



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La avalancha de la rima : Freestyle en Buenos Aires : orígenes y reconfiguraciones

Autores (en el caso de tesis y directores):

Agustín Franco Labartete

Nemesia Hijós, tutora

Federico Álvarez Gandolfi, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación



La avalancha de la rima.
Freestyle en Buenos Aires: orígenes y reconfiguraciones

Tesina de Grado

Agustín Franco Labartete

D.N.I.: 39.122.183

a.labartete@gmail.com

Directora: Mg. Nemesia Hijós

nemesiahijos@gmail.com

Director: Mg. Federico Álvarez Gandolfi

federicoalvarezg@gmail.com

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	2
AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5
ESTADO DEL ARTE.....	8
MARCO TEÓRICO	9
APARTADO METODOLÓGICO	11
PLAN DE LA OBRA.....	12
CAPÍTULO 1: NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL HIP-HOP	14
1.1. Consideraciones iniciales	14
1.2. El rap incipiente de los 70	15
1.3. De la música festiva a las primeras grabaciones	19
1.4. El rap de los 80: entre el mensaje, los nuevos sonidos, el negocio y la gran industria musical	24
1.5. El hip-hop se diversifica: nuevas figuras y sonidos en diferentes puntos	29
1.5.1. La violencia llega a su punto más alto	31
1.5.2. El freestyle se escabulle como alternativa al rap comercial	33
1.6. El sur asciende y se consolida. El subgénero <i>trap</i> aparece en escena	37
CAPÍTULO 2: SURGIMIENTO DEL RAP EN ARGENTINA	44
2.1. Los sonidos argentinos de la primera mitad del siglo XX	45
2.2. Escenas en surgimiento y músicas urbanas en Argentina: rock, cumbia y cuarteto entre 1955 y 1983.....	48
2.3. La dictadura entre 1976 y 1983: el reordenamiento de las escenas nacionales.....	51
2.4. Escenas asentadas, géneros en consolidación, sonidos que llegan: dos décadas de la “nueva” democracia (1983-2005)	55
CAPÍTULO 3: PRIMEROS FREESTYLES EN ARGENTINA Y LA EXPLOSIÓN DEL NUEVO MILENIO	65
3.1. Los primeros freestyles en Argentina: los emblemas Caballito y Morón	66
3.2. El freestyle del nuevo milenio en Argentina	67

3.3. La revolución YouTube: el freestyle se expande en el ciberespacio (pero también en las plazas)	69
3.4. Del <i>underground</i> al <i>mainstream</i> : el fenómeno de El Quinto Escalón.....	75
3.5. Argentina en el centro de la escena: grandes eventos internacionales y figuras emblemáticas en el movimiento hispanohablante entre 2017 y 2020	92
3.6. El barrio como semillero de grandes competidores y lugar de encuentro: repaso por el <i>underground</i> entre 2017 y 2020	104
CONCLUSIONES.....	108
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

AGRADECIMIENTOS

A mis viejos, Mari y Edu. A mis hermanos, Santi y Rama. A mi gran novia, Vicky. A toda mi familia y amigxs. A mis compañerxs de cursada, especialmente a Nello, Manu, el Chino, Cecil y Mica. A mis tutores Neme y Fede. A mi querida Facultad de Ciencias Sociales y a la Universidad de Buenos Aires. A los *freestylers*, artistas del momento que me hicieron conocer este universo hermoso, complejo y contradictorio.

INTRODUCCIÓN

Enmarcado en una tesina de grado, este trabajo apunta a indagar y explorar los orígenes y las reconfiguraciones de un fenómeno que actualmente se encuentra en constante crecimiento: las batallas de freestyle en Argentina y, particularmente, en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA).

Surgido en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, el freestyle resultó ser una práctica subterránea y complementaria al fenómeno rap y hip-hop que acaparaba todas las atenciones del momento. Lentamente, lo que comenzó por diversión entre amigos/as en plazas públicas y departamentos (en parte también como respuesta y rechazo al rap comercial de aquel entonces) empezó a germinar en un circuito de batallas de estilo libre *underground*, en donde la improvisación al momento, el respeto y la constancia se erigían como valores de esta disciplina.

Sin embargo, a pesar de la dinámica en torno a las batallas, desde sus orígenes el hip-hop estuvo emparentado con la improvisación, aunque los enfoques y lo fines resultan disímiles. En sus inicios en la década del setenta, los primeros DJs¹ se veían imposibilitados de arengar al público en las *block parties*² mientras realizaban su trabajo de “pincha discos”, por lo que empezó a emerger la figura del MC (*Master of Ceremony*) que básicamente se dedicaba a motivar al público, realizar chistes y coquetear con los/as invitados/as del momento, siguiendo los ritmos de las bases musicales establecidas por los DJs.

De este modo, a la práctica del rap y hip-hop siempre la acompañó de alguna manera el freestyle, aunque recién para finales de la década del ochenta y principios de los noventa la práctica batallera comenzó a afianzarse con fuerza, principalmente en Nueva York y, posteriormente, en ciudades como Los Ángeles y Detroit.

A diferencia de Estados Unidos, el rap en Argentina chocó por varias décadas contra diferentes géneros y movimientos consolidados en el país, sumado a la barrera idiomática que no hacía tan apacible la escucha del género predilecto en Estados Unidos durante más de treinta años. El tango, el folklore, el chamamé, el rock, la cumbia, el cuarteto, la música electrónica. Estas músicas y sonidos se establecieron y consolidaron en diferentes puntos del país y en diversos momentos durante largos períodos,

¹ DJ es la abreviatura de *Disc Jockey*, que significa “pincha discos”.

² *Block parties* se llamaban a las fiestas callejeras de Nueva York, más específicamente del Bronx. El término inicial refiere al conjunto habitacional de la zona, caracterizado por bloques de viviendas en gran parte del vecindario (el término más asimilable en nuestra jerga sería el “monoblock”).

decretando al rap importado su lugar minoritario en las escenas musicales y culturales de Argentina.

A pesar de este lugar relegado, también en nuestro país (principalmente en los centros urbanos como Buenos Aires, Córdoba, Mendoza y Rosario) fueron apareciendo bandas y exponentes de rap local que se fueron diversificando en diferentes ramas, algunas más ligadas al movimiento hip-hop y el *underground*, otras más enfocadas en un rap comercial, ameno y amigable con los medios tradicionales del momento.

Este recorrido nos permite entender por qué recién iniciado el nuevo milenio el freestyle comenzó a emerger y a desprenderse del rap en Argentina, siguiendo en parte la trayectoria estadounidense de los inicios en el espacio público y las casas de los participantes. Sin embargo, entre los fenómenos que apuntalaron esta emergencia y posterior consolidación debemos nombrar al cambio de paradigma de la industria musical que se enmarcó a grandes rasgos en lo que podemos llamar la “revolución digital”. Estas innovaciones de redes sociales y plataformas fueron el punto de contacto, expansión y despegue de miles de jóvenes que nacieron, se criaron y apostaron en los entornos digitales. Así, “estas plataformas organizaron y dieron respuesta a la necesidad de las ‘multitudes’ de organizarse en comunidades virtuales” (Urresti *et al.*, 2015: 47).

Sin duda, la década iniciada en el 2010 fue la del afianzamiento, crecimiento y ascenso del freestyle en Argentina, pasando de ser una práctica entre amigos/as a un circuito de batallas primero *underground* al que luego se le sumaron los grandes festivales y eventos internacionales catalogados como *mainstream*. En tan sólo diez años, el freestyle en nuestro país se instaló como una de las prácticas más consumidas por los/as jóvenes de las diferentes provincias. De esta manera, podríamos pensar este proceso como parte de la trayectoria de una subcultura, en tanto “las formas y rituales expresivos de esos grupos subordinados” (Hedbigge, 2004: 14), que fueron tejiendo “un estilo verdaderamente subterráneo” (Hedbigge: 2004: 35) alrededor del freestyle, buscando “conquistar un espacio significativo intermedio a medio camino entre la cultura parental y la ideología dominante: un espacio donde se pudiera descubrir y expresar una identidad alternativa” (Hedbigge: 2004: 122). En este sentido, es importante subrayar que “todos participan del grupo en calidad de aficionados a un universo compartido, a una comunidad imaginaria de pertenencia” (Urresti *et al.*, 2015: 67).

Este acercamiento al freestyle también se apoya en la tesis de Rossana Reguillo Cruz, quien sostiene que las músicas y consumos culturales juveniles son “formas de actuación política no institucionalizadas, no prácticas más o menos inofensivas de un

montón de inadaptados” (Reguillo Cruz, 2012: 13). Así, el movimiento del freestyle en Argentina comenzó, cada vez más, a formar parte de la cultura popular y juvenil del país, encontrando allí los/as jóvenes “elementos que les permiten compensar este déficit simbólico, generando diferentes estrategias de reconocimiento y afirmación, entre las que se destaca el uso de objetos, marcas y lenguajes particulares” (Reguillo Cruz, 2012: 100). Por ello, creemos que “la música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento” (Attali, 1995: 12).

En pos de recapitular y profundizar este recorrido, esta tesina tiene como objetivo general indagar las causas de la popularización de la escena del freestyle. En torno a los objetivos específicos, el presente trabajo apunta a reconstruir los inicios de esta práctica en Argentina, estudiar la relación del freestyle y el también incipiente trap en la escena local, analizando su coyuntura actual específica.

En este sentido, la hipótesis principal del proyecto es que el freestyle se instaló y popularizó en Argentina gracias al cambio de paradigma catalogado como *networking*, en donde las plataformas digitales y redes sociales, “depredadoras de nuestra atención” (Scolari: 2018: 7), jugaron un rol preponderante para establecer un primer acercamiento y su posterior disseminación. Por otra parte, también creemos que la irrupción y consolidación de la escena *freestylera* nacional se apoyó en los crecimientos conjuntos y complementarios de las diferentes escenas hispanohablantes, retroalimentándose unas con otras y permitiendo desarrollar un circuito internacional de batallas de freestyle. Este último aspecto fue posibilitado, en gran medida, por un conglomerado de alrededor de 700.000.000 de personas que comparten el español como lengua estructurante, que habitan América Latina, España y los latinos de Estados Unidos.

Apuntando a indagar y conocer las trayectorias y sucesos que posibilitaron este fenómeno, las siguientes preguntas de investigación servirán de guía para el desarrollo y la conclusión de la tesina: ¿cómo fue el surgimiento y la evolución del rap y el hip-hop en Estados Unidos? ¿Cuáles fueron los inicios del freestyle y cómo se desarrolló en su país de origen? ¿Por qué el rap grabado en Argentina (tanto el importado como el nacional) no pudieron salir de su carácter marginal y de nicho? ¿Cómo y cuándo comenzaron a emerger los primeros freestyles en Argentina? ¿Qué causas permitieron su proceso de crecimiento y masificación? ¿Cómo se relaciona el freestyle con las otras escenas musicales y culturales en nuestro país?

ESTADO DEL ARTE

Para abordar y profundizar el recorrido elegido, en la presente tesina nos apoyaremos en diferentes trabajos que han nutrido las investigaciones y ahondado en géneros musicales, prácticas populares, escenas y movimientos que serán retomados durante el recorrido de nuestro proyecto.

En pos de reconstruir los inicios y el desarrollo tanto del rap como del movimiento hip-hop, retomaremos el trabajo de Anki Toner (1998), quien recorre los primeros momentos del género hasta finales de siglo, en el de Bárbara Pistoia (2019), quien lateralmente señala algunas características del hip-hop especialmente de los ochenta y los noventa (focalizando su obra en el rapero Tupac Shakur), en el de Ian Condry (2006), quien analiza cómo el movimiento viajó desde el Bronx hacia Japón, instalándose y diferenciándose de manera radical con el correr de los años, y el de Gustavo Álvarez Núñez (2007), quien también bucea en los inicios del movimiento de la *doble hache* y su desarrollo heterogéneo en Estados Unidos.

Por otro lado, buscaremos conocer y trazar un mapa de los sonidos y las músicas preponderantes del siglo XX en Argentina, elementos sustanciales para la llegada minimizada del rap a nuestro país. Para ello, retomaremos los trabajos de Eduardo Archetti (2003) y Jimena Jauregui (2014) en torno al tango, su surgimiento y fuerza en las primeras décadas del siglo. Complementariamente, nos apoyaremos en las investigaciones de Claudio Díaz (2006, 2007) para reconstruir brevemente los inicios y desarrollo del folklore en nuestro país, género heterogéneo y muy arraigado en diferentes provincias argentinas. A su vez, tomaremos brevemente algunas de las trayectorias del chamamé nacional que tuvo un gran impulso a mitad del siglo XX, según los escritos de Sergio Pujol (2010) y Pablo Alabarces (2015).

Ya instalados en la segunda mitad de siglo en Argentina, con la experiencia del primer peronismo, recopilaremos información sobre los inicios de lo que posteriormente se llamó “rock nacional” y su llegada a la masividad, principalmente acompañando lo afirmado por Juan Ignacio Provéndola (2017), Pablo Alabarces (2012), Sergio Pujol (2007), Alabarces, Salerno, Silba y Spataro (2008) y Garriga Zucal (2008). Conjuntamente, a mediados de la década del sesenta se inicia el ciclo de llegada de los sonidos tropicales a nuestro país, recapitulado por Pablo Alabarces y Malvina Silba (2014), y su explosión y masividad evidenciada en la década del noventa, como sostiene Pablo Alabarces (2012). También aquella última década del segundo milenio fue la de

la consolidación enmarcada del cuarteto, movimiento estudiado y trabajado por Gustavo Blázquez (2012). Por último, retomaremos a Víctor Lenarduzzi (2012) y su trabajo sobre la emergencia y el asentamiento de una escena electrónica pujante en Argentina.

En cuanto al fenómeno rap, para conocer su llegada e inicios en Argentina y su desarrollo, resulta de vital importancia el trabajo y libro realizado por el investigador Martín Biaggini (2020), quien entrecruza las complicaciones primarias del rap para asentarse en nuestro país con el auge de ciertos géneros y movimientos que capturaban la demanda y el tiempo tanto de los/as jóvenes como de los medios de comunicación tradicionales y la industria discográfica. Por otra parte, retomaremos algunos lineamientos del informe de Pedro Poch Plá (2009) sobre la llegada del rap grabado a Chile, en pos de trazar similitudes entre los inicios de estas músicas en ambos países.

Finalmente, la investigación de Marín Biaggini (2020) también será utilizada para reconstruir parcialmente los primeros freestyles en Argentina, prácticas que pueden ser tomadas como el germen de aquella disciplina incipiente en nuestro país. A su vez, los trabajos de Lucía Vitorelli (2019) sobre la competencia de freestyle cordobesa Sinescritura y la investigación etnográfica de María Ana Del Valle Ojeda (2019) sobre el rap en el AMBA servirán de sostén para trazar paralelismos y diferencias entre provincias y también entre prácticas cercanas pero, a su vez, heterogéneas. Por último, es importante destacar los trabajos periodísticos de Juan Ortelli (2016, 2018) y Tatiana Franchi (2019), fundamentales para conocer la actualidad de la escena no sólo desde el lente del periodista sino también bajo la plena experiencia en la comunidad *freestylera*.

MARCO TEÓRICO

En pos de responder estos interrogantes, es importante analizar algunos procesos que posibilitaron el surgimiento de estos movimientos como la plebeyización de la cultura en Argentina en los noventa, por el cual “bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasan a ser apropiados (a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas” (Alabarces, 2012: 53).

A su vez, analizaremos brevemente el movimiento del hip-hop y sus diferencias con el rap (Toner, 1998), para entender otro de los puntos que resultaron ser fundamentales para el surgimiento de la escena del freestyle en Argentina; en este camino, tomaremos los aportes de Martín Biaggini (2020) que reconstruye los inicios del rap en Argentina.

Otro aporte teórico fundamental para reponer las características de estas escenas es la noción de “cultura de la convergencia” (Jenkins, 2006), ya que este proceso de ensimismamiento entre las industrias de telecomunicaciones, la audiovisual e informática (fundamentales en la Sociedad de la Información) (Becerra, 2000) permitió también el florecimiento y la expansión de una gran cantidad de movimientos participativos, y tanto el freestyle (crecimiento) como el trap (florecimiento y expansión) son un ejemplo de ello. El freestyle se ha apoyado en las plataformas mediáticas (Fernández, 2018) para amplificar su recepción (una recepción “cultural, asimétrica y activa”) (Ford, 1994: 156), y es por eso que pensaremos este fenómeno en tanto que musicales, abordado desde el desarrollo de la industria musical y la categorización de la misma como postbroadcasting (Fernández, 2014), en donde la distribución masiva comienza a convivir conflictivamente con la circulación en red, en la cual el público “configura activamente los flujos mediáticos” (Jenkins *et al.*, 2015: 24). Estas nuevas tecnologías han transformado “el modo en que producimos, consumimos, administramos, vivimos y morimos” (Castells, 1995: 13).

Estos procesos también fueron apuntando un nuevo tipo de ciudadano/a, en donde las *ciudadanías celebrities* emergieron como su principal figura, apuntando a “estar en las pantallas de la autoestima pública (medios y redes), [para] ser reconocido, [ya que] es condición para la felicidad y la autoestima del sujeto en esta sociedad del espectáculo” (Rincón, 2015: 36). En este sentido, “aparece un tipo de *yo* más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas” (Sibila, 2008: 28), “que habla, se narra y se muestra por todas partes” (Sibila, 2008: 225). Así, debemos tener en cuenta que también estas prácticas culturales juveniles están (en parte) atravesadas por cierto “imaginario neoliberal”, que aboga por un “yo soberano, libre y responsable, el yo que quiere y que decide, un yo autosuficiente, portador de todas las condiciones de su propia felicidad” (London, 2018: 307).

A su vez, debemos comparar estos fenómenos bajo el paradigma actual del “prosumidor” o de “audiencia creativa” (Castells, 2009: 184), características de las “ciberculturas juveniles” (Urresti *et al.*, 2015) o las “culturas en red” (Jenkins *et al.*, 2015: 33), ya que muchos de los que consumen freestyle y trap también lo producen (ya sea comentando y compartiendo, ya sea *remixando* y creando). En este sentido, es importante abordar estos fenómenos debido a que las ciberculturas son “una de las nuevas formas posibles de vinculación social” (Álvarez Gandolfi, 2016b: 18),

entendiendo que “entre la cultura cotidiana de las personas y la cultura de masas hay tanto contradicciones como influencias recíprocas” (Álvarez Gandolfi, 2016a: 39).

Es decir, en este sentido es posible hablar de circularidad cultural, retomando a Beverly Best para pensar que “el concepto de negociación es útil para caracterizar muchas de las relaciones de dominación contemporáneas” (1977: 7). Siguiendo estas líneas, podemos decir que las investigaciones en torno a los consumos culturales juveniles ponen en escena “la relación con los bienes culturales como el lugar de negociación-tensión con los significados sociales” (Reguillo Cruz, 2012: 37). De este modo, aunque resulta parte del proceso civilizatorio capitalista, “donde hay consumo hay placer, y donde hay placer hay agencia” (Appadurai, 2001: 10).

Estos fenómenos se enmarcan en “el constante vaivén que se establece entre la masificación creciente y el desarrollo de los micro grupos [llamados] tribus” (Maffesoli, 2004: 32), en donde lo lúdico “puede ser a la vez ‘mercancía’ y lugar de un verdadero sentimiento colectivo de reapropiación de la existencia” (Maffesoli, 2004: 81).

APARTADO METODOLÓGICO

En primer lugar, se producirá y montará un *corpus* tomando diferentes temporalidades, soportes y géneros ya que la construcción del mismo es un pilar metodológico indispensable para el trabajo de investigación (Aguilar *et al.*, 2014). El *corpus, stricto sensu*, es una construcción heterogénea habitada por tensiones y contradicciones que se articulan por relaciones de sobredeterminación (Althusser, 1967), generando un montaje con longitud, volumen y dimensiones.

Abordaremos temas, fenómenos o hechos bajo la noción de problematización, en tanto que “se constituyen en objeto de interrogación, en problemas” (Aguilar *et al.*, 2014: 49) que no siempre guardan coherencia pero nos permiten captar la singularidad de un suceso o proceso que se encontraba naturalizado.

En segundo lugar, tomando el corpus conformado, se realizará un análisis cualitativo de las fuentes secundarias (artículos periodísticos, experiencias académicas, videos de las batallas, grabaciones, documentales, videoclips, libros y entrevistas de la prensa) para dar cuenta de los orígenes de este movimiento con sus respectivas características y de los sentidos que circulan sobre él.

Por último, todo este material, procesado, será puesto en diálogo con la teoría (algunas líneas fueron citadas en el apartado anterior) en pos de analizar el movimiento

a la luz de diferentes corrientes de investigación, las cuáles nos permitirán dar cuenta del este fenómeno de manera más cabal.

Por ello, esta tesina apunta a conjugar diferentes marcos conceptuales con la(s) historia(s) de estos movimientos para entenderlos relacionamente. En este sentido, resulta pertinente subrayar que “analizando productos apuntamos a procesos” (Verón, 1987: 124); no buscamos enfocarnos en una canción, un personaje, un grupo: nuestro objetivo es tomar experiencias significativas e ilustrativas de trayectorias más amplias que, lejos de representar el fenómeno, simplemente nos permitan pensar y reflexionar acerca de ciertas tendencias; “tal vez ya se note hasta aquí que estudiamos más *la vida de lo musical que la música en sí misma*” (Fernández, 2012: 91). De este modo, resulta importante entender este abordaje como parte del estudio de la semiosis social, que “es el estudio de los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*” (Verón, 1987: 125). Entendemos desde aquí que lo que percibimos en el recorrido de la investigación “no es lo real, sino ya un mundo de significados” (Le Breton, 2007: 22).

Por último, ¿por qué estudiamos estos fenómenos de la cultura popular? Debido a (y enfocados principalmente en) la preocupación “por la democratización radical de nuestras sociedades” (Alabarces, 2016: 21), entendiendo que “la tradición y la práctica cultural son algo más que expresiones superestructurales de la estructura social y económica: son parte misma de esa formación” (Williams, 1980: 133).

PLAN DE LA OBRA

La presente tesina está dividida en tres capítulos, un apartado de conclusiones y algunas líneas de investigación posibles para trabajar a futuro, que intentaremos demostrar su relevancia en el recorrido del proyecto.

El primer capítulo tiene como objetivo reconstruir e ilustrar los inicios y el desarrollo del hip-hop en Estados Unidos, movimiento fundamental que se fue moldeando en las calles de Nueva York para luego expandirse por todo el país de las maneras más variadas. Para retomar los aspectos más destacados que tienen correlación con la temática local elegida, definiremos algunas categorías centrales en el mundo del rap y el hip-hop que actualmente también sirven como etiquetas para llamar a las personas que se mueven en este universo. Además del incipiente movimiento de los setenta, este apartado profundizará sobre los primeras canciones de rap grabado y la conquista del movimiento de las posiciones *mainstream* de la industria musical estadounidense.

Por otro lado, en dicha sección se recorrerán las heterogeneidades del movimiento, su divergencia tanto de sonidos como de estilos y líricas. En este sentido, también retomaremos algunos hechos de violencia que circundaban a figuras del rap y hip-hop, influyendo ello en la emergencia de nuevas corrientes que quisieron alejarse del enfrentamiento y del rap comercial. En este recorrido podemos ubicar la práctica del freestyle, que comenzó a emerger con más fuerzas en la década del noventa como respuesta a ciertas discrepancias con la situación del movimiento. Por último, se retomará en esta sección el surgimiento y la consolidación de un subgénero del rap, el trap del sur estadounidense, sonido que se ha expandido por todo el mundo y puede ser ubicado como uno de los géneros más preponderantes del siglo XXI.

El capítulo dos estará enfocado en reconstruir de manera global los sonidos preponderantes en Argentina durante el siglo XX y principios del nuevo milenio, en los que se retomarán algunas trayectorias y derivas que tuvieron el tango, el folklore, el chamamé, el rock, la cumbia, el cuarteto y la música electrónica. Este mapa general nos ayudará a entender por qué el rap (que conquistaba los mercados musicales en Estados Unidos y crecía de gran manera en otros países como Francia y Japón) no logró consolidarse en nuestro país y se ubicó siempre en un sector minoritario y acotado.

Además, recapitularemos las características del rap importado y nacional que circuló durante el siglo XX en Argentina, que, a pesar de no haber podido romper el techo del *underground*, resultaron ser condiciones necesarias para que ambiciosos y seguidores del género explorasen otras ramas del movimiento como fue el freestyle.

Por último, el tercer capítulo abordará exclusivamente los inicios, el desarrollo y las reconfiguraciones específicas que la práctica (y posteriormente movimiento) del freestyle fue adoptando en Argentina. Desde los primeros freestyles que se tienen registro en los transportes públicos, recorreremos los inicios de la disciplina, la importancia del impulso de la multinacional Red Bull y la complementación de competencias del *under* que fueron el caldo de cultivo para la explosión del *free*.

De esta manera, daremos cuenta de una práctica que comenzó en espacios y transportes públicos, e incluso en las mismas casas de los participantes, y que, al cabo de una década, se convirtió en un fenómeno popular y masivo, con un circuito nacional consolidado de competencias *mainstream* y *underground*, con un crecimiento exponencial y una movilización juvenil apabullante, y con un país que permitió también (y fue parte de) la conformación de una escena internacional con festivales y jornadas masivas del más alto calibre.

CAPÍTULO 1

NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL HIP-HOP

1.1. Consideraciones iniciales

El presente capítulo busca conocer los inicios y el desarrollo del movimiento hip-hop en tanto práctica y expresión popular. Muchas veces estos tipos de acercamientos se realizan de forma superficial. Para conocer vastamente un fenómeno, la caracterización y puntualización temporal de inicio resultan condiciones necesarias pero no suficientes. Entender qué es el hip-hop y cuándo se inició debe estar acompañado por un trabajo puntilloso de contextualización e investigación para desmenuzar. Un análisis como este no puede ser independiente de los contextos sociales, políticos y económicos ya que, sin estas perspectivas, estaríamos realizando una investigación incompleta (Hebdige, 2004). Por ello, es pertinente pensar estos procesos como parte de una “matriz cultural” amplia de “un conjunto de elementos heterogéneos” (Cruces, 2008: 9), y de un “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009: 9) que moldean estos fenómenos (y viceversa). También resulta importante tener en cuenta los procesos de mediatización³, desde una mirada histórica, y el momento específico de la industria musical en que surgió y se desarrolló el hip-hop.

A grandes rasgos, podemos decir que el hip-hop es un movimiento cultural⁴ que integra varias actividades y prácticas relacionadas a la cultura urbana que tuvieron origen en Nueva York durante la primera mitad de la década del 70. Una de las prácticas emblemáticas del movimiento es la música, pero resulta no ser la única: también podemos destacar el *graffiti*⁵ y el breakdance⁶ (Toner, 1998). En su vertiente musical, que será nuestro núcleo de trabajo, podemos diferenciar otros dos elementos

³ Tomamos la noción de *mediatización* de José Luis Fernández, quien la denomina como “todo sistema de intercambio discursivo de vida social que se realiza mediante la presencia de *dispositivos técnicos* que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio” (2016: 76).

⁴ Cuando hablamos de movimiento cultural seguimos los lineamientos de Arjun Appadurai, quien no piensa a la cultura como algo sustancial sino, más bien, con un enfoque adjetival de lo cultural, “que pone énfasis en su dimensión contextual, heurística y comparativa, y que nos orienta hacia una idea de cultura como diferencia” (Appadurai, 2001: 15). Néstor García Canclini también sostiene que el estudio de *lo cultural* debe entenderse no como sustantivo/sustancia, sino como “dimensión” (2004: 39).

⁵ “Forma de arte transitorio e ilegal que consiste en pintar en lugares de propiedad pública o ajena. Uno de los primeros *graffiteros* fue un griego llamado Demetrios, que entre 1969 y 1972 inundó la ciudad de Nueva York con su *tag* (firma) con un rotulador negro. En julio de 1971, el *New York Times* le dedicó el que está considerado como el primer artículo de prensa sobre *graffiti*” (Toner, 1998: 21).

⁶ Este tipo de baile acrobático apareció durante las legendarias batallas de DJs de los años 70 en los parques de Nueva York. Podemos destacar que entre los y las asistentes se forma un círculo humano y un/a B-boy/B-girl despliega su coreografía en el centro. Un ejemplo famoso que revolucionó la escena breakdance fue la película hollywoodense *Flashdance*.

estructurales del movimiento: *MCs* y *DJs*. En torno al MC (Maestro de Ceremonia) es que se consolida la figura del rapero, quien emplea una técnica vocal específica (rap) para hablar de manera rítmica. Esta forma de vocalizar generalmente es acompañada por la música que genera el DJ (a través de mezclas musicales y *scratching*⁷) o por una persona que emula una caja de ritmos con la boca y cuerdas vocales realizando un *beatbox*⁸.

Dice el investigador argentino Martín Biaggini que:

muchas veces se confunde o iguala el concepto de rap con el de hip-hop, pero en realidad el hip-hop es un movimiento cultural que integra varias prácticas urbanas y que se consolidó en las calles de los suburbios de EE.UU. en la década del 70. Allí, ante la falta de espacios, las calles se convirtieron en el lugar privilegiado para poder expresarse (2020: 18).

De esta manera, resulta importante puntualizar la caracterización de estas nociones (MC, DJ, graffiti y breakdance) como diversos elementos que se fueron entremezclando para terminar formando un movimiento autopercebido. En el presente trabajo, principalmente abordaremos las prácticas de MCs y DJs que son los dos elementos más importantes de la práctica musical, que dieron origen a uno de los fenómenos musicales más importantes de las últimas décadas de Estados Unidos: el rap.

1.2. El rap incipiente de los 70

Si cabe mencionar un momento fundacional, tanto investigadores como hip-hoperos concuerdan en una fecha que funciona como mito de origen del movimiento: un 11 de agosto de 1973, un muchacho jamaiquino que había emigrado hacia el Bronx a los doce años, DJ Kool Herc, organizó una fiesta en su departamento de 1520 Sedwick Avenue (West Bronx) en donde cambió las reglas del juego para siempre. Con su selección de discos, que no se asemejaban a lo que transmitían en la radio, DJ Kool Herc enloquecía con pistas de soul y funk, pero especialmente con la manera en que reproducía esos vinilos. A DJ Kool Herc se le ocurrió que podía prolongar el clímax festivo poniendo dos copias del mismo vinilo en los platos, repitiendo ese fragmento

⁷ El *scratching* es una técnica utilizada por los DJs con el fin de generar un sonido muy característico en el ritmo, a través del movimiento de un disco de vinilo hacia adelante y hacia atrás.

⁸ Con el desarrollo tecnológico, los equipos para mezclar fueron evolucionando en el tiempo. “Hubo un tiempo en que no era raro ver grupos de hip-hop formados simplemente por un *rapper* y un *human beatbox*. La caída de los precios y la consiguiente popularización de las cajas de ritmo electrónicas condenó a las cajas de ritmo humanas al baúl de los recuerdos. Sin embargo, el *beatboxing* es una técnica muy espectacular y ha sido puntualmente recuperada de vez en cuando” (Toner, 1998: 14). Las competencias incipientes de freestyle en nuestro país son un ejemplo de esa recuperación, según se desarrollará en el capítulo 3.

alternativamente en los dos discos. Así bautizó el *breakbeats*, resultando dicha práctica uno de los gérmenes fundacionales en la historia del hip-hop.

De este mismo modo, comenta Anki Toner que “algunos [de sus] discos tenían un momento climático ante el cual la gente reaccionaba positivamente, generalmente en la parte instrumental de la canción” (1989: 43). Así también lo narra Bárbara Pistoia, subrayando que:

él [DJ Kool Herc] identificaba los fragmentos especiales de cada tema, las interrupciones propias que daban paso al protagonismo de la batería y/o bajo y en ese clímax sonoro él le daba un porte al destino musical de la pieza, o sea el famoso ypreciado break. Su toque de gracia y su apropiación musical fue, ni más ni menos, la extensión de ese break, generando una canción y un ritmo absolutamente nuevo y diferente al original (2019: 77).

Con el salto cualitativo de DJ Kool Herc, la música que producía con sus vinilos era una música de baile para sus fiestas; en ese ambiente es que varios bailarines seguían a Herc a cualquier lugar en donde “pinche”, surgiendo los llamados *b-boyings* o *breakdancers*. En este ambiente festivo, Herc focalizaba toda su atención en las bandejas, mientras que el micrófono que estaba a su lado permanecía largos períodos en silencio; de esa situación surgió la figura de Coke La Rock. Coke, sin intención de hilvanar algunas puntadas musicales durante la noche festiva, tomó el micrófono con el único fin de presumir y conquistar chicas en la fiesta. “Apoyando su voz sobre la música y en pura complicidad con sus amigos, tirando algunas frases sin demasiado sentido, surge lo que luego llamaríamos MC, maestro de ceremonia” (Pistoia, 2019: 77).

Con el primer paso dado por DJ Kool Herc, otros DJs empezaron a aparecer en escena siguiendo su técnica y su estilo musical. Otro de los pioneros del movimiento fue Lance Taylor, más conocido como Afrika Bambaataa, quien vivía en las zonas de las torres obreras de Bronx River Houses. Lance era hijo de inmigrantes caribeños, con mucho apego por lo musical, pero la vida familiar puertas adentro no lograba escapar al mundo de pandillas que transcurría puertas afuera, siendo él parte de una de las más grandes, la de los Black Spades. A su vez, Afrika Bambaataa era fanático de la película *Zulu* (1964), que narraba la historia y organización de los zulúes en África frente a la colonización británica. De ahí tomó su nombre y también la reivindicación afro que tanto pesaba sobre esos sectores marginalizados de Nueva York. Habiendo escuchado a DJ Kool Herc, hacia noviembre de 1973 Bambaataa fundó Zulu Nation, logrando sentar a todos los líderes pandilleros que participaban de los enfrentamientos territoriales.

Esta reunión permitió sentar las bases de una tregua entre las pandillas (con el apoyo de varios partidos minoritarios) y, sobre todo, enfocó el propósito de Zulu Nation como espacio para que los y las jóvenes se desarrollen creativamente, reordenando las calles, socializando los espacios públicos, revalorizando las raíces africanas y los lazos comunitarios, y permitiendo que cada persona que adhiriese al movimiento pueda expresarlo artísticamente de la manera que lo desee. Este fue un paso fundamental para el descubrimiento y la formación del hip-hop como movimiento, ya que permitió ir uniendo ciertas prácticas que hasta el momento se daban de forma aislada: DJs, MCs, graffiteros, B-Boys/Girls⁹ y “el conocimiento” (el quinto elemento que unía todo, en palabras de Afrika Bambaataa).

Resulta imperioso subrayar que “todo género nuevo se constituye como variación o combinación de uno o más géneros preexistentes” (Reynoso, 2006: 13). Entre los antecedentes musicales que dieron forma a la práctica de los DJs, podemos mencionar la escena musical jamaicana de los años sesenta. Una de sus facetas principales era el *sound system* o las “discotecas móviles”, camiones pequeños artesanales que transportaban la música a los espacios públicos para que los/as jóvenes de clase trabajadora se acercasen a bailar, fenómeno que ocurrió también, por ejemplo, en Gran Bretaña como modo de reivindicar la negritud y expresarla (Hedbigge, 2004). Entre canción y canción, los DJs invitaban a los y las asistentes a bailar y compartir ese momento. Esa práctica empezó a verse a principios de 1970 en los parques de Nueva York, donde los músicos utilizaban la electricidad directa de los faroles urbanos y tocaban hasta que llegase la policía. Principalmente sonaba la música disco, que se encontraba en expansión como música para fiestas. Así, los primeros DJs en Nueva York iban abriéndose paso en las fiestas de verano en los parques; muchas veces se daban batallas musicales entre DJs que se habían instalado en faroles cercanos, a veces de manera voluntaria, para atraer más gente e ir obteniendo el respeto del público. Otra práctica comúnmente distribuida entre esos primeros DJs del hip-hop, a diferencia de los que trabajaban en boliches bailables, era que elegían sus propios vinilos y deslumbraban con sonidos poco frecuentes; la competencia entre estos músicos urbanos era tal que arrancaban las etiquetas de los vinilos para que otros DJs no pudieran ver el nombre exacto de la pieza. Esta costumbre de buscar y compartir sonidos poco

⁹ B-boy y B-girl es la abreviatura que se utiliza en el movimiento para denominar al “breakbeat boy/girl”, es decir, chico/a del breakbeat. Esta nominación fue implementada por DJ Kool Herc en sus primeras fiestas para arengar a las personas que bailaban.

explotados por la moda es una costumbre típica jamaicana, ya que allí los discos que estaban a la moda eran de difícil acceso para los lugareños.

En este sentido, retomando lo señalado por Michel Maffesoli (2004), estas primeras expresiones festivas grupales en parques públicos no eran movidas por una meta particular a alcanzar (ya sea un proyecto económico, político o social por realizar), sino que su agrupación se daba por el mero hecho de compartir el placer de estar juntos, vivenciar conjuntamente la intensidad del momento (a la que dicho autor llama “ingresión”, es decir, ingresar en un grupo/tribu sin buscar un progreso u objetivo específico), hecho característico que encuentra un gran vitalismo en las efervescencias musicales y las tribus urbanas, que tienen la urgencia de una socialidad empática, compartiendo emociones y afectos. La noción de tribu apunta aquí a “insistir en el aspecto ‘cohesivo’ del compartir sentimental de valores, lugares o ideales, que están a su vez completamente circunscritos (localismo) y que encontramos, bajo modulaciones diversas, en numerosas experiencias sociales” (Maffesoli, 2004: 46).

Pero por otra parte, lo comunitario y lúdico no era sólo lo que resaltaba en aquella época, ya que la técnica iniciada por Herc también había penetrado el ambiente de la música. En este sentido, podemos mencionar a otro exponente de suma importancia de este hip-hop incipiente de la década del setenta: Grandmaster Flash. Flash quería mejorar la técnica de Dj Kool Herc, quien pinchaba las canciones en el momento y fallaba normalmente en las mezclas. Para ello, este tercer DJ decidió aprender con colegas profesionales que desde hacía algún tiempo venían teniendo buenos resultados en las llamadas discotecas. De esta manera, Grandmaster comenzó a hacer escuchas previas con auriculares de las canciones antes de que salgan por los parlantes (práctica muy común en el mundo de los DJs) y así evitar errores rítmicos; por otra parte, Flash subía el nivel del show pinchando discos con la boca, de espaldas, con los pies, todo tipo de elementos festivos que hacían vibrar aún más al público.

Pero si hay que destacar el principal aporte de Grandmaster Flash a la conformación de la escena del hip-hop, sin duda es una decisión lateral que terminó siendo fundamental para este movimiento: todos los DJs alentaban por el micrófono a que el público baile, pero la técnica de usar auriculares y pinchar diferentes temas mantenían muy ocupado a Herc para llevar a cabo simultáneamente las dos tareas. Es por este motivo que decidió contratar, en un principio, a una persona para que hablara a través del micrófono, que se encargase del entretenimiento vocal, de la arenga, de mantener al público efervescente.

La novedad no fue el hecho de animar a los asistentes a bailar, práctica que ya estaba largamente distribuida entre los DJs de la incipiente escena. Lo que Flash aportó a la escena fue la separación formal entre DJ y MC que, con el tiempo, sería emulada por los diferentes grupos (Grandmaster Flash llegó a contratar a cinco MCs en escena, llamándose en ese momento “Grandmaster Flash And The Furious Five”). Este paso fue importante viéndolo en retrospectiva, pero debemos recordar que en el hip-hop de los años setenta el papel fundamental era el del DJ, quedando en un segundo plano la figura del *emecé* o *emcí*.

Paralelamente, la escena de rap crecía a fuerza de la competencia entre DJs y MCs, que no solo buscaban ser los mejores en cuanto a técnicas musicales sino que también apuntaban a atraer a la mayor cantidad de público posible. Hacia el invierno alquilaban clubes y pequeñas discotecas en las que cobraban una entrada a precio accesible. En pos de ser los mejores del ambiente, todo lo recaudado en esas fiestas era invertido en equipos más potentes para las fiestas callejeras que llegaban con el verano. Aunque en pequeñas cantidades, el rap (también había mucho breakdance en las fiestas) ya empezaba a producir dinero y el negocio comenzaba a tomar forma.

1.3. De la música festiva a las primeras grabaciones

De esta primera fase del rap incipiente (1972-1979) no se tiene gran cantidad de referencias grabadas ya que, en efecto, era una música para fiestas y no había penetrado en el mundo de las grabaciones y las ventas comerciales; era, casi en su totalidad, un arte en vivo. Además, como sostiene Anki Toner, “si el hip-hop lo hacía gente con pocos medios, y si el hip-hop era como era en gran parte a causa de esa falta de medios, es obvio que los que hacían ese hip-hop no podían tener medios para editar discos” (1998: 51).

Para entender el camino que se iniciaba en aquellos años, resulta fundamental aclarar algunos aspectos técnicos del momento, como por ejemplo el fonografismo, que “es la aplicación de todas las técnicas de impresión y reproducción del sonido, diferenciadas de las de producción de sonido musical (instrumentos, sintetizadores, entre otras)” (Fernández, 2014: 29). A su vez, el fonografismo musical estaba enmarcado en el *broadcasting*¹⁰, entendido como “sistemas de intercambio discursivo que se caracterizan por la existencia de *pocos emisores* que emiten para *muchos*

¹⁰ Abordaremos más adelante la relación de la industria musical con los sistemas *broadcasting*, *networking* y *postbroadcasting* en base a los conceptos y aportes desde la sociosemiótica de José Luis Fernández (2014).

receptores. El broadcasting es un sistema de racionalización de la vida en la compleja sociedad del capitalismo avanzado” (Fernández, 2014: 31). En este sentido, resulta imposible entender un fenómeno como el hip-hop sin la contribución del *broadcasting*, relacionado íntimamente con la constitución del sistema industrial de la música.

Las primeras grabaciones para vender al público no llegaron desde dentro del movimiento. Silvia Robinson y su marido eran dueños de una histórica discográfica pequeña que se encontraba pasando un mal momento económico. Durante esos años habían evidenciado el consumo de casetes de una música extraña entre su hijo y todos sus amigos. Ante la irrupción de este nuevo sonido decidieron explorar el mundo del rap y experimentar con las primeras grabaciones de las que se tenga memoria: creando un sello específico para este movimiento (Sugarhill Records), le pidieron a su hijo que se encargue de la captación de algún rapero. Es así como, sin investigar mucho en el *scouting* o la búsqueda de talentos (ya que uno de los contratados era su primo, otro era un conocido del barrio y el tercero alguien que también merodeaba por la zona), la firma de Silvia se lanzó al mundo del rap grabado, copiando las rimas que venían escuchando en grabaciones caseras y en las mismas fiestas a la que asistían. En 1979, el *single* de veinticinco minutos “Rapper’s Delight” salió al mercado y logró vender más de dos millones de copias en Estados Unidos y más de seis millones en el resto del mundo; al poco tiempo ya se escuchaba este tema novedoso en gran cantidad de radios, autos, taxis y casas. La explosión también por fuera de las fronteras estadounidenses convirtió a “Rapper’s Delight” en una pieza fundacional para el género rap grabado.

A pesar del malestar de las personas que conformaban el incipiente movimiento (consideraban que muchas de las rimas y sonidos habían sido copiadas de las fiestas realizadas en la primera etapa), el éxito del *single* de Sugarhill Records fue el inicio de un proceso explosivo y en constante crecimiento: gran cantidad de personas se lanzaron a grabar rap. Bobby Robinson fundó su sello “Enjoy” y concretó las grabaciones de Grandmaster Flash and the Furious Five y de Funky Four Plus One. En esa misma etapa, hacia finales de 1979, la multinacional Mercury distribuyó más de cuatrocientas mil copias solo en diciembre del disco *Christmas Rappin* de Kurtis Blow. El año no había terminado y los sucesos para el género continuaban llegando: Mr. Magic debutó como locutor de radio, dando un espacio mediático muy importante al incipiente rap grabado.

Un aspecto importante a destacar de este primer rap fonográfico es que la música, en la gran mayoría de los casos, no era producida de la misma manera que en

los parques y las fiestas, sino que el mercado había decidido tomar la delantera y adaptar el sonido con música en vivo. En este sentido, la década del ochenta comenzaba para el hip-hop, siguiendo la afirmación de Nestor García Canclini, con la “tendencia a mercantilizar la producción cultural” (2007: 28), un proceso de “promiscuidad entre el campo cultural y el comercial” que se iría acentuando con el correr de los años.

Esta trayectoria también puede ser entendida como parte de un proceso recurrente en torno a las subculturas, en donde estas son reintegradas y/o recuperadas mercantilmente (convirtiendo los signos subculturales como la vestimenta y la música en objetos producidos en masa) e ideológicamente (etiquetando y redefiniendo la conducta de estos grupos por parte de ciertos grupos dominantes). Así, diversas subculturas son atravesadas por ciclos que van de la oposición a la desactivación y de la resistencia a la integración (Hedbigge, 2004).

Los años siguientes a 1979 fueron los del aprovechamiento del sonido de moda: comerciales, publicidades, oportunistas y nuevos raperos habían llegado a sobrecargar la utilización del rap en diversos ámbitos. Cabe subrayar que el sonido embrionario del Harlem era todavía un rap que mayoritariamente se circunscribía a la ciudad de Nueva York.

Tanto la música, los raperos y el propio género empezaron a expandirse cuando la experimentación cruzó las barreras de lo que hasta ese momento se estipulaba como música rap: en 1981 Blondie grabó “Rapture”, un tema que poco tenía que ver con el rap y la cultura hip-hop (de hecho era una canción disco), pero en el que el autor esgrimía algunas estrofas rapeadas hacia el final de la canción. El gran éxito comercial que tuvo le permitió al hip-hop y al rap expandirse más allá del Bronx, en parte gracias a que la figura de Blondie ya estaba asentada en la escena musical estadounidense. El *sampleo*¹¹ de piezas de diversos géneros (pop, funk, reggae, rock, soul) empezaba a tomar cada vez más forma, y el sonido del rap iba mutando hacia terrenos extremos e inusitados. Otra práctica que empezó a tomar forma en las grabaciones de aquellos años fueron los discos de raperos que interactuaban y se respondían entre sí, elemento que expresaba una parte de la matriz originaria a la que pertenecía el movimiento: las fiestas en los parques y la competencia entre los DJs.

¹¹ “Samplear es incorporar electrónicamente música de otro en la propia. Este proceso adquirió su nombre a mediados de los años 80 con el auge de un aparato llamado *sampler*, diseñado específicamente para facilitar esta tarea. El problema ético y legal que plantea no se refiere tanto al uso de otro como a insertar fragmentos ya grabados por otro (protegidos por leyes de propiedad intelectual y, sobre todo, por fuertes intereses económicos)” (Toner, 1998: 33)

El año 1981 concluyó de gran manera para la escena del rap estadounidense: *The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel* saltó al campo del rap grabado y se convirtió en el disco más importante del año para la escena del hip-hop. El dato más significativo fue que la pieza había surgido en el seno mismo del movimiento y no de la música disco como algunos lanzamientos precedentes, aunque no había logrado convertirse en un verdadero *hit* comercial. A su vez, Grandmaster Flash inauguraba el *turntablism* (tocadisquismo de aquí en adelante) como un instrumento musical, y ya no solo como mera herramienta de reciclaje musical.

Otro aspecto importante que permitió al rap sobreponerse a la saturación de su sonido fue el movimiento que se dio entre Harlem y Manhattan: la escena punk abrió sus puertas al rap y al hip-hop como movimiento, ya que reconocían en ellos una especie de “alternativismo” a otros movimientos semejante al del propio punk con el rock (en este caso, el rap resultaba ser una alternativa a la música disco imperante). Prontamente, los grupos de rap comenzaron a brindar recitales en boliches tradicionalmente punk y esta penetración de la periferia de la ciudad hacia el centro le permitió al movimiento ampliar su recepción no solo en términos de cantidad de asistentes, sino que también logró llegar a un público totalmente nuevo, que por lo general buscaba no relacionarse con las prácticas y consumos procedentes de las fracciones afrodescendientes y latinas subalternas: los y las jóvenes blancos/as y universitarios/as.

Es en este recorrido que el hip-hop continuó explorando nuevos sonidos para escaparle a la música disco. En 1982 Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force grabaron “Planet Rock”, tomando como base de sonido a la música electrónica que Bambaataa venía indagando con el grupo alemán Kraftwerk. El éxito llegó de la mano de uno de los precursores del movimiento y así se fue conformando un estilo diferente al anterior llamado *electro-funk*. La experimentación con estos sonidos no fue pura casualidad: la utilización de ordenadores y sintetizadores se encontraba en expansión en la escena de música electrónica y su entrecruzamiento con el rap hizo emerger una gran cantidad de grabaciones de este nuevo estilo, que poco a poco se fue estableciendo como un subgénero. “Planet Rock” resultó ser el primer disco en utilizar la famosa caja de ritmos programables Roland TR-808, un elemento técnico que fue un parteaguas para la carrera de los DJs (tanto en el movimiento hip-hop como también, y sobre todo, en la incipiente música electrónica y el trap).

Por último, podemos mencionar una nueva faceta que comenzó a florecer en el mundo del rap, algo con lo que el hip-hop convivió desde su nacimiento y que también fue parte de su proceso histórico: el rap no solo como sonido, sino también como mensaje. En 1982 Grandmaster Flash grabó “The Message” y logró convertirse en un éxito nacional e internacional sin un solo instrumento musical tradicional. El rap abandonó por un momento su faceta festiva y toda la potencia se volcó a transmitir el mensaje de la profundidad urbana de Estados Unidos, de denuncia de lo que los sectores afroamericanos y latinos vivían en el Bronx, un mensaje que interpelaba directamente tanto a sus productores como a los receptores. Dice Anki Toner que “no es que se acercaran momentos duros (los momentos siempre habían sido duros), sino que ahora el rap iba a reflejarlos” (1998: 58). De esta manera, el movimiento del hip-hop en general, y el del rap en particular, ampliaron sus horizontes ya iniciada la década del ochenta, mostrando que su música podía tener la profundidad necesaria y dejar atrás la fiesta; fue así como los artistas de la escena descubrieron el poder de su propia voz, convirtiéndose en *leitmotiv* del movimiento que lo acompaña hasta la actualidad, aunque no sin contradicciones.

Ese “descubrimiento” del mensaje en la canción de rap llegaba a la escena de la música estadounidense conjuntamente con la presidencia de Ronald Reagan (Presidente de Estados Unidos entre 1981 y 1989), una década caracterizada por el apabullante crack en las calles, la “guerra” contra las drogas y la violencia pandillera que, si bien nunca había desaparecido, volvía a alcanzar altos niveles de incidencia.

Para comprender mejor las realidades de las que brotaba este movimiento, queremos mencionar el trabajo realizado por Philippe Bourgois, quien en 1985 decidió mudarse a Estados Unidos para investigar sobre “la experiencia de la pobreza y la marginación étnica en el corazón de unas de las ciudades más caras del mundo” (2010: 31) como lo era Nueva York. El territorio donde Bourgois vivió e investigó fue el mismo *inner city*, “una expresión que surgió en los años ochenta en Estados Unidos como un eufemismo de la palabra ‘gueto’ para referirse a los enclaves urbanos altamente segregados como el Bronx y Harlem” (p. 31). Uno de los aspectos que nos llama la atención de esta aclaración es que el investigador sostiene que no hay palabra en español que condense los significados culturales, sociales y políticos que ha llegado a poseer dicho término.

En su llegada al barrio, Bourgois tenía como objetivo investigar la totalidad de la economía subalterna de aquella población, pero al poco tiempo de su estadía pudo

entender que la mayoría de las personas que lo rodeaban habían sido “absorbidas por el ciclón multimillonario del crack” (p. 31), ya sea por ventas y/o consumo. El antropólogo sostiene que “el consumo y la venta de drogas en zonas urbanas es solamente un síntoma y símbolo vivo de una dinámica profunda de alienación y marginación social” (p. 32). Según los datos que utiliza Bourgois de la Oficina Censal, entre un 20 y 40 por ciento de los jóvenes afroamericanos y latinos entre diecisiete y veinticuatro años no aparecían en sus estadísticas, lo cual demuestra un absoluto desconocimiento y marginación por parte del Estado para con esas poblaciones.

Por último, queremos destacar otro aspecto que subraya el investigador francés, al sostener que:

cuando se aventuran fuera del vecindario, los jóvenes de El Barrio a menudo enfrentan un ataque cultural que agrava la angustia de nacer y crecer pobres en la ciudad más rica del mundo. Esto ha producido en Nueva York lo que llamo ‘cultura callejera de la *inner city*’, una red compleja y conflictiva de creencias, símbolos, formas de interacción, valores e ideologías que ha ido tomando forma como una respuesta a la exclusión de la sociedad convencional (Bourgois, 2010: 38).

Esas experiencias de la vida cotidiana provocaron una explosiva creatividad cultural que, paradójicamente, fue absorbida por el mercado de la música, la moda, el cine y la televisión.

En este sentido, creemos que el hip-hop como movimiento es parte de este desarrollo contradictorio, surgido de los barrios más marginados de la sociedad, en cierto punto como fiesta, en cierto punto como protesta, en cierto punto como escape, en cierto punto como expresividad artística y ya, pero que también fue captado por el mercado y sus lógicas comerciales. Creemos que eso que se señala no es un dato bueno ni malo *a priori*, sino que resulta ser una característica importante a tener en cuenta a la hora de analizar el desarrollo del fenómeno. Más bien, como afirma Jesús Martín-Barbero, sostenemos que “la cultura de masa se constituye *activando* y *deformando* al mismo tiempo señas de identidad de la vieja cultura popular, e *integrando* al mercado las nuevas demandas de las masas” (Martín Barbero, 1987: 135).

1.4. El rap de los 80: entre el mensaje, los nuevos sonidos, el negocio y la gran industria musical

Sin duda, los años setenta habían sido para el movimiento del hip-hop y para el rap su etapa de formación, pero también de la pobreza, la violencia y el abandono. A pesar de este recorrido sinuoso, los ochenta fueron una etapa de gran éxito para el rap en

Estados Unidos (y también su comienzo de expansión por diferentes partes del mundo), ya que la escena fue avanzando como negocio, los raperos se convirtieron en figuras mediáticas destacadas y el dinero comenzó a llegar a sus bolsillos. Tanto por la explosión en la circulación como por el mensaje y el movimiento en sí, el hip-hop se había convertido en algo más que un género musical: en el movimiento cultural convivían diferentes prácticas urbanas, así como también encuentros *underground* y grabaciones y figuras del *mainstream*; los y las jóvenes veían en el rap tanto un mensaje y una forma de ser que los representaba, como también una posibilidad de escapar al terror de la vida cotidiana y el mundo de las pandillas.

Para 1983 se consolidaron dos radios especializadas en hip-hop y rap (*Rap Attack* y *KISS-FM*) que competían entre sí y lograban reavivar la esencia de batalla que siempre estuvo presente entre sus exponentes. También fue el año en donde se realizaron dos documentales sobre este movimiento en ascenso (uno sobre el mundo del graffiti en Nueva York –*Style Wars*– y otro sobre la escena musical en sí –*Wild Style*–), elementos que demostraban la preponderancia que había tomado el hip-hop.

Por esos tiempos también apareció la figura de Russell Simmons, el primer magnate organizador de fiestas y eventos de hip-hop, que dio su puntapié inicial con Kurtis Blow, un MC solista que rompía con la tradicional formación de grupos de rap. De todas formas, la verdadera revolución llegó con la conformación de Run-DMC, el grupo encargado del tema de la cara B del single: la novedad trajo consigo el cambio total del sonido, utilizando la caja de ritmos y el *scratch*, la percusión electrónica, sin bajos ni guitarras, empleando de manera sostenida el lenguaje de la vida cotidiana, pero también modificando la imagen precedente de los grupos de rap (trajes, pieles y joyas), llevando con orgullo su ropa urbana y sus zapatillas Adidas. Repentinamente, el rap (y lo que cada uno quería que fuera el rap) se bifurcó, sin destronar a la primera generación pero pisando fuerte en la escena. Por su parte, otro incipiente empresario, Rick Rubin grabó un single con Jazzy Jay y T La Rock y, junto a Simmons, decidieron fundar el sello especializado Def Jam (reconocido como uno de los más importantes en la historia del rap).

Mientras tanto, este universo tan amplio y en movimiento le permitía al rap crecer, mejorar, renovarse, fusionarse y volverse a establecer. El DJ Marley Marl (oriundo de Queens, Nueva York) creó una técnica que resultaría pionera para aquel entonces pero también para el futuro del rap y el trap: en su máquina de sampleo, decidió grabar baterías, tambores y percusiones, y utilizarlas mientras iba modificando

una canción; es así como dicha técnica permitió desarmar aún más las canciones originales y los DJs fueron dando forma a un estilo cada vez más propio. Hacia mediados de los ochenta el rap también inició un proceso de mixtura con el rock y empezaron a producirse las primeras grandes giras de sus artistas.

Los diferentes medios de comunicación *broadcasting* retroalimentaban al movimiento y la exposición del hip-hop era cada vez más alta. En este sentido, también es posible pensar la escena del hip-hop en constante crecimiento retomando las reflexiones de Jimena Jáuregui quien, analizando el tango en Argentina, sostiene que este producto cultural “estableció un contrapunto con los medios de comunicación de masas que otorgaron fijación, reproducción y distribución a su música y dieron visibilidad a sus principales figuras” (2014: 49). De este modo, es importante analizar lo que pasa en los medios de comunicación teniendo en cuenta su relación con “las mediaciones sociales, con los ‘mediadores’ y los diferentes contextos culturales desde los que, o en contraste con los cuales viven los grupos y los individuos de esa cultura” (Martín Barbero, 1983: 59).

Sin embargo, esta relación entre la industria musical del rap y los medios de comunicación también se encontraba atravesada por diversas contradicciones y tensiones. El año 1985 concluía con el gran recital de Doug E Fresh & The Get Fresh Crew en el Madison Square Garden al que asistieron más de veinte mil personas; en esta celebración hubo algunos disturbios y heridos, y allí estaban los medios de comunicación: no todo era amplificación ni actos celebratorios, ya que la prensa comenzó a caracterizar al movimiento como violento y peligroso. “Las críticas al rap eran moralizantes, culpando al mensaje y a los mensajeros por las representaciones de las patologías sociales que se propalaban en su música” (Yúdice, 2007: 40).

A pesar de estas tensiones, también podemos destacar un suceso que funcionó como trampolín para el movimiento: este fue la colaboración del grupo de *hard rock* Aerosmith junto con Run-DMC en la grabación de “Walk this way” en 1986, que en pocas semanas alcanzó el millón de discos vendidos. El hip-hop y el rap continuaron penetrando las barreras sociales y económicas de su condición subalterna y lograron acercarse a un público inusual. Sin duda 1988 fue un gran año para el rap, gracias a la presentación de *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* de Public Enemy, un disco revolucionario, innovador, militante, consciente y, sobre todo, sintomático de la cruda realidad que atravesaba a los sectores urbanos de las principales ciudades de Estados Unidos. Gracias a este trabajo, el rap dejó de ser visto como una música para

adolescentes y pasó a ser entendido como un movimiento comprometido con las realidades de los más desprotegidos, a la vez que fue retomado con toda su potencia política, diferenciándose ampliamente del sonido catalogado como “vulgar” que llegaba desde la costa oeste con el gangsta-rap.

A pesar de estas apariciones novedosas, el hip-hop y el rap no eran solo rimas militantes y comprometidas, sino que también tenían una gran cuota de sexismo, discriminación y violencia. No se puede culpar al rap de originar el terror en el que muchos sectores de la población estaban inmersos, pero tampoco se lo puede eximir de su reproducción y utilización constante. El rap que había nacido en Nueva York como parte de un movimiento que permitía alzar la voz a sectores jóvenes, negros y urbanos, se desarrolló de manera muy distinta en la costa oeste. Para 1980, en Los Ángeles no tenían rap ni tampoco contaban con el breakdance neoyorkino; casi en su totalidad, lo que había en el oeste era música tecno. En este sentido, la figura del DJ era muy respetada en el circuito de la música y las fiestas móviles.

Ese ambiente festivo comenzó a cambiar con la aparición de Ice-T, un bailarín de break que puso a Los Ángeles dentro de la escena de rap estadounidense. Los compases que transmitía Ice-T eran, esencialmente, canciones sobre la vida pandillera, elemento central de la vida cotidiana de Los Ángeles. En este contexto surgió en uno de los barrios más peligrosos de Estados Unidos, Compton, el grupo N.W.A. Dr. Dre era un DJ de música tecno que conocía a un pandillero, quien lo ayudó en la inversión inicial para comprar los equipos necesarios; Eazy-E y Ice Cube se encargaban de componer sobre la vida pandillera, la represión policial, la pobreza y el asesinato entre vecinos. Si las denuncias precedentes hablaban de que el rap era violento y expresaba formas negativas que iban contra el “ser-estadounidense”, con la llegada de N.W.A. todo lo anterior quedó minimizado: este rap era verdaderamente crudo e insurgente.

En 1989, el grupo De La Soul grabó *3 Feet High And Rising*, un disco con un sonido totalmente distinto a lo que representaba el gangsta-rap del oeste y también a los raperos del este. Lo novedoso no fue el disco en sí, sino lo que sucedió posteriormente a su distribución: el grupo The Turtles denunció a De La Soul por samplear una de sus canciones sin pedir autorización previa. Históricamente, hasta ese momento no se pedía permiso para samplear música ajena en el mundo del rap, y, si había algún reclamo, se resolvía con el disco en circulación. Este hecho significó que “una música de la calle, que había nacido precisamente porque era barata de hacer, pasaba a ser un problema de abogados y se convertía en el género más caro de toda la industria musical” (Toner,

1998: 79). A partir de allí, los samples iban a tener que ser negociados y los costos de producción se elevarían enormemente.

Por otro lado, en 1990, un juez de Florida declaró como “obsceno” a un disco de 2 Live Crew y así estableció su prohibición de venta a menores de edad. Este hecho también fue sintomático del momento y lo que vendría posteriormente: las contradicciones se agudizaban entre la misoginia, los comentarios políticos y sociales, el rap inofensivo y exitoso de MC Hammer, las ventas por millones, los embates judiciales y las miradas oficiales cada vez más puestas en el movimiento. El fin de esta década marcó el ascenso y dominio de la escena del rap de la costa oeste. En esos años se potenciaron las presiones políticas para sacar de circulación algunas canciones que las autoridades consideraban como peligrosas; este proceso se inició con la denuncia oficial de la policía al tema “Cop Killer” [asesino de policías] de Ice-T. La presión no fue solo sobre el artista, sino sobre Warner Brothers, la distribuidora multinacional.

Asimismo, podemos mencionar a Dr. Dre y su disco *The Chronic* como el momento de la inauguración de un nuevo sonido para el hip-hop, un disco duro pero con ritmo (g-funk), que combinaba diferentes instrumentos. Es uno de los primeros casos en el que el rap aceptó melodías y canciones, combinándose con el R&B (rythm and blues, una combinación de música afroamericana como el jazz, el blues y el góspel), y convirtiéndose así en música pop.

Por último, el proceso de internacionalización del hip-hop se tornó más intenso hacia finales de la década. Con el apoyo de la industria discográfica (y también la producción fílmica, documental, radial, entrevistas, premios), el hip-hop como movimiento cultural y el rap como género musical habían comenzado a “exportarse” a diferentes partes del mundo. Entre 1980 y 1990, el hip-hop en Japón “era una cultura y una música pequeña, *underground*, rechazada en su mayoría por las grandes compañías. Con el correr de los años se convirtió en un fenómeno cultural popular y *mainstream*” (Condry, 2006: 1). Rechazado por el mercado discográfico como “moda pasajera”, el hip-hop en Japón se desarrolló en una *genba* [área] particular, es decir, en pequeños boliches y clubes que, con el esfuerzo colaborativo de fans, artistas y promotores, comenzaron a expandir esa llama. Lejos de ser una “americanización”, el rap japonés fue comercial pero también crítico, incluso llegando a reaccionar posteriormente contra Estados Unidos por el atentado de las Torres Gemelas y la Guerra con Irak, así como contra el propio gobierno japonés.

¿Qué nos permite entender este caso? Que, al igual que en el desarrollo del freestyle y el trap en Argentina, el impulso inicial del movimiento no fue llevado a cabo por la industria discográfica nacional ni ningún símbolo de alguna marca multinacional, sino que estos movimientos se iniciaron exclusivamente por fanáticos/as y artistas jóvenes que apostaron por el desarrollo de una escena hasta entonces inexistente en clubs nocturnos y parques públicos, demostrando la importancia de los sitios de reunión, el trabajo entre pares y el *underground*.

A su vez, también debemos remarcar las dos conclusiones generales que sostiene Condry a lo largo de su libro: por un lado, que la oposición global-local oculta más de lo que revela; por el otro, subraya que tanto los movimientos minoritarios, *underground*, los sellos independientes, el despliegue de los fans, como también los grandes sellos discográficos, los medios de comunicación y grandes estrellas de la escena, establecen diversas conexiones fluidas e interacciones en red que van dando forma al movimiento en convivencia, y no resultan meras oposiciones entre sistemas antagónicos. En este sentido, es importante subrayar que “*todos los textos culturales deben negociar de alguna manera con los medios masivos o pequeños de comunicación o con la industria cultural (es decir, con el comercio) para llegar a la audiencia*” (Best, 1997: 12).

Estos procesos de crecimiento y expansión también pueden entenderse desde una perspectiva más global, en donde la inversión total en el campo de las tecnologías de la información (TICs) pasó del 25% en 1970 a un 45% en el año 2000, también siendo las industrias culturales (películas, música, videojuegos, espectáculos) una de las principales ramas de inversión y evolución (Harvey, 2007).

Por su parte, hacia 1993 también Francia ya contaba con una escena hip-hop pujante y con un nivel musical muy impactante, lo que nos permite observar que la barrera idiomática y cultural no resultaron ser frenos para estas prácticas, sino más bien esponjas. Lo mismo podemos destacar del rap español, que empezó en 1989 con la edición de “Madrid Hip-Hop” por parte del sello Troya, con canciones de diversos artistas y grupos nacionales. Volveremos más adelante sobre la experiencia del hip-hop en algunos otros países latinoamericanos como Chile y, por supuesto, Argentina.

1.5. El hip-hop se diversifica: nuevas figuras y sonidos en diferentes puntos

La década del ochenta también resultó ser el período de diversificación del hip-hop como movimiento cultural y el rap como expresión musical. Cada ciudad estadounidense apostó a sumar sus particularidades a una música que brotaba por todas

partes. Es el caso de Miami, una ciudad del sur muy festiva que tenía en sus raíces la cultura caribeña y los DJs ambulantes como en aquel hip-hop incipiente con un alta incidencia del bajo en los ritmos. Más de mil kilómetros al oeste, en Houston, también empezó a pisar fuerte la zona texana con la formación del grupo Gueto Boys, muy resistidos en un principio por la escena tradicional de Nueva York aunque, en tan solo un año, pasaron de ser abucheados a llenar el Madison Square Garden.

Estas experiencias le permitieron al sur creer que podía disputar el lugar de preponderancia en la escena que años atrás estaba acaparado por Nueva York y Los Ángeles. Estos ascensos tan repentinos resultaron ser el caldo de cultivo para que otras zonas aledañas se animaran a lanzarse al vertiginoso y explosivo movimiento del hip-hop. Fue en este contexto que surgió el grupo UGK, mezclando diferentes tradiciones y géneros como el góspel, blues, lounge con la utilización de la máquina R8 y sus bombos, redoblantes, guitarra, bajo y órgano. Esta mixtura en el sonido se fue consolidando como el verdadero rap sureño, con una fuerte impronta del góspel y tonos emotivos.

A su vez, a casi seiscientos kilómetros al norte de Los Ángeles, en la bahía de Oakland, el rap profundizaba su vertiente más callejera y política. Sede de la organización Panteras Negras (surgida en 1966 como respuesta a la violencia policial y la discriminación sistemática), con gran historia política pero también con mucha presencia de prostitución y proxenetas, en conjunción con una tradición musical venida del funk y el baile callejero (bugalú, robot y pavoneo), el hip-hop de Oakland tomó todas esas formas de ser tan propias y las volcó al arte musical de manera contradictoria.

Los sonidos de la bahía resultaban realmente diversos. Por un lado, el rap comercial como el de MC Hammer (quien venía de la música pop y comenzó a experimentar en el hip-hop con sus increíbles bailes y puestas en escena), que representaba un hip-hop apto para todo público, muy apuntalado en el sistema de recitales y shows televisivos, a la vez que muy consumido, alcanzando las siete millones de ventas con su disco, algo inédito hasta el momento. Por otro lado, podía escucharse un contenido fuertemente misógino en el rap de Too Short, obsceno y con fuertes recurrencias al consumo de marihuana. Pero también, el sonido de Oakland estaba unificado por el funk y representado por Paris, “The Black Panther of Hip-Hop”, un afroamericano universitario, seguidor de Panteras Negras, que terminó siendo catalogado como uno de los padres del rap político y consciente de la bahía.

Por otra parte, el mismo género de Nueva York se iba transformando en la cuna del rap; los ochenta habían sido una década dorada para el hip-hop neoyorkino, lírico, político y afrocéntrico, pero los noventa traían el ascenso y la consolidación del oeste y también el sur. Hasta ese momento, la ciudad contaba con la fuerte presencia del grupo BDP, pero todo cambió cuando en agosto de 1987 DJ Scott La Rock fue asesinado en un tiroteo. A partir de ese momento, el hip-hop y el rap neoyorkino se empezaron a unir bajo la consigna “Stop the violence”, retomando y reafirmando sus orígenes mayoritariamente afrodescendientes y latinos. El rap en Nueva York se reconvirtió después del suceso, empezando por reemplazar las joyas y la vestimenta ostentosa por collares y nombres africanos, poniendo el orgullo negro al frente del movimiento, informando al mundo sobre sus problemas y subrayando también las desigualdades históricas de la población negra globalmente, apuntalando el rap la posibilidad de convertirse en “un arte público *crítico*, que se [atrevera] a despertar a una esfera pública de resistencia, lucha y diálogo” (Mitchel, 2009: 339). Otro aspecto que podemos destacar es la reutilización creciente de los sonidos del jazz, género de la cultura popular negra por excelencia (por ejemplo, Tribe Called Quest), así como también una mayor participación femenina en algunos grupos de rap, como es el caso de Ladies First.

Algunos síntomas de lo sucedido en Nueva York marcarían el recorrido del rap en aquella ciudad: creciente violencia, reafirmación de las raíces negras y latinas, conflictos legales por *sampling* musical, industria musical del rap en crecimiento, mayor atención de los medios de comunicación y creciente competencias entre costas este y oeste. Pero también podemos mencionar algunos movimientos internos que se daban a la par en la misma ciudad de Nueva York, como fue la nueva oleada de MCs callejeros (Nas y sus canciones profundas sobre el barrio), el crecimiento de los grandes productores y el propio rap gangster de la costa este que llegaría a todo el país (Biggie, The Notorious B.I.G., un rapero que venía del *freestyle*, pero también del mundo de las pandillas y la venta de drogas, con una rima cruda y provocadora).

1.5.1. La violencia llega a su punto más alto

A pesar del notorio éxito comercial, la exposición de sus figuras, la diversidad de estilos y la explosión por fuera de Estados Unidos, la década de los noventa también fue la etapa en donde recrudeció el enfrentamiento entre costas, en general, y entre diferentes artistas, en particular. Es importante destacar que la violencia no representaba la totalidad de la escena, ya que experiencias políticamente comprometidas, pacifistas y

diversas también tuvieron lugar en esta década; pero sí debemos subrayar que esos enfrentamientos empezaron a agudizarse cada vez con más frecuencia e intensidad.

Aunque el rap de la costa oeste (g-funk) era dominante comercialmente hablando, el movimiento hip-hop como fenómeno cultural estaba centrado principalmente en su lugar de nacimiento, Nueva York; allí se encontraban los principales sellos discográficos, los tomadores de decisiones, los medios de comunicación y las personalidades más destacadas. En este sentido, desde Nueva York no aceptaban del todo el sonido y el rap de la costa oeste, y las diferencias se hacían cada vez más explícitas, tanto en declaraciones mediáticas como en ataques directos a través de discos, ofensivas que serían profundizados por los medios y las presiones políticas hacia el hip-hop en general. Se lo describía como un movimiento que ya no representaba una cultura, pues se alegaba que las multinacionales habían destruido su música y controlado su dirección.

El 13 de septiembre de 1996, el rapero Tupac Shakur falleció a los 25 años una semana después de que su auto fuera baleado en Las Vegas. El asesinato nunca fue esclarecido y actualmente hay serias dudas del interés por avanzar en la investigación. Mientras tanto, los enfrentamientos pandilleros recrudecieron en Compton. Cuando todo parecía haber terminado, luego de la reunión entre las costas para traer un poco de paz al movimiento, otro asesinato sacudió a la escena: a seis meses de la muerte de Tupac Shakur, Biggie y su representante, Puff Daddy, decidieron viajar a California para presentar su nuevo disco y recomponer a una cultura totalmente fracturada. Pero los planes salieron muy mal, y el auto de Biggie fue tiroteado a la salida de una fiesta, muriendo B.I.G. al llegar al hospital con apenas 24 años de edad.

Podemos afirmar que gran parte del hip-hop estadounidense en los noventa se encontraba en una crisis brutal. Sin embargo, esta no era ni económica (se vendían más discos de rap que nunca en la historia) ni creativa (diferentes estilos habían surgido por todo el territorio estadounidense, estableciendo mixturas muy ricas con vestimentas, tradiciones, prácticas, bailes y sonidos de todo tipo). En este sentido, Anki Toner sostuvo que la crisis era mucho más profunda, ya que “antes el hip-hop era una nación, un modo de vida, una razón de vivir. Hoy [por aquella década], el hip-hop parece una razón para morir” (1998: 107). El rap del oeste se impuso al rap del este, el *gangsta*¹² sobre el *raptivism*¹³.

¹² El estilo *gangsta* focaliza su música en las experiencias de los barrios más pobres de las grandes ciudades, con un tono violento y agresivo, refiriéndose recurrentemente a armas, drogas y sexo. Este

1.5.2. El freestyle se escabulle como alternativa al rap comercial

Como mencionamos anteriormente, a mediados de los noventa las figuras más “taquilleras” del movimiento le impregnaban a la cultura una imagen particular: ropa ostentosa, autos importados, champagne y yates, trajes brillantes y cadenas de todo tipo. El prototipo de la comercialización extrema que sufrió el rap fue Puff Daddy, que tras la muerte de Biggie sacó su canción “I’ll be missing you” en honor a su amigo y explotó en ventas (más de ocho millones). La contracara de este proceso hipermediatizado (envuelto casi en la farándula y el escándalo) era la poca visibilidad y capacidad de alzar la voz de los movimientos y artistas *underground* que no comulgaban con este rap *mainstream* que brotaba por todas partes. Así, esta etapa de rechazo al rap comercial de algunos exponentes puede pensarse desde la perspectiva de Jacques Attali, quien sostiene que “cuando el dinero aparece, la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, cambiarla, hacerla circular, censurarla. *Ella deja entonces de ser afirmación de la existencia para ser valorada*” (1995: 58).

En efecto, es en ese contexto que vemos resurgir con fuerza la práctica del freestyle. Es importante recordar que los MCs nacieron improvisando (es decir, *freestyleando*) en aquellas fiestas incipientes de los años setenta, en donde su principal motivo para tomar el *mic* era la arenga y las frases cómicas; con el tiempo, algunos empezaron a agregar rimas, técnicas musicales y diferentes juegos de palabras complejizando la práctica. Lo cierto es que el freestyle en sí nunca desapareció, pero su presencia en el movimiento era bastante marginal.

En Washington Square Park, en la ciudad de Nueva York, un grupo de *emecés* comenzaron a reunirse en el espacio público para compartir *cyphers* y también batallas¹⁴. A grandes rasgos, un *cypher* es un círculo que forman los MCs en donde comparten sus improvisaciones (generalmente acompañadas por un *beatbox*). A diferencia de esta práctica, que es un juego artístico y una construcción colectiva, las batallas resaltan ese aspecto competitivo entre dos MCs que es inherente al movimiento desde sus inicios; en ella se enfrentan los estilos de cada rapero, su ingenio, su capacidad de respuesta, su juego de palabras, su contenido.

estilo fue uno de los principales apuntados por los medios y políticos a la hora de desacreditar al rap y al movimiento hip-hop.

¹³ Esta palabra se utiliza para expresar la fusión del rap con el activismo, un estilo de música que se enfoca por el compromiso político de sus artistas.

¹⁴ Esta diferenciación resulta muy importante para entender el movimiento en torno al freestyle en Argentina, que gira principalmente en torno a las batallas y las competencias. Como se anticipó, esta temática será abordada en el Capítulo 3.

Este grupo que se aglutinaba periódicamente en aquella plaza (que compartía el espacio con comerciantes, espectadores, ciudadanos y turistas) no pudo saber que estaban siendo parte de un proceso histórico para el hip-hop occidental. Uno de los artistas más destacados y respetados de Washington Square era Supernatural. Lo cierto es que todo en esa plaza giraba en torno al freestyle, en donde los raperos, además de ganar respeto, afilaban sus rimas e iban encontrando y desarrollando sus habilidades. Otro aspecto importante de ese momento fue que los MCs fueron haciéndose conocidos en la escena y su nombre comenzó a tener cada vez más peso.

La explosión de *cyphers* en todo Nueva York chocó contra la llegada de Rudy Giuliani a la Alcaldía de Nueva York entre 1994 y 2001. Con el objetivo de atraer más turismo, Giuliani había decidido disipar estas rondas musicales en los espacios públicos, enviando a la policía y obligando a los y las jóvenes a abandonar las plazas. La política represiva y persecutoria se encargó de detener *cyphers* con policías montadas y cerrar plazas, solo por el hecho de que quienes se juntaban a rapear eran jóvenes afroamericanos.

Ante esta situación, las posibilidades para el crecimiento del freestyle se vieron en jaque. Fue así que Ant Marshall y Danny Castro, dos adolescentes que habían visto y vivido el talento de las plazas, decidieron darle a sus colegas un escenario para desplegar su arte. De esta manera surgió Lyricist Lounge, un espacio dedicado puramente al hip-hop, en donde primaba la práctica del “micrófono abierto” en un pequeño departamento para la expresión de diferentes raperos. Para sus primeros participantes e incluso los fundadores, el lugar tenía tonos “depresivos” por el ambiente tan calmo y distinto de la plaza, y creían que nunca sería lo mismo que en el espacio público. En pos de revertir esta situación y volver a otorgar al freestyle el lugar que había experimentado, los participantes decidieron pegar folletos por toda la ciudad para invitar a diferentes MCs a participar del espacio. Con el tiempo, los raperos comenzaron a llegar y el lugar se vio desbordado, hecho que obligó a los organizadores a alquilar un club nocturno. Para competir, los MCs (en su mayoría varones) hacían largas filas para subir al escenario y desplegar sus herramientas, y era tanta la cantidad de participantes que había cinco o seis *cyphers* simultáneos.

Con la reputación obtenida en tantos recorridos por diferentes *cyphers* y gracias a la amplificación de la radio, algunos exponentes se lanzaron a la música sin olvidar su defensa del mundo *underground*. Es el caso de Talib Kwali y Most Def, dos exponentes del freestyle que conformaron el grupo Blackstars. Gran parte de la comunidad del hip-

hop, que no se veía representada por el rap comercial, tomó a la dupla como los abanderados del *underground*, quienes expresaban todos los valores “del verdadero” hip-hop. Uno de los logros de Blackstars fue llevar la complejidad de las rimas de los *cyphers* a la profundidad de los estudios de grabación; hay ciertos exponentes de la escena que consideran que el éxito de Kwali y Def ya no era parte del *underground*, pero otros destacan que dicho elemento no se expresa ni en cantidad de ventas ni éxito mediático, sino como parte de una estética, unos valores, un sentimiento y un sonido particular. Para el universo del hip-hop *under*, especialmente en el freestyle, ganar dinero era importante, pero lo primordial era el respeto de los colegas en un micrófono abierto, el festejo del público en un verso explosivo, el mensaje de una “barra”.

Las experiencias en Nueva York y Los Ángeles no resultaron ser un caso aislado. En un local de ropa ubicado en Detroit, llamado Hip-Hop Shop, en la parte de atrás comenzaron a realizarse algunos *cyphers* y batallas de freestyle. El espacio no era nada improvisado, ya que contaban con un DJ que musicalizaba y un presentador que era quien ponía orden en el salón (actualmente a esa figura se la conoce como *host*). El público, como pasa mayoritariamente en los eventos *under*, tenía una importancia preponderante ya que era quien decidía sobre la calidad de una rima y, por este motivo, determinaba al ganador de la batalla. Si podemos destacar un aspecto que rescatan varios de sus participantes, la herramienta más utilizada (ya que era la que más deleitaba y hacía estallar a los/as asistentes) era el *punchline*, que podríamos traducirlo como un golpe franco, directo, una rima hiriente contra tu rival, que es ingeniosa pero que a la vez es cruda, que enloquece al público y humilla al contrincante.

Uno de los exponentes más importantes del local, decidió llevar a un conocido suyo al sitio, un joven apodado Eminem. A pesar de la dificultad de ser blanco en una práctica creada y llevada como emblema por los negros, Eminem llegó para cambiar el circuito de rap freestyle de Detroit y, posteriormente, la escena musical estadounidense. Gracias al apoyo de su amigo afroamericano a su lado, Eminem recibió la suficiente atención para desplegar todo su talento; el resto de su éxito fue meramente propio, con su rap cómico, su inteligencia, ingenio y destellos líricos.

A pesar del éxito, hubo un problema en Detroit: Hip-Hop Shop recibía cantidades exorbitantes de público pero las ventas caían mes tras mes; el desenlace fue el cierre del local ante la complicada situación económica. A pesar de este suceso, los freestylers comenzaron a participar en diferentes eventos en todo el país para medirse con las principales figuras de cada zona. Para el año 1993, Gregory Thomas del sello

Nubian Recordings creó y organizó una competencia de freestyle que se llamó “Rap Olympics”, un evento entre raperos de Nueva Jersey, Pennsylvania y Nueva York. Ante el éxito de aquella jornada, en 1997, los organizadores llevaron a cabo una edición especial en Los Ángeles, en la que participó Eminem¹⁵, quien no logró quedarse con el primer puesto (perdió en la final). De todos modos, los productores (que asistían a estos eventos para fichar a los mejores talentos) pusieron los ojos en él y, finalmente, el joven de Detroit firmó un contrato con el sello del gran productor del momento Dr. Dre.

Queremos subrayar dos acotaciones sobre la carrera de Eminem y la importancia para el desarrollo del freestyle tanto en Estados Unidos como en otras partes del mundo: por un lado, su recorrido desde el éxito en las competencias de freestyle al logro de su firma con uno de los principales sellos discográficos representa una práctica recurrente que veremos en la escena Argentina; por el otro, su talento y éxito comercial llevaron a Eminem a grabar la famosa película *8 Mile*, que comenzaría a proyectarse en noviembre de 2002 en Estados Unidos. El *film* empezó a distribuirse en diferentes países alrededor del mundo en 2003, y varios exponentes de la escena del freestyle en Argentina la mencionan como uno de sus primeros acercamientos y experimentaciones al mundo del rap y las batallas de freestyle. Otro dato relevante adicional que muestra la magnitud de Eminem: “Lose Yourself”, la banda sonora de la película, fue la primera canción en la historia del hip-hop en ganar un Oscar en 2003 “a la mejor canción original”.

Shad, en “Hip-Hop Evolution”, subraya que la corriente *underground* empezó con un objetivo: “sacarle” el micrófono a la corriente principal y mantener los ideales originales del hip-hop. Pero, a su vez, el *underground* hablaba mucho más alto y rechazaba la pelea este – oeste, la comercialización absoluta, el rap gánster y la “música jiggy” de Puff Daddy y compañía, todos elementos que habían fracturado al movimiento hip-hop original. Como ninguno de los referentes de las costas sabía bien hacia donde querían ir con el hip-hop, eso abrió oportunidades que fueron aprovechadas por otras zonas y estilos: el *underground* se encolumnó detrás del freestyle y desde el sur también aprovecharían a mitades de los noventa ese espacio abierto.

¹⁵ Un breve repaso por la historia de Eminem y la importancia del freestyle para dar el salto en su carrera musical, en la siguiente nota:
https://www.vice.com/es_co/article/wj8exw/esa-vez-que-eminem-perdio-una-batalla-de-freestyle-pero-se-convirtio-en-leyenda

1.6. El sur asciende y se consolida. El subgénero *trap* aparece en escena

Durante la década del noventa y principios del nuevo milenio se fue gestando en el sur estadounidense un nuevo sonido, un nuevo movimiento, una nueva forma de acercarse al (y personalizar el) rap *yankee*: el trap.

Al encontrarse por fuera del enfrentamiento este/oeste y no contar con estatus legítimo y tradición de hip-hop, en diferentes ciudades del sur comenzaron a explorar el género rap a través del lente de sus tradiciones y experiencias locales. De esta manera, el carácter festivo de sus músicas (que con las temperaturas templadas hacían del espacio público el lugar ideal de encuentro) y ritmos más veloces, así como también la violencia callejera y los problemas crecientes de drogas y narcotráfico, fueron moldeando las letras, los *beats*, a los mismos productores y artistas que empezaron a surgir en ciudades como Atlanta, Nueva Orleans, Miami, entre otras.

El caso de Atlanta resulta paradigmático para la escena del hip-hop en Estados Unidos. La ciudad sureña es muy reconocida por ser el lugar de nacimiento de Martin Luther King, la cuna de la lucha por los derechos civiles, contando con una población afroamericana de más del cincuenta por ciento del total de su ciudadanía. Lamentablemente, la ciudad también se destaca por sus altos niveles de violencia y el consumo creciente de crack. Musicalmente, Atlanta no contaba con un estilo de hip-hop propio y por este motivo tomó en un principio muchos aspectos del Miami Bass, un ritmo rápido y festivo típico de aquella zona.

Otro caso importante fue el de Nueva Orleans, epicentro y lugar de nacimiento del jazz en Estados Unidos, surgido en las primeras décadas del siglo XX como reacción a la rigidez de la música occidental que rechazaba la improvisación instrumental y la expresividad del público en los conciertos (Provéndola, 2017). En este marco, la ciudad se destacó siempre por una presencia constante de la música en la vida cotidiana y por la preservación de tradiciones africanas muy marcadas (música jazz en los funerales, peregrinaciones, bailes festivos para honrar a los difuntos).

Es así como las fiestas callejeras también fueron haciendo crecer a diferentes DJs en la zona. Esta música de fiesta inauguró lo que se conocería como *bounce music* (Mia X fue una de las primeras exponentes de este ritmo), un sonido con baterías duras, redoblantes y quiebres que hacían de transición hacia otro ritmo; de allí surge la noción y el baile *twerk* (retomado y popularizado por el reggaetón latino del siglo XXI) que simplificaríamos podríamos traducirlo como un baile para “perrear”. A pesar de estas características, Nueva Orleans también tenía otra cara, que no era solo diversión: en los

noventa la ciudad rebalsaba de violencia y drogas, al punto de tener la tasa de homicidios más alta de todo el país.

Lenta pero constantemente, el *Miami Bass* (aquel típico ritmo enérgico de la ciudad que se entremezclaba por el espacio público, con su frase característica “shake-that-ass”), la *bounce music* (aquella práctica que era específicamente sonidos y música para “perrear”) y la *crunk music* (un tipo de ritmo y estado festivo que ilustraba la manera en que se desarrollaban esos momentos, literalmente como crujidos, energía, jolgorio y movimiento) comenzaron a entretorse y a posicionarse como un verdadero sonido del sur, a los que algunos criticaban como falso hip-hop, otros como banal, etc. Lo cierto es que el rap sureño comenzó a asentarse y a atraer las miradas, tanto del público y los productores como del resto de la escena, ya sean medios de comunicación o discográficas. En poco tiempo, Atlanta pasó de representar la música festiva a una metafórica y descriptiva de la realidad, construyendo una industria del hip-hop y una identidad propia que destronaría al este y al oeste como centro nacional del movimiento.

En este sentido, queremos mencionar un caso que es representativo del rap del nuevo milenio y que nos aporta algunos elementos importantes para nuestro análisis: junto con el matrimonio del hip-hop con el espacio público, el movimiento fue impulsado por los seguidores y las grabaciones independientes, lo que permitió (en parte) el surgimiento del subgénero *trap*.

Muchas veces, el rap fue floreciendo por DJs que grababan casetes con nuevos MCs y los vendían en diferentes comercios. Esta práctica, mayoritariamente, era realizada de forma ilegal, ya que utilizaban sonidos protegidos por el derecho de autor pero era tolerada por las discográficas, ya que beneficiaba en cierto punto a ambas partes al fortalecer el movimiento hip-hop. Es el caso de 50 Cent, quien revolucionó el mundo de las ventas clandestinas (en la calle Canal en Nueva York, “el internet de las cintas”) con la grabación de sus *freestyles* y su posterior venta en estos comercios. Gracias a este impulso independiente de DJs y MCs en la grabación y distribución alternativa, 50 Cent logró ser escuchado por Eminem y Dr. Dre y así consiguió su oportunidad de grabar para uno de los sellos discográficos más importante del país.

Por otra parte, esta práctica de casetes clandestinos había penetrado en diferentes ciudades en las que el hip-hop ya estaba asentado. Como hemos mencionado, los casos precedentes de grabación y venta casera permitieron el surgimiento y la consolidación de un subgénero (y, sobre todo, un concepto) que tiene implicancia para nuestro análisis: en Atlanta comenzó a afianzarse el *trap*. Estos fenómenos nos permiten

entender que las formas alternativas de producción y distribución no son un fenómeno para nada nuevo, sino que vienen sucediendo hace muchas décadas. De todas formas, las nuevas tecnologías han permitido la amplificación y proliferación de métodos de distribución de todo tipo de material cultural (Jenkins *et al.*, 2015), a la vez que también “han hecho posible descartar a los [viejos] árbitros del gusto, los ‘purificadores’” (Yúdice, 2007: 96).

Con el tiempo, este modelo de negocio de los casetes clandestinos y los sellos independientes dejó de ser tolerado por la industria, ya que las discográficas comenzaban a sentir la crisis no solo económica, sino sistémica. Este síntoma fue parte de un proceso mucho más amplio que se estaba gestando desde la década de los ochenta, la digitalización. El investigador argentino José Luis Fernández sostiene que:

la digitalización atraviesa todo el proceso de producción, reproducción, distribución, recepción. Míticamente se construye como el momento en que calidad de sonido y preservación de la copia alcanzan una cumbre industrial. La cultura hace un proceso equivalente al que generó la imprenta en sus comienzos: todo lo previo se digitaliza. Es el último momento del sueño de la industria musical sostenida hegemónicamente en el broadcasting (2014: 35).

Posteriormente, hacia 1995 se produce otro salto tecnológico que revolucionaría de manera total el mundo de la música y la industria: el MP3 y las prácticas del *downloading* y *sharing* a través de internet, alterando no solo el “álbum musical”, sino también facilitando el intercambio de contenidos en la red por la compresión de los archivos, obteniendo más horas de información en menos espacio digital (Núñez, 2014).

De este modo, sintetiza lo visto hasta acá Gustavo Álvarez Núñez, quien se pregunta y sostiene “¿cuáles eran las armas conocidas del rap sureño? Más que darle prioridad a las piruetas verbales, el peso estaba puesto en lo rítmico y en las expresiones no verbales (gruñidos y quejidos). Además, los sureños priorizaban el carácter festivo y fresco del hip-hop” (2007: 221). Sin embargo, todavía nos encontramos lejos de lo que sería el surgimiento y el maridaje del término trap con ese sonido particular en conformación. Tres procesos simultáneos fueron moldeando las cadencias que estaban entrelazándose en las ciudades del sur: uno rítmico, uno lírico y uno tecnológico.

En primer lugar, la trayectoria histórica de la Roland TR-808, una caja de ritmos programables para samplear y hacer *beats* que con los años se fue convirtiendo en una de las principales causantes del sonido trap. Lanzada en 1980 por Roland Corporation, la máquina no tuvo un gran impacto en sus inicios, ya que los sonidos de sus baterías

programables poco se asemejaban al de una batería real. Al no convencer a los productores de la época y tener poco interés en el mercado, la empresa decidió bajar el precio de la Roland TR-808 de manera considerable, generando que muchos *beatmakers* recién iniciados o con escasos recursos se vuelquen a la compra de esta caja de ritmos.

Adaptado su precio a la escasa demanda, las funcionalidades de la herramienta comenzaron a ser explotadas por diversos productores, especialmente en Atlanta y Nueva Orleans. A pesar del rótulo negativo por su sonido de baterías artificial, la Roland TR-808 permitía subdividir el hi-hat al extremo y reproducirlo a gran velocidad, algo casi imposible para algún baterista humano, lo que le daba un ritmo y una movilidad muy especial al *beat*. Además, la velocidad del hi-hat redoblando los BPM (beats-per-minute) del bombo en conjunción con el “boom” del bajo fueron aspectos centrales que se volverían estructurales del género. Cuando el rap neoyorkino optó por los *breakbeats* sampleados y continuos, el sur eligió los ritmos programados.

Así, aquellas primeras canciones que tenían esta distinción específica comenzaron a ser catalogadas como “Bounce”, “Dirty Rap”, “Gangsta Rap”, “Southern Hip-Hop” o “Crunk”. Dos canciones de este momento fueron “Back that Azz up” de Juvenile (1998) y “Causin’ Drama” del rapero Drama (2000). Aunque para el rap *yankee* la figura del *beatmaker* y productor ya era reconocida en la escena, con el trap empezaron a estar más presentes los nombres de los realizadores de las bases y los efectos casi a la par de los raperos, síntoma de lo que ocurriría algunos años después con el despegue de los productores (incluso por encima de los propios *emecés*).

En segundo lugar, la fusión de todas esas trayectorias del sur estadounidense con las líricas del gangsta-rap (muy ancladas en la zona oeste de Estados Unidos) fue un paso crucial para el nacimiento de lo que hoy conocemos como trap (Reynolds, 2019). No menos “real” que el rap consciente del Nueva York, los raperos del sur comenzaron a relatar sus problemas y vivencias de la vida cotidiana, describiendo el ambiente de la venta de drogas, el consumo, la depresión, los delitos, los problemas con la policía, así como también las fiestas, las chicas, el dinero, los autos, los tatuajes, las joyas, el sexo, etc. Todas estas temáticas comenzaron a penetrar ese sonido que se había asentado al sur de la costa este, lo que produjo una relación más compleja y asentada de un ritmo y ciertas líricas específicas reconocibles en conjunto.

Sin embargo, el paso fundamental (aunque fortuito) para el nombramiento del género comenzó en 2003, con el lanzamiento del disco del rapero T.I. llamado “Trap Muzic”. Nacido y criado en los barrios más peligrosos de Atlanta, el joven T.I. vivió su

vida alrededor de las casas “trap”, que eran el lugar de encuentro de vendedores de droga y donde las entregas y pagos del consumo ocurrían. Simplemente, T.I. quiso con su disco recordar su infancia y adolescencia, así como también los sonidos, las músicas, las charlas y los sucesos que en estas redes de intercambio ocurrían. De este modo, con las recurrencias temáticas tan presentes y los ritmos tan característicos de la Roland TR-808, el término trap comenzó a ser utilizado como referencia a (y etiqueta de) estas canciones tan características del sur estadounidense; rápidamente el trap empezó a ser reconocido como un subgénero particular del hip-hop.

A partir de allí, el término se fue popularizando cada vez más, especialmente gracias a la inclusión de la palabra en más de diez álbumes provenientes del sur entre 2005 y 2010. Junto a T.I., Young Jeezy y Gucci Mane apostaron a la relación de ese sonido específico con el rótulo elegido, empleando con orgullo las significaciones que se entremezclaban en la noción de “trap house”.

En tercer lugar, el proceso tecnológico del surgimiento y popularización del Auto-Tune¹⁶. La aparición de esta herramienta puede ubicarse en el último eslabón (momentáneo) de una periodización interna de la producción y mediatización musical, que va desde el fonógrafo en 1910 hasta la actualidad con la digitalización, el MP3 y la explosión de *hardwares* y *softwares* que cambiaron por completo el sistema *broadcasting* imperante en el siglo XX (Fernández, 2014). Así, la tensión entre lo viejo y lo nuevo (el *networking*) resultó ser el terreno en que diferentes cambios y avances modificaron por completo algunas capas del universo musical.

En 1997, la empresa Antares Audio Technologies lanzó al mercado su tecnología de corrección de tono Auto-Tune, una herramienta pensada para pulir las discrepancias de tono en las sesiones que llevaban a cabo los/as músicos/as, con el fin de potenciar la expresión afectiva de las canciones. Técnicamente, el Auto-Tune era conocido como un *hardware* de “cuantización de tono”, que apuntaba a regularizar los ritmos o hacerlos más oscilantes, suavizando las variaciones que se generan al cantar.

Sin embargo, la herramienta creada por sí sola nada hubiera logrado sin el éxito de octubre de 1998, más específicamente de “Believe” de Cher, en donde la utilización del Auto-Tune permitió una voz espejada y futurista que fue parte del éxito mundial de la

¹⁶ Para conocer más profundamente la historia y el desarrollo del Auto-Tune recomendamos enfáticamente el trabajo de Simon Reynolds “How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music” (2018), quien investiga y analiza su surgimiento y apogeo como elemento fundamental de los sonidos de la música popular imperantes en el siglo XXI. Disponible en: <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>

artista. A partir de allí, diferentes exponentes de los géneros más diversos comenzaron a explorar esta nueva tecnología que potenciaba a la voz con una nueva textura, llegando a tonos y generando sentimientos profundos en disímiles ritmos y canciones.

Como habiendo esperado dejar atrás una etapa, la primera canción de rap que empleó la herramienta fue “Too Much Of Heaven” del grupo italiano Eiffel 65, finalizando el segundo milenio. A pesar de ello, el verdadero momento de plena relación entre el rap y el Auto-Tune se fue desarrollando a partir de 2005 con el fuerte impulso de T-Pain en su álbum “Rappa Ternt Sagga”, en donde la tecnología fue abordada plenamente como recurso estético, influenciando de ahí en adelante a toda una nueva generación de raperos. Una de las modificaciones novedosas que introdujo el Auto-Tune en el mundo del rap fue la disolución de la frontera entre la práctica del rapeo y el canto, lo que permitió que muchos artistas que venían del mundo del hip-hop se animasen a cantar de una forma inédita hasta el momento. En este sentido, T-Pain fue abandonando su música alegre y movедiza a una más profunda, sombría y dolorosa gracias a las facilidades permitidas por la herramienta, camino también apuntalado por otro de los pilares del rap con Auto-Tune, como es Lil Wayne.

En los años subsiguientes, diferentes raperos/as (y ahora cantantes) se lanzaron a la exploración y explotación de la herramienta, que mientras tanto también era criticada por varios actores de las más diversas escenas y géneros alrededor del mundo. Lo cierto es que “808s & Heartbreak” de Kanye West (2008) y “DS2” de Future (2013), pero también “Blackout” de Britney Spears (2007) y “Boom Boom Pow” de Black Eye Peas (2009) fueron una muestra de la utilización y vigencia del Auto-Tune en el trap, el rap y el pop que, a pesar de cierto rechazo en pos de la “pureza musical”, siguió cautivando a los más diversos artistas y productores.

De esta manera, lejos de saturar o pasar al olvido como muchos críticos auguraban/anhelaban, la vida del Auto-Tune en el nuevo milenio es la historia de:

su inesperado poder de permanencia, su penetración global, su extrañamente persistente poder para emocionar a los oyentes. Pocas innovaciones en la producción de sonido han sido a la vez tan denostadas y tan revolucionarias. Auto-Tune (que define una época o que desfigura la época) es indiscutiblemente el sonido del siglo XXI, hasta ahora (Reynols, 2018).

Sin embargo, para Reynols la trayectoria del Auto-Tune no se trata de un éxito comercial planificado, sino más bien el impulso desde abajo de una gran masa de artistas, productores, ingenieros y la aceptación popular que, de no haberse dado, rápidamente hubiera enviado al olvido a la herramienta como puro artificio.

Según el crítico musical Simon Reynolds, el rechazo de diferentes participantes de diversas escenas que anhelan un retorno a “lo real” mientras los seduce la flexibilidad y perfección digital y su uso, la recurrencia en los adornos y las amplificaciones de lo musical, son parte de los recorridos y disputas epocales en torno a la legitimación de una forma de hacer música. Si tomásemos la crítica de que el Auto-Tune despersonaliza, lo que también hace es volver relevantes otras facetas de los/as músicos/as, como el fraseo, la personalidad, la imagen y su propia biografía. ¿A caso el rock no explotó también los artificios de la época? Guitarras eléctricas, pedales de distorsión, teatralidad, productividad de su imagen y biografía, etc.

Lo cierto es que la década iniciada en 2010 es la de la expansión global y el posicionamiento del trap en los primeros lugares del universo musical y como punta de lanza de la música popular. En América del Norte, en los países del Caribe, en Sudamérica, en Europa Occidental, en Europa del Este, en algunos países de África, en Medio Oriente, en India, etc. Nuevamente, la chispa iniciada en Estados Unidos viajó y se dispersó por todos lados, llevando en comunión la etiqueta trap, el sonido tan específico de la Roland TR-808 y las voces futuristas y emotivas del Auto-Tune.

Este recorrido nos permite entender que el trap ha penetrado (y ha sido tomado) en cada país al que arribó de una forma distinta, retomando y resaltando los aspectos locales (tanto nacionales como de los propios productores) y generando un sonido completamente nuevo al de su lugar de origen.

Por este motivo, es importante investigar en el futuro sobre el surgimiento del trap en Argentina, su relación y diferencia con el trap latino y su desarrollo y explosión entre los años 2017 y 2020. Para ello, no debemos reducir el texto musical a un simple código, sino “evocar toda la riqueza de determinaciones locales e históricas que quedan por fuera tanto del código como del texto mismo, y que será necesario recuperar en el análisis del proceso de comunicación para no empobrecerlo” (Cruces, 2008: 7).

CAPÍTULO 2

SURGIMIENTO DEL RAP EN ARGENTINA

El rap en Argentina surgió en la década del ochenta de la mano de la llegada de las primeras grabaciones musicales pero, sobre todo, con las presentaciones fílmicas que ilustraban y recreaban diferentes elementos y prácticas de la cultura hip-hop de Estados Unidos. Sin duda, gran parte de los aportes sobre rap del presente apartado serán tomados del novedoso trabajo de Martín Biaggini (2020), quien se ha lanzado a investigar desde la academia el desarrollo del rap en nuestro país.

La práctica musical de rapeo no solo se extendió en el género musical homónimo, sino que diferentes exponentes del rock y otras músicas alternativas también hicieron uso de ella. En Argentina, “los primeros exponentes del rap surgen en 1980, pero en ese entonces el rap era un género bastante desconocido y ambiguo; así fueron apareciendo bandas y solistas que ‘hacían rap’, sin importar mucho una clasificación más genérica” (Biaggini, 2020: 21). De este modo, su conformación como género musical en Argentina se fue desarrollando con el tiempo, y fueron los principales pioneros quienes tuvieron el trabajo de sembrar y desarrollar el hip-hop y rap nacional incipiente.

Por todo ello, para entender también el panorama global en el que se desarrolló “nuestro rap”, creemos que resulta valioso realizar un acercamiento a los géneros musicales predominantes en nuestro país (y en sus diferentes regiones) durante gran parte del siglo XX. Estos aportes tomados de diferentes autores/as e investigadores/as nos permitirán entender de manera más cabal el lugar que ocupó aquel rap originario en Argentina y nos arrojará más luz para trazar algunas reflexiones sobre su desarrollo. A riesgo de realizar un gran rodeo, creemos que este acercamiento fragmentado, diverso, pero también tensionado y relacional, nos dará la posibilidad de entender la dificultad que tuvo el rap argentino de escapar del *under*, proceso que tardó más de dos décadas en hacerse realidad, en gran medida gracias al impulso revolucionario de internet. ¿Por qué nos interesa hacer este recorrido? Porque:

preguntarse por la cultura de la ciudad, de nuestra ciudad, es indagar los múltiples sistemas significativos y expresivos; en el significado de los lenguajes, en la articulación del espacio en calles, arquitectura, barrios, las acciones, los movimientos, el despliegue temporal. También implica apreciar la multitud de subculturas, culturas locales, a veces tribales, que en ella coexisten (Margulis, 1994: 1).

2.1. Los sonidos argentinos de la primera mitad del siglo XX

Puede resultar ambiguo el proceso del capítulo actual, en el que se podrá objetar que se intenta abordar mucho y se corre el riesgo de dejar en segundo plano nuestras líneas de investigación. Sin embargo, creemos que los siguientes párrafos permitirán entender de manera más basta el recorrido de algunos géneros musicales preponderantes en la historia argentina, que funcionaron de “tapón” para la penetración del rap en nuestro país, hecho que solo pudo romperse con la llegada de internet y el sistema *postbroadcasting*. A su vez, este enfoque extenso y relacional se debe a la diversidad de *Argentinas* que atraviesan el territorio nacional, de manera múltiple, heterogénea y contradictoria. En este sentido, nos apoyamos en el estudio que Ezequiel Adamovsky realiza sobre las clases populares argentinas, sosteniendo que “las clases populares son un conjunto múltiple y heterogéneo de grupos sociales que, sobre todo al principio, estuvieron más bien fragmentados” (2012: 7). Esta multiplicidad en su sentido de pertenencia nacional permite el desarrollo de diferentes prácticas y tradiciones culturales en “un campo de interlocución, como un conjunto de principios implícitos que los actores sociales incorporan como sentido común” (Grimson, 2000: 53).

Durante los primeros treinta años del comienzo del siglo XX, Argentina sufrió el impacto de una inmigración masiva europea que fue reconfigurando diferentes tradiciones, prácticas y costumbres propias. Eduardo Archetti (2003) sostiene que esas dinámicas resultaron de suma importancia para la posterior formación del tango, en tanto creación popular creativa y espontánea, que fusiona elementos dispares y convergentes del candombe, la milonga, la mazurca y la habanera, todos condensados en los *arrabales* de Buenos Aires. La transformación urbana que sufrió Buenos Aires en aquellos años fue acompañada por el surgimiento de nuevos espacios de participación y entretenimiento que le permitieron al tango asentarse y desarrollarse (el burdel, la academia de baile, el café de camareras y los cabarets). El tango de aquellas primeras décadas en donde surgió y se asentó la denominada *Guardia Vieja* (1880-1920), con la preeminencia del arpa, la flauta, el violín y la guitarra, se fue transformando con la irrupción de *la Nueva Guardia*, que introdujo algunas modificaciones de gran importancia como la utilización del piano, el bandoneón y el cambio en sus letras, reduciendo así la improvisación en el escenario.

No obstante, aunque el tango se desarrolló como un estilo urbano, surgido de los suburbios capitalinos, en su exportación a distintas partes del mundo (gracias al desarrollo de la tecnología mediática de aquel entonces y su estrecho relacionamiento al

sistema *broadcasting*, como la radio, los filmes, los discos, los medios gráficos y la publicidad fonográfica) (Jauregui, 2014), el género sufrió algunas alteraciones en su propia forma de ser. Así fue como el tango comenzó a reutilizar ropas gauchas cuando salía a escena fuera de Argentina, enfatizándolo como símbolo de representación nacional; a su vez, vemos en ese proceso una predominancia de la música y el baile por sobre las letras. Archetti (2003) llama a esta transformación un primitivismo que fue impuesto por las expectativas europeas para con los otros y sus productos culturales.

En este sentido, a pesar de su explosión hacia afuera, el tango en Argentina fue un género dominante en la industria discográfica en las primeras décadas del siglo XX, acompañando la instauración misma de la práctica social de escucha de grabaciones fonográficas al interior del hogar. A su vez, su desarrollo no concluyó abruptamente, pero la emergencia de otras músicas populares le generaron al tango una competencia que hasta ese momento no había tenido, ya que el folklore era una práctica arraigada, principalmente, en los territorios rurales del país. Complementando lo mencionado previamente, podemos subrayar que “en el siglo XX, la mediatización de lo musical se valió de distintos sistemas de medios; el tango fonográfico desplegó sus artistas y su música en la prensa, la radio, el cine y la televisión, modificando alianzas y estrategias a cada paso” (Jauregui, 2014: 62). Estas relaciones pueden entenderse como diversos entrecruzamientos entre mediatizaciones, etapas de la industria y modos de contacto entre intérpretes y público, elementos que José Luis Fernández (2014) sostiene que deben analizarse en una periodización *cultural*.

Es entre 1930 y 1950 que también se desarrolló en Argentina un campo de producción discursiva conocido como “folklore”. El investigador Claudio Díaz sostiene que este paradigma discursivo determinó posibilidades estratégicas para la producción de los enunciados, constituyendo “un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etc.) que determinaron la manera legítima de producir esos enunciados y constituyeron por lo tanto un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de identidad” (Díaz, 2006: 1); a dicho paradigma Díaz lo llamó “paradigma clásico” del folklore argentino. Entre los principales rasgos de este fenómeno en construcción que era el folklore como paradigma discursivo, el autor destaca específicamente seis: la nacionalización de géneros y músicas que hasta el momento eran regionales, la construcción de un mito de origen (valores pasados “del pago” recuperados en el presente), la determinación de la lengua del folklore como la propia lengua del “gaucho argentino”, la recuperación de paisajes, costumbres y fiestas como

pertenecientes a “lo nacional”, una estrategia de enunciación que presentó al gaucho como figura de héroe nacional (una vez exterminado el gaucho) y una versión de la historia congelada en el siglo XIX alrededor de esa figura.

Para mediados del siglo XX, el paradigma clásico del folklore se encontraba establecido y se posicionaba como un campo importante de la música popular argentina. Es hacia 1960 que el género se expande y afianza, y este “boom” es seguido de diferentes emergencias musicales que pusieron en tensión al propio campo (Díaz, 2007). Fue a principios de los sesenta que se crearon los grandes festivales de folklore (Cosquín, Jesús María y Baradero) y se observó un crecimiento cuantitativo tanto en la producción como en el consumo, así como también un afianzamiento del propio paradigma clásico y, paralelamente, su diferenciación interna. Así surge en 1963 un manifiesto firmado (entre otros y otras artistas) por Oscar Matus, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa, exponentes que conformaron el Nuevo Cancionero del Folklore¹⁷, teniendo como referentes a Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui.

Estas diferencias internas son interesantes de rescatar para entender que la homogeneidad de un fenómeno cultural y musical (en nuestro caso el hip-hop y el rap argentino) resulta ser una pretensión y un esfuerzo enunciativo y no un análisis en profundidad del surgimiento y desarrollo del movimiento. Hacia mediados de la década del sesenta, el Nuevo Cancionero del Folklore no solo buscaba diferenciarse musicalmente, sino que sus divergencias iban más allá del sonido: hubo una búsqueda de representar en la música al hombre contemporáneo y su explotación, también una preocupación estética que buscaba escapar al facilismo, una creciente afirmación del latinoamericanismo por encima del nacionalismo y una intención de desarrollar un nuevo tipo de identidad en pos de la liberación.

Por otro lado, la mitad de siglo¹⁸ también fue una muy buena época para el desarrollo del *chamamé* nacional: en 1950, el mendocino Antonio Tormo lanzó “El rancho ‘e la Cambicha” y, en apenas tres años, logró vender 3,5 millones de discos

¹⁷ Juan Ignacio Provéndola (2017: 45-68) establece un mapa interesante de las relaciones entre diversas escenas musicales que se estaban desarrollando en Argentina. El rock incipiente buscaba su lugar pero la verdadera renovación temática y política hacia mediados de los sesenta vino del folklore y la Nueva Canción Argentina (por ejemplo, Mercedes Sosa, Nacha Guevara y María Elena Walsh).

¹⁸ Otro análisis interesante del desarrollo musical nacional es la investigación que realiza María del Carmen De la Peza sobre el bolero y la nueva canción de amor (de 1930 en adelante), donde “se puede apreciar un trayecto que va del silencio al que ha sido condenado el amor homosexual como inefable, que no puede ser ni dicho, hasta la posibilidad de ser nombrado” (2009: 90). El análisis también subraya la posición femenina en el bolero como pasiva, mientras que en la nueva canción de amor se la caracteriza con una actitud en el relato mucho más activa y libre.

(Pujol, 2010; Alabarces 2015). “El cantor de los cabecitas negras” (burla clasista epocal) o “de las cosas nuestras” era seguido por el público de los cordones industriales que se habían establecido luego de las migraciones internas en las décadas pasadas. Es durante la década peronista (1945-1955) que la música popular fue acompañada por el goce y la alegría de la fiesta, un tiempo en que las clases populares “sentían por un momento que la felicidad no les era completamente ajena”.

2.2. Escenas en surgimiento y músicas urbanas en Argentina: rock, cumbia y cuarteto entre 1955 y 1983

Las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron en Argentina con una presión militar en ascenso y recurrentes golpes de estado que harían de la democracia nacional un raquítico sistema electoral intermitente. En los dieciocho años de proscripción del peronismo (de 1955 a 1973), principalmente en las grandes ciudades urbanas e industriales, se fueron gestando, recopilando y desarrollando algunos sonidos musicales que resultarían ser los inicios de tres géneros musicales populares y masivos de gran implicancia en nuestro país hacia fines de siglo.

En el año 1954, Bill Halley coronó una serie de hechos y aportes que venían sucediéndose en las últimas décadas en Estados Unidos y editó lo que se considera el disco fundacional del *rock and roll* llamado “Rock around the clock”, que tuvo repercusiones comerciales inéditas hasta el momento (Provéndola, 2017). Resalta el historiador Sergio Pujol (2007) que, en parte, el rock surgió como respuesta de baile a la creciente sofisticación del jazz, pero es indudable que también recibió y tomó muchos aspectos de este género. De manera ferviente, lo primero que atrapó de esa música sin duda fue el baile (no solo en su lugar de origen, sino que también en nuestro país: el estreno de la película *Rock around the clock* fue acompañado por una celebración coreográfica en el Obelisco, en el año 1957).

Resulta muy ilustrativa la semejanza de la llegada del rock a nuestro país con los inicios del hip-hop nacional (que detallaremos en profundidad en el próximo apartado): en un principio, lo llamativo resultó ser el baile y los estrenos fílmicos terminaron siendo grandes estimuladores de la curiosidad temprana por esa novedad que llegaba a Argentina. La escena del rock internacional (y su posterior influencia en nuestro territorio) se expandió con la llegada de Elvis Presley que “sin duda fue producto de su talento pero también del mercado” (Provéndola, 2017: 20). Del mismo modo que destacamos con el tango en Argentina y el hip-hop en Estados Unidos, el rock (y Elvis,

en este caso) se valió de la repercusión de las discográficas multinacionales y sus estrechos contactos con todo el sistema *broadcasting* (la televisión fue una aliada para darle impulso al fenómeno Elvis). En este contexto, el rock también se introdujo en Inglaterra por la facilidad idiomática y las giras de los exponentes estadounidenses. Aquel rock británico logró agregar y aceptar improvisaciones y experimentaciones, dejando un poco de lado los aspectos imitativos del rock estadounidense en su primera etapa.

A la revolución Beatle se le sumó la politización del rock (articulándose con la nueva izquierda, la lucha por los derechos civiles y los movimientos antibélicos), destacándose Bob Dylan como uno de los mayores exponentes. El Mayo Francés y el fenómeno Malcom X, entre otras cosas, fomentaron la figura de Dylan como abanderado del rock “contracultural”, aunque también era galardonado y apoyado por la propia industria cultural.

Hacia fines de la década del cincuenta, la llegada de las primeras películas de Bill Halley y su gira por Buenos Aires significaron los primeros pasos para el género en territorio argentino; así fueron surgiendo imitadores que adaptaban las canciones de Halley a nuestro idioma. También comenzaron a emerger diferentes cantantes nacidos de ciclos televisivos que se habían subido a la ola del rock. En 1961, Canal 11 comenzó a transmitir el recordado programa *El Club del Clan* que, por ejemplo, tuvo al incipiente Palito Ortega entre sus filas. Por aquellos años también surgió la figura de Roberto Sánchez, popularmente conocido como Sandro, que en sus comienzos adscribió al género y le sumó sus bailes, su cuerpo y su erotismo; pero el verdadero éxito de Sandro llegaría con su pasaje a los sonidos melódicos, la orquestación y las canciones propias hacia finales de la década del sesenta. Para el año 1970, en Argentina se había desarrollado y asentado la sagrada trinidad de la música popular: Palito Ortega, Sangro y Leonardo Favio (Alabarces, 2012).

Alabarces, Salerno, Silba y Spataro sostienen que hacia mediados de la década del sesenta el rock *nacional* estableció un doble mito de origen en su fundación: por un lado, su ligazón al rock norteamericano y Elvis Presley, por el otro, su vinculación con el rock-pop inglés; esta segunda característica “se postuló como doblemente resistente e impugnadora, contra la mercantilización y contra el mundo adulto” (Alabarces et al., 2008: 7). Sin embargo, aquellos ejes que el rock sostuvo retóricamente desde sus comienzos ya habían nacido en la contradicción y debilidad misma, como fue el caso del primer disco de rock nacional (“La balsa” de Lito Nebbia en 1967), que resultó ser

un gran éxito comercial y, de este modo, permitió a Los Gatos (seguidos por Manal y Almendra) instalarse en el centro de la escena musical.

Es también a mitades de los sesenta que la cumbia llega a Argentina, marcada desde su origen hacia finales del siglo XIX como música étnica en Colombia. “La cumbia se extendió por buena parte de América Latina a través de la mediación de las industrias culturales, marcando en cada caso local distintas variantes y significados. En todos, sin embargo, prevalece una significación: se trata sistemáticamente de la música de los pobres: las clases populares” (Alabarces y Silba, 2014: 52). En Argentina, la cumbia se conectó con otros géneros locales, como el chamamé y el cuarteto, pero siempre estuvo consagrada como género popular, tanto por su consumo como por su significación de clase.

Si bien Alabarces y Silba (2014) sostienen que el género en Argentina tiene un origen incierto, los sonidos tropicales de Los Wawancó y el Cuarteto Imperial en la década del sesenta nos dan la pista de que, paralelamente al crecimiento del rock nacional, otros sonidos también se iban desarrollando en diferentes partes del territorio nacional. La cumbia comenzó como propia de las “juventudes elegantes” y, paulatinamente, fue siendo aceptada y adoptada por las clases populares, lo que permitió al ritmo experimentar la explosión masiva de numerosos grupos tropicales. Esos sonidos que se esparcieron por diferentes zonas del país, entrecruzándose con géneros regionales ya mencionados como el cuarteto cordobés o el chamamé del litoral (combinándose con el folklore), se establecieron de las maneras más diversas pero todos con un crecimiento notable, afianzándose así una “escena tropical” (en referencia a la cumbia, el cuarteto y el chamamé) que sería central en la década del noventa.

Por último, desde mediados de la década del sesenta hasta el comienzo de la última dictadura cívico-militar en nuestro país (1976-1983), el rock nacional fue delineando y moldeando su sensibilidad y su forma de ser; establecidos los orígenes y con el puntapié comercial de “La balsa” (250 mil copias vendidas en 1967), a partir de allí todo sería crecimiento, pero también contradicción. Por otra parte, en 1967 se dio el primer caso de autocensura del rock argentino, cuando la discográfica al mando del proyecto le pidió a Los Gatos que modificaran el lado B del simple (“Ayer nomás”) para aceptar su grabación. De esta manera, ya el primer disco de Los Gatos “muestra las contradicciones de ese rock nacional: la necesidad de legitimación de la industria cultural y la complicidad en la censura; pero también estaba la intención de diferenciarse de los jóvenes que tenían su banda de sonido en *El Club del Clan* y una

alteridad retórica que buscaba separarse del mundo adulto (en especial de la política y el poder establecido)” (Provéndola, 2017: 53). La identificación de amplios sectores de la juventud (sobre todo las capas medias) empezó a forjar y a apuntalar una relación estrecha que el rock nacional tendría en las siguientes décadas con los sectores juveniles urbanos.

Los años previos a la dictadura, iniciada en marzo de 1976, son llamados por Juan Ignacio Provéndola como los del “fin de la inocencia”; el rock nacional era rechazado por casi la totalidad del arco político, ya sea por “burguesa, decadente, capitalista y norteamericana” (crítica de la izquierda), o por “subversiva del espíritu de la juventud cristiana de occidente” (crítica de la derecha) (2017: 69). Sin embargo, los mismos exponentes de aquel movimiento en vías de masivización eran indiferentes a la política, aunque comenzaron a tejer de a poco (sin saberlo) las primeras relaciones del rock nacional con el poder político y sus prácticas de manera ambivalente (a pesar de razzias en los recitales, presiones y clausura de boliches). Por otra parte, la creciente violencia institucional de la década del setenta empezó a ser plasmada tímidamente en las letras de algunas canciones (Manal, Pappo, León Gieco, Billy Bond, entre otros artistas), pero también fueron los años de las presiones en las coberturas mediáticas por parte de varios medios de comunicación.

Para caracterizar esta década, podemos decir que en el rock se fue desarrollando cierta politización de las letras y se fue conformando un periodismo especializado en el género, aunque, por otra parte, también se presentaron algunos casos de censura para participar en programas de radio y televisión y otras prohibiciones de ciertas canciones. Con la vuelta del peronismo en 1973, las cosas parecían cambiar para el rock nacional, pero al poco tiempo las presiones y modificaciones de letras volvieron a la escena, ascendiendo esta práctica aún más con la muerte de Perón el 1 de julio de 1974.

2.3. La dictadura entre 1976 y 1983: el reordenamiento de las escenas nacionales

Marzo de 1976 significó el cuarto golpe de Estado en Argentina desde 1955, viviendo nuestro país casi veinte años bajo el mando de un gobierno militar en menos de tres décadas. Pero aquel golpe de 1976 resultó ser algo mucho peor e insospechado: ante la crisis de autoridad y la descomposición del Estado en los últimos años (sobre todo durante el breve mandato de María Estela Martínez de Perón), la mayoría de los argentinos no se opusieron al golpe militar, y la falta de vocación política era palpable tanto en el sector político como en el sindical y el empresarial.

Además del terror, las violaciones de derechos humanos (30 mil compañeras y compañeros desaparecidos) y la represión, el autollamado “Proceso de Reorganización Nacional” llevó a cabo una desestructuración económica, apalancado en un nuevo modelo de acumulación financiera. Hacia 1977 la reforma financiera llegó para quedarse de la mano de Martínez de Hoz (apoyado por Videla y los círculos financieros internacionales), lo que produjo un aumento notable de la deuda externa, fuga masiva de capitales y una crisis financiera y macroeconómica hacia 1980 (devaluación de por medio) que puso en evidencia la vulnerabilidad del régimen. A la caída del poder adquisitivo, la especulación financiera y la contracción del mercado interno (y la destrucción de la industria manufacturera nacional) se le sumó la censura y represión cultural que hicieron de esta etapa una de las más oscuras y dolorosas en nuestra historia. El modelo neoliberal se había establecido en nuestro país, y la llegada de Thatcher al poder en Gran Bretaña (1979) y Reagan en EE.UU. (1981) significó el afianzamiento de la ola neoconservadora a nivel mundial, primera etapa denominada como “neoliberalismo combativo” (entre 1979 y 1989) (Davies, 2016: 133), en la que las elites económicas recobraron el poder político (Harvey, 2007). Este modelo apuntó a restaurar la tasa de beneficio y las condiciones de acumulación de capital en lo económico, y, primordialmente, en el plano ideológico y cultural a “demoler las sendas no capitalistas de esperanza” (Davies, 2016: 135).

Sin embargo, en el plano musical, es también durante la dictadura que algunos músicos y productores lograron viajar al exterior para comprar lo último en cuanto a discos y equipos, hecho posibilitado por la situación cambiaria beneficiosa que se abrió para algunos con la desregulación. Sostiene Martín Biaggini (2020) que es también en el año 1979 que Charly García (junto a su banda Serú Girán) llevó a cabo el primer rapeo en castellano que conocemos en Argentina, cuando el artista utilizó una voz sintetizada en “La grasa de las capitales”. Hacia 1981, un año después de haberse consolidado comercialmente en Estados Unidos, llegó a nuestro país el primer disco de rap grabado, “Sugarhill gang”, edición a cargo de la compañía multinacional RCA, que tituló al disco en nuestro idioma “Delicias de un charlatán”. Ese mismo año también se editó “The Breaks” (“Los frenos”) de Kurtis Love y en 1983 otro nuevo disco del grupo Whodini (también bajo el sello de RCA Víctor). Aunque estos discos de rap llegaron a nuestro país de manera medianamente temprana, eran presentados como novedades de la música disco, demostrando que la escena hip-hop y la música rap todavía eran algo desconocido para nuestra población en general.

A pesar del pobre impacto musical, los inicios de la década del ochenta representan también la etapa del arribo de las primeras películas hollywoodenses que se habían sumado al movimiento estadounidense de moda, el hip-hop: en 1982 se estrenó “Wild Style” en Estados Unidos, en 1983 “Flashdance” y en 1984 “Breakin”, “Breakin 2” y “Beat Street”. Con el tiempo, estos *films* taquilleros comenzaron a llegar a nuestro país, convirtiéndose en fuente de inspiración (sobre todo la práctica del breakdance) para algunos sectores juveniles; este mismo proceso se dio en Chile y resultó ser uno de los gérmenes del surgimiento del hip-hop en el país vecino (Poch Plá, 2009).

Por otra parte, en 1981 el grupo Malvaho editó en Argentina el tema “La cotorra criolla”, considerado por muchos autores como el primer rap en castellano, escrito por el humorista venezolano Perucho Conde (Biaggini, 2020). En los siguientes años podemos mencionar nuevamente a Charly García, quien volvió a hacer uso de la técnica de rapeo en casos específicos (en “Rap del exilio” y “Rap de las hormigas”) y, por su lado, a Sumo, que también utilizó la vocalización rapeada en su canción “La rubia tarada”. Es posible y pertinente considerar estas expresiones como antecedentes y usos puntuales del rap que algunos artistas hicieron para darle un sonido distinto a su música.

Paradójicamente, esta etapa tenebrosa fue la que terminó de poner al rock nacional en el centro de la escena de los movimientos musicales urbanos. La dictadura reacomodó todo y el rock pasó a ocupar gran parte del campo de las culturas juveniles, capturando a los sujetos urbanos y de las clases medias, y solo en sus márgenes a los jóvenes de las clases populares. Es también entre 1976 y 1983 que el rock tomó y forjó su condición de movimiento cultural resistente, percibido así por la dictadura (dificultad para realizar recitales, censura a ciertos intérpretes y detenciones masivas) y autoasignado de ese modo por los propios líderes y seguidores del movimiento (“si somos tan perseguidos, por algo será”) (Alabarces *et al.*, 2008). Sostienen estos autores que el énfasis de aquel rock era una expresión ética antes que un proyecto político, y ese posicionamiento ético mostraría su contradicción al final de la dictadura y los primeros años democráticos, articulándose el rock:

solamente sobre el gesto de la no transa, del rechazo a los mecanismos de la industria cultural –gesto imposible en la cultura de masas más allá de su producción como puro enunciado–, no pudiendo señalar la cultura del rock aquello que la contradice (Alabarces *et al.*, 2008: 11).

Por otra parte, el rock y sus artistas no fueron los más golpeados durante la dictadura en comparación a otros estratos de la sociedad, como fue el caso de los y las

obreras estudiantes. Sin embargo, ya para 1977 la venta de discos bajó un 50%, habiéndose triplicado el precio de los álbumes, sumado a la caída sostenida de las fuentes de trabajo, hecho que impactó de lleno en el gasto juvenil en rubros musicales.

Durante aquellos años, los reclamos de los/as artistas del rock estuvieron ligados mucho más a la libertad de expresión artística que a la libertad del culto político. Algunas figuras decidieron autoexiliarse (por ejemplo León Gieco) y solo contados casos se fueron del país por temor a ser perseguidos (como Roque Narvaja y el guitarrista Tommy Gubisch). De todas maneras, aquellos también fueron los años de la presión policial en recitales, las listas negras de canciones para pasar en las radios, el control de letras de los temas en recitales por parte de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y la fiscalización de los discos por parte del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) (por ejemplo, el organismo público pidió retirar un disco de PorSuiGieco por la canción “El fantasma de Canterville”) (Provéndola, 2017). Para entender cómo venía posicionándose el rock en la escena musical juvenil argentina, ejemplificaremos con el siguiente suceso subrayado por el periodista Juan Ignacio Provéndola: en 1980, Serú Girán brindó un show gratuito en la Sociedad Rural (allí podemos observar la relación ambivalente del gobierno militar con el rock, ya que también comenzó a fomentar algunos recitales que se volvieron icónicos) al que asistieron 60 mil personas, cifra inédita para un recital de rock en Argentina. El rock fue, así, más pragmático que combativo.

El desgaste del gobierno militar al mando de Leopoldo Galtieri, hizo que el presidente de facto tomara una decisión fatídica y atroz: el 2 de abril de 1982 le declaró la guerra a Gran Bretaña por la usurpación de las Islas Malvinas. Esta medida, entre otras cosas en lo que nos respecta, trajo aparejada la prohibición de difusión de música en inglés en radios y televisión, lo que generó una urgencia por producir y transmitir otra música para ocupar esos espacios vacíos: allí el rock nacional encontró su lugar (tanto en la producción de nuevas canciones como en la habilitación de música anteriormente prohibida), y proliferaron programas de rock nacional en los principales medios de comunicación, fomentando el nacionalismo por la Guerra de Malvinas.

Tomamos la siguiente cita de Provéndola sobre los beneficios para el mundo del rock en aquellos tiempos:

durante la época del Proceso no hubo desaparecidos en el rock (como sí en el folclore), ni quema de discos (como sí de libros). En esos márgenes de libertad –nada despreciables en el contexto de una dictadura represiva– el género construyó una identidad que poco a poco se fue transformando en la

única interpeladora de una juventud urbana impedida de prácticas políticas, universitarias y sindicales. Los recitales de rock se convirtieron en un interesante factor de agrupación colectiva en tiempos donde las madres de desaparecidos tenían que mantenerse en movimiento obligatoriamente en Plaza de Mayo mientras reclamaban por sus hijos (2017: 126).

Sin embargo, esta actitud ambivalente del rock nacional llegó a su *súmmum* con la celebración del Festival de la Solidaridad Latinoamericana en mayo de 1982, adscribiendo el rock al interés bélico de un gobierno antidemocrático. El mercado del rock, sin duda, se vio beneficiado durante esos años y así se consolidó como el principal movimiento juvenil, sobre todo en las grandes ciudades urbanas (muchos grupos grabaron su primer LP, aumentó la cantidad de shows, mega eventos al aire libre y miles de espectadores, como por ejemplo el recital de Charly García en Ferro en febrero de 1983 ante 25 mil personas). Además, el género no solo se había consolidado como movimiento juvenil preponderante sino también como industria. Así, tomando a Sergio Pujol, Juan Ignacio Provéndola concluye que “durante la dictadura la idea de rock como refugio parece relevar a la de rock como resistencia” (2017: 137).

2.4. Escenas asentadas, géneros en consolidación, sonidos que llegan: dos décadas de la “nueva” democracia (1983-2005)

La asunción al gobierno del radical Raúl Alfonsín del 10 de diciembre de 1983 marcó el inicio del retorno democrático. La dictadura cívico-militar había dejado un terreno económico, político, social y cultural arrasado y diezmado; si para 1973 la participación obrera en el PBI argentino era del 48%, diez años después esa proporción bajó notablemente al 25%. El juicio a las juntas, las leyes de obediencia debida y de punto final, los levantamientos militares, un nuevo acuerdo con el Fondo Monetario Internacional en 1985, la pérdida de legitimidad, el Plan Austral en 1985, el Tratado de paz con Chile, la hiperinflación y el golpe de mercado, son algunos de los sucesos más importantes durante el mandato de Alfonsín (1983-1989). La llegada de Menem al poder y su imagen fortalecida de los primeros años fueron la contracara de su segundo gobierno, en donde la crisis ya se hacía notar: podemos destacar (negativamente) la convertibilidad uno a uno, el aumento de desempleo, la precarización y flexibilización laboral, el aumento de la conflictividad social, la Reforma del Estado, la reforma del Banco Central, la reducción del Estado (privatizaciones, descentralizaciones de la educación y la salud y endeudamiento), entre otras características.

Globalmente, a partir de la década del noventa se fueron acentuando algunas tendencias como:

la mundialización de la cultura por vía de las industrias culturales, los medios de comunicación y las súper tecnologías de la información; el triunfo del discurso neoliberal montado sobre el adelgazamiento del Estado y sobre la exaltación del individualismo; el empobrecimiento estructural y creciente de grandes sectores de la población; descrédito y deslegitimación de las instancias y dispositivos tradicionales de representación y participación (especialmente los partidos políticos y sindicatos) (Reguillo Cruz, 2012: 141).

A pesar de ello, la vuelta democrática en Argentina significó también el fin del terror y el retorno a prácticas que hasta el momento habían estado reclusas y/o prohibidas, como la reunión en los espacios públicos. Fue hacia 1983 que también comenzó a retornar a nuestro país la música en inglés, y uno de esos ejemplos fue el *boom* Michael Jackson de la mano de “Thriller” y su baile tan particular. Así surgió en 1983, en Canal 9, *El show de Michael Jackson* que conducía Domingo Di Núbila, un programa que emitía videoclips del artista estadounidense y otros similares, realizando concursos de baile *break* (breakdance). Fue allí que apareció la figura de *Mike Dee*, un joven bailarín que gracias a su presentación en el programa pudo realizar posteriormente shows de *break* y rap en diferentes boliches de varias provincias. Ese mismo año el grupo de *breakers* Break Machine realizaron tres fechas en vivo en el Luna Park.

Este incipiente interés mediático y de organizadores de shows no surgió de la nada, sino que se apoyaba en el mencionado furor momentáneo causado por las películas sobre breakdance que fueron llegando en aquellos años y también en el interés por el fenómeno del “rey del pop”. Así, en un principio el elemento estandarte del hip-hop que llegó a nuestro país fue el baile breakdance, plasmado en las películas, los programas de televisión, y algunas revistas y músicas sobre hip-hop que comenzaban a arribar. A su vez, los boliches empezaron a contratar bailarines para que realizaran su show coreográfico imitando estos estilos de baile (primordialmente en zona oeste, por ejemplo en Hurlingham, Morón y Palomar). Además, es por estos tiempos que los *b-boys* y *b-girls* se volcaron al espacio público para bailar y relacionarse entre sí, formando grupos y estableciendo lugares de encuentro, un elemento sumamente importante para el movimiento hip-hop como lo es la asociatividad (Biaggini, 2020).

Ya en 1983 Jazzy Mel y DJ Hollywood se juntaban a rapear y bailar en Florida y Lavalle: habiendo surgido de manera similar a los primeros sonidos del rock (que llegaron al país en la década del cincuenta a través de películas), aquellos esbozos

iniciales de hip-hop y rap nacional se basaron en la copia de exponentes extranjeros, tanto en la música como en el baile. Martín Biaggini afirma que estas experiencias no se dieron solo en Buenos Aires, sino también en otros puntos del país como por ejemplo “Los Duques del ritmo” en Córdoba, “Bboy Tito y Mario la Mote” en Mar del Plata y Marcelo Cabrera en Rosario. Por otra parte, los años ochenta también significaron la llegada de los primeros discos de rap, ya sea por impulso discográfico, por actitud personal de traer discos del exterior o por la iniciativa de la producción y venta de discos “piratas”.

Estas experiencias en la década del ochenta fueron las primeras expresiones de un hip-hop nacional incipiente, en el que se resaltaba la influencia del hip-hop de Estados Unidos en ciertos casos (imitando el *flow*, la melodía, la vestimenta, los sonidos) y la búsqueda de asociaciones entre los participantes, principalmente en el espacio público (Parque Rivadavia, plazas de Morón, Laferrere, Ituzaingó, también en zona sur, el Obelisco, Lavalle y Florida, etc.) (Biaggini, 2020). Fue durante esta etapa que los y las *breakers* argentinas también comenzaron a explorar los otros elementos de la cultura hip-hop, que iban conociendo a cuentagotas.

De todos modos, los primeros momentos del rap argentino, denominados como los años de la “Vieja Escuela”, se dieron por la conjunción múltiples factores y fueron el resultado de un triple nacimiento, según Martín Biaggini. En primer lugar, como venimos sosteniendo en el presente apartado, el primer rap fundacional en Argentina se dio a través de la exploración de los elementos del hip-hop estadounidense, en donde los *b-boys* y *b-girls* comenzaron a investigar y tomar cosas de aquel movimiento y a implementarlas a su modo.

Por otro lado, al ser el rock el movimiento predilecto de las discográficas que estaban establecidas en nuestro país (y al decaer el interés mediático por el breakdance explorado entre 1984 y 1985), una parte de aquellos primeros grupos decidió volcarse al ambiente de la música *under*, tanto en lo que refiere a las grabaciones caseras como también al circuito musical muy presente en la escena de Buenos Aires, principalmente. Son los casos de Los Adolfos Rap (grupo formado en 1987 por jóvenes de Lugano, Flores, Mataderos y Floresta.), Club Nocturno (surgido en 1987 por jóvenes de San Fernando, Pacheco y Ramos Mejía), Presa del Odio (formado en 1990, estos jóvenes hacían rock pero rapeaban varias de sus letras, compartiendo escenario con los grupos anteriores) y The Coprofagos Rap (banda surgida también en 1990 en zona oeste). Estos grupos establecieron campañas de auto-marketing, pegando calcomanías en los timbres

de colectivos, haciendo guardias en radios para entregar sus grabaciones caseras y promocionándose por diferentes boliches y pubs de Capital y Gran Buenos Aires.

Por último, la tercera corriente incipiente del rap nacional (junto al rap influenciado por el hip-hop y el rap más relacionado al ambiente *underground*) fue el rap simple y divertido de algunos exponentes que no estaban emparentados con aquellas escenas. En las filas de este grupo más festivo, mediático y comercial, podemos mencionar la visita de Jazzy Mel al programa de Xuxa, los Illya Kuryaki and the Valderramas en *Jugate conmigo* con Cris Morena, Cumbiatronic (que fusionaba cumbia, pop y rap para 1989) y Mr. Flippy Rap (Biaggini, 2020).

De este modo, observamos que en aquel entonces la industria musical en Argentina no vio comercializable al rap argentino incipiente, y durante las décadas del ochenta y noventa el género se mantuvo por usos puntuales, nichos bien estrechos de algunos grupos que fueron su motor y la resistencia en la escena *under*. Aquellas décadas también fueron los años en donde el rock se consolidó en la industria cultural pero, a su vez, se transformó en un campo más complejo, fragmentado (crecimiento de la escena punk y del heavy metal en Argentina) (Provéndola, 2017: 163), despolitizado, jet-zetizado, domesticado, carnavalizado, conservador en lo musical, masculinizado y radicalizado en sus diferencias (Alabarces et al., 2008). El rock comenzó a autoidentificarse señalando una comunidad de pertenencia (Garriga Zucal, 2008), a la vez que estableció su otro de manera doble (moral y étnicamente, de forma clasista), excluyendo a todo lo que para ellos no era rock, en este caso lo *cheto/careta* (comercial) y lo *negro cabeza*. Esta distinción resulta importante ya que marca un maridaje entre rockeros y clase media como segmento socioeconómico predilecto de este movimiento, teniendo en cuenta que también durante los años noventa resultó ser el apogeo de la música tropical, apalancada en su venta desmesurada y la irrupción en escenarios públicos (televisión, calle y estadios de fútbol).

Es así como podemos advertir en aquellas dos décadas el afianzamiento de ciertas músicas que tenían sus gérmenes algunos años atrás y, por eso mismo, también aventajaban al rap en su consumo y crecimiento. Entre los ochenta y los noventa hubo en Argentina un movimiento clandestino que, al cabo de diez años, se transformó en la punta de lanza del consumo de las clases populares urbanas en todo el país, una alianza entre la cumbia, el cuarteto cordobés (hegemónico en su provincia) y el entrecruzamiento con el chamamé (música y variante “plebeya” folklórica del litoral argentino) (Alabarces y Silba, 2014). En el caso de la cumbia, esta no contó con el aval

de los medios de comunicación, las grandes discográficas de masas ni el propio Estado: el sector bailanero creó su propio circuito de difusión y promoción, pero para inicios de los noventa la movida tropical se afianzó en Argentina (y la cumbia fuertemente en Buenos Aires), a la vez que la industria cultural comenzó un proceso de homogeneización de los estilos tropicales en pos de su interés comercial. Esta reconfiguración, además, debe ser entendida como parte del proceso de plebeyización de la cultura en Argentina durante la década del noventa, en donde las clases más acomodadas se volcaron a consumos y prácticas marcadas por su origen popular como la cumbia y el fútbol, legitimando ciertos gustos y valores vedados años atrás para “la gente culta”. Pablo Alabarces define como plebeyización al “proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasan a ser apropiados (a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas” (2012: 119).

Si la década del ochenta fue el proceso lento de retorno al espacio público pos dictadura y el afianzamiento de ciertos movimientos que se estaban gestando, los noventa resultaron ser los años en donde la movida tropical estalló comercialmente. Los principales exponentes se convirtieron en estrellas que se paseaban entre bailantas, programas de televisión y discotecas a las que acudían personas de clase media-alta. Saturado el mercado de cumbias regionales, los productos *cumbieros* comenzaron a dirigirse a sectores medio, hecho que fomentó en los artistas un período de cambio en su *look* y estética, más cercana al gusto hegemónico.

Sin embargo, hacia fines de los noventa comenzó a emerger una “cumbia orgullosamente subalterna”, denominada por el propio mercado como “cumbia villera” (Alabarces y Silba, 2014: 65). Lo interesante de este movimiento para nosotros es que, siguiendo la línea argumental de Alabarces y Silba, esta cumbia tomó varios elementos del rap y el hip-hop estadounidense (marcados por lo afroamericano), entre los que se destacan la vestimenta (equipos deportivos y zapatilla caras y ostentosas) y el fraseo rapeado. Por otra parte, la cumbia villera como sub-género comenzó a diferenciarse por sus temáticas en las canciones, ya que narraban historias de delitos menores, consumo y tráfico de drogas y relaciones conflictivas con la policía. Principalmente, la mayoría de los músicos y públicos eran varones jóvenes que pertenecían a los sectores populares urbanos y habitaban los barrios populares o villas miserias.

En el año 2001 el COMFER comenzó a evaluar y controlar los contenidos de esta cumbia, ya que su crecimiento resultó ser una alarma por la penetración de

temáticas delictivas en grandes masas de adolescentes. A pesar de la prohibición de pasar cierto tipo de música en la radio y la TV, la cumbia villera no perdió su popularidad en aquel entonces, ya que su mayor promoción y consumo estaba ligado a la escucha de la vida cotidiana y la asistencia a las bailantas cumbieras. Así, el género se desplazó de la temática amorosa a la social (algo que también se puede ver en el nombre de las bandas), y los públicos juveniles comenzaron a identificarse con las letras que los invitaba a participar de un nosotros excluido, perseguidos contra los perseguidores, en este caso el Estado y la policía (Alabarces y Silba, 2014).

Que la cumbia haya sido catalogada como villera no quiere decir que su producción de masas se dé por fuera del circuito de las industrias culturales, sino más bien esa presentación de lo villero como natural sin mediación es una construcción industrial en sí misma. “A pesar del giro realista y cotidiano, la letra no escapa a su destino de retórica, es decir, de artificio” (Alabarces *et al.*, 2008: 24). Además, los/as investigadores/as sostienen que estos tópicos ya eran abordados por el hip-hop y también estaban representados en la escena audiovisual contemporánea. Lo novedoso de esta cumbia fue que estos rasgos se ostentaban con orgullo, como marca de su estilo de clase, como una sub-cultura villera, y lo intolerable no eran las prácticas en sí, sino la afirmación positiva de ellas.

Finalmente, dos aspectos finales de los noventa: a la par que cierta parte del rock derivaba hacia lo que se conoció como rock chabón¹⁹ (Alabarces *et al.*, 2008), también el movimiento comenzó a adoptar algunos rasgos de la cultura futbolera del aguante (es decir, “ir al frente”, tolerar obstáculos autoimpuestos para celebrar la música de un modo épico, en salas precarias, largas peregrinaciones o recitales bajo el asedio policial, no transando con códigos y prácticas consideradas ajenas a la dimensión ética del rock). Así, el aguante y la resistencia no eran una deriva rockera para cambiar el sistema (como mencionamos anteriormente, no había gestos politizadores), sino más bien actos celebratorios del aguante en sí como alternativa al sistema careta, hipócrita y/o cheto, en palabras de Pablo Alabarces.

El segundo aspecto novedoso hacia finales de los noventa en nuestro país fue la consolidación de la escena electrónica, movimiento que había comenzado a gestarse en

¹⁹ Conservadurismo musical, predominio de la iconografía Stone, mantenimiento del imperativo no-transa como norma moral primordial, públicos predominantemente de clases populares o medias empobrecidas, pero también implementación una retórica neocontestataria –desplazamiento de los contenidos políticos hacia zonas vagas de lo cotidiano–, neonacionalista –anhelando una edad de oro pasada, el mundo del peronismo clásico– y neobarrial –el barrio como núcleo mítico condensador de moralidad y valores.

Gran Bretaña hacia finales de los ochenta de la mano de las *raves*. La música electrónica en Argentina no se inició con las fiestas *raves*, ya que desde los setenta y los ochenta había ciertos segmentos que experimentaban aquellos sonidos electrónicos (como el caso del grupo alemán Kraftwerk) y también DJs que comenzaron a incursionar en este mundo: en la década del ochenta, resalta Víctor Lenarduzzi (2012), ya se podían observar algunas experiencias de fiestas electrónicas en boliches, sobre todo en la Ciudad de Buenos Aires. Pero sin duda, la década del noventa fue la del estallido y afianzamiento de la escena electrónica argentina, en donde este movimiento comenzó a discutirle ciertos segmentos juveniles a la movida tropical y al rock nacional. Hacia 1995 comenzaron a gestarse y tener visibilidad las primeras *raves* nacionales, complementándose con el desarrollo de esta música en distintos boliches capitalinos (es la época en que asciende Pachá como lugar de encuentro electrónico). Si 1997 fue un año recordado por la mítica celebración en Parque Sarmiento (donde asistieron más de cinco mil personas), para el año siguiente, la misma fiesta triplicó su nivel de asistencia, superando los quince mil “bailarines y bailarinas”.

Fue durante todo 1998 que la escena se fue consolidando y así se constituyó una cultura electrónica nacional. El movimiento *rave*, aunque era criticado por los exponentes del rock, también intentó diferenciarse de la movida electrónica y no electrónica de los boliches (uno de los principios de las *raves* era la superación de las barreras discriminatorias que se vivía en el movimiento nocturno electrónico de ciertos bares, boliches y discotecas). El mundo de las *raves* locales creció a pasos agigantados, no solo como una fiesta electrónica, sino como un lugar de comunión de los cuerpos, donde además de música se podía encontrar puestos de venta de accesorios, discos, ropa, comida y entretenimiento, por lo cual este fenómeno tomaba forma de feria o parque de diversiones más que de un recital a secas. En este período de consolidación y expansión hay que destacar el interés de los/as participantes en que la escena electrónica argentina crezca y se afiance, y gran parte de la responsabilidad fue de los DJs, que lograron afianzar su figura como elemento central de las fiestas.

Si los ochenta habían sido la etapa experimental de la vieja escuela y los noventa los años de la expansión, sin duda la primera década del nuevo milenio fue la de la consolidación de Buenos Aires como centro de la escena electrónica nacional (en el año 2000, cien mil personas coparon los bosques de Palermo para la celebración de la Love Parade). Así, se comenzaron a observar tres tendencias en el movimiento que podemos observar hasta hoy: una más de tono “elitista”, ligada al mundo del “club” selecto, una

más masiva, que era representada por estos grandes eventos de miles de personas, y una tercera tendencia que era la del movimiento alternativo o *underground*.

Algunas características de este momento han tenido que ver con la clara consolidación de un mercado vinculado a los festivales y la circulación de música electrónica, una relativa estabilización de un calendario de fiestas, la constitución de un público masivo y la tendencia del crecimiento (del baile multitudinario, pero también de dispersión de escenas diferenciadas), la inserción definitiva de Buenos Aires en el circuito internacional como referente por sus propias fiestas y la ‘importación’ de eventos globales” (Lenarduzzi, 2012: 178).

Pero a la par que los eventos masivos internacionales llegaban y crecían exponencialmente (Creamfields y Mutek, por ejemplo), el *under* de la escena electrónica resistió y también se diversificó, siendo el lugar principal para la experimentación y el entrecruzamiento con otros sonidos, como por ejemplo el rock, el tango, el rap, el reggaetón y la cumbia. Por último, también queremos rescatar este movimiento porque, como afirma Víctor Lenarduzzi, la música electrónica es deudora en gran parte del hip-hop, y los diálogos entre estas dos escenas han sido muy recurrentes; los DJs tuvieron un lugar central en este proceso, encargándose de llevar sonidos de la electrónica al mundo del rap y viceversa.

Finalmente, el rap nacional. Si la década del ochenta fue el surgimiento de los primeros exponentes nacionales denominados Vieja Escuela, los noventa y los primeros años del siglo XXI resultaron ser los del surgimiento de una nueva generación, en donde novedosas figuras se fueron sumando a las viejas del género, con una leve mejora en la penetración comercial y una creciente maduración en lo estético. También en aquellos años continuaron los lazos de asociación y colectividad entre diferentes exponentes de los cuatro elementos del hip-hop. Sin embargo, el rap tuvo que resistir en el *underground*, ya que el mercado y los medios de comunicación tenían los ojos puestos en otros movimientos más rentables que interpelaban a las juventudes de manera casi total: el rock (en todas sus variantes), la movida tropical (con la cumbia en Buenos Aires, el cuarteto en Córdoba y el chamamé en el litoral como puntas de lanza), el folklore en el interior del país y la escena electrónica en ascenso. Cada segmento socioeconómico tenía una identificación musical muy estrecha con alguna escena asentada en nuestro país, con lo que al rap le resultó demasiado complejo penetrar masivamente en algún sector y asentarse robustamente. El *under* y los devotos de este

movimiento fueron los encargados de mantener encendida la llama del rap y hip-hop nacional.

De todas formas, a continuación enumeraremos algunos logros del género: a mediados de la década del noventa, el suplemento *Sí* del diario *Clarín* eligió al grupo de rap Actitud María Marta como “grupo revelación de 1995”. En 1996 se organizó un festival íntegramente dedicado al hip-hop en el boliche Dr. Jekyll en el barrio de Belgrano; la promoción del evento fue puramente autogestiva, pegando afiches en la calle, las galerías y la ya mencionada técnica de los timbres de colectivos. Un año después, de la mano del manager Alejandro Almada y la producción de Zeta Bossio, se editó “Nación Hip-Hop”, un disco compilado que reunió a los principales exponentes del movimiento *underground* (Tumbas, Sindicato Argentino de Hip-Hop, Super-a, A.M.C. y Encontra del Hombre, entre otros).

Juan Data²⁰, un seguidor del hip-hop nacional en los tempranos años noventa, comenzó a publicar un *fanzine* llamado “Moshpit” a finales de 1996, en donde realizaba entrevistas a músicos y exponía las novedades musicales de los diferentes grupos. También por aquellos años la banda Natural Rap (de Rosario), Golpe Bajo y Monjes Caciques del Armagedón (de Mendoza) impulsaban el tímido movimiento del rap en las provincias de nuestro país. Por último, la llegada de *Tower Records* (en Ciudad de Buenos Aires) en 1997 permitió que los seguidores del movimiento pudieran acceder en la tienda a nuevos discos, videos, libros y revistas.

Por otra parte, 1997 también fue el año del surgimiento de Geo-Ramma, una banda de g-funk que le sumó al rap nacional un sonido más melódico y un swing desbordante. El dato de color es que sus integrantes tenían “linaje rockero”: Valentino Spinetta (hijo de Luis Alberto) y su primo Tocker lanzaron “Pon paz a tu muerte” ese año y ya para 2001 lograron ser la banda soporte de su padre en un show en vivo en el Estadio Obras. De este modo, Valentino y Tocker se sumaban a Dante (que desde 1991 estaba enfocado en el sonido del rap con “Fabrico Cuero”, el álbum de los Illya Kuryaki & The Valderramas).

Unos años atrás, a comienzos de 1998, el freestyler Mustafá Yoda, el *graffitero* Fasta y el *b-boy* Apolo (devenido en MC) fundaron La Organización (Oz), un colectivo que impulsó el rap en castellano con un estilo propio, sus propias métricas y un *flow*

²⁰ En 1999, el interés de Juan Data fue más allá del *fanzine* y produjo el documental “El Juego”, en donde se pueden observar algunas prácticas del hip-hop nacional en los noventa y algunos testimonios de sus participantes. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3pB3e5y1dP4>

particular. Los tres años de duración de La Oz (1998-2001) permitieron tanto al género crecer como a sus miembros pulir un poco más su nivel de rapeo; una vez disuelto el grupo, los integrantes tomaron caminos distintos en pos de profundizar sus *skills* en sus estilos predilectos.

La llegada del nuevo milenio trajo frescura al ambiente del rap, con sonidos en español que empezaron a llegar a nuestro país. En el año 2001, Sindicato Argentino del Hip-Hop obtuvo el premio *Grammy* a “mejor rap en español”, pero el evento debió ser suspendido por el atentado de las Torres Gemelas el 11 de septiembre. En el año 2002, Mustafá Yoda fundó Sudamérica, un sello independiente que buscaba promover tanto el rap nacional como el movimiento del freestyle con los mejores exponentes del continente. Si podemos mencionar algunos sucesos que impulsó Sudamérica, sin duda hay que hablar de “Cuentos para chicos grandes”, un disco que contó con la participación de varios artistas como el propio Mustafá, Sandoval, Fidel Nadal y Apolo; el álbum fue elegido por la revista *Rolling Stone* como uno de los cincuenta mejores discos de aquel 2004. Por último, 2005 fue el año en donde el argentino Frescolate obtuvo la primera internacional de freestyle organizada en el siglo XXI de “Red Bull: Batalla de los Gallos”, que reunió a los principales exponentes de la escena hispanohablante (tanto Latinoamérica como España y los representantes latinos de Estados Unidos) (Álvarez Núñez, 2007).

CAPÍTULO 3

PRIMEROS FREESTYLES EN ARGENTINA Y LA EXPLOSIÓN DEL NUEVO MILENIO

Todo el recorrido trazado hasta el momento nos permite tener en cuenta algunos aspectos importantes: allá por la década del setenta en Nueva York, cuando comenzaron a gestarse aquellas fiestas de DJs y en las que aparecían los primeros MCs, la práctica de rapeo emergía como pura improvisación. Desde sus orígenes, el freestyle es parte del movimiento hip-hop en general, y del rap en particular. Aquellos primeros MCs eran puramente charlatanes, arengadores de fiestas, y poco tenían que ver con lo que vamos a estudiar aquí en Argentina. Pero esas prácticas de freestyle resultaron ser una constante, acompañando al movimiento de manera subterránea²¹, ya que el *boom* de los ochenta y el asentamiento de los noventa eran, evidentemente, sobre el rap grabado.

Este elemento nos da la pauta de que el freestyle tuvo en Estados Unidos una presencia secundaria y bastante marginal pero permanente. Hemos mencionado los casos de The Good Life Café, aquel local de comida saludable en Los Ángeles que ofrecía un espacio de micrófono abierto para la participación e improvisación de la comunidad. También mostramos la escena neoyorkina en ascenso, que comenzó en Washington Square Park y tubo que trasladarse al espacio privado, debido a la persecución estatal y policial. Otra experiencia llamativa fue la de Hip-Hop Shop, el comercio de ropa que en su parte trasera era un verdadero escenario de batallas de freestyle, lugar al que llegó un tal Eminem que, gracias a su éxito, comenzó a penetrar en la escena de freestyle nacional y a llamar la atención de los productores más reconocidos del rap grabado en estudio. Por último, también mencionamos el caso de 50 Cent, quien se lanzó al mercado de música clandestina grabando freestyles.

Estos elementos de la escena de freestyle estadounidense nos permiten entender ciertos rasgos estructurales de lo que esta práctica es: rapeo improvisado, multiplicidad y diversidad de escenas (plaza pública, tienda de comida, local de ropa, un departamento, un boliche del *under*, etc.), en algunos casos grabados, aprovechamiento de algunos espacios radiales puntuales para realizar improvisaciones (Underground

²¹ Podemos entender el fenómeno inicial del freestyle (tanto en Estados Unidos como en Argentina) como parte de un movimiento y participación *grassroots*, “que hace referencia a todas aquellas acciones y movimientos que surgen de la gente de a pie, del público general, y no de las empresas o elites” (Jenkins *et al.*, 2018: 22).

Radio en Los Ángeles y The Wake Up Show en California), salto de freestylers al mundo del rap grabado (Eminem, 50 Cent, Fat Joe, Biggie, etc.), entre otros aspectos.

A pesar de todo ello, una diferenciación de suma importancia tiene que ver con el *cypher* y las batallas. Hemos explicado anteriormente que *cypher* refiere a la práctica de reunirse en ronda y compartir algunas improvisaciones, sin competencia, por el mero hecho de rapear. Por su parte, aunque también en ronda, las batallas enfrentan a dos participantes (o a dos equipos, variando la cantidad) en donde se compite contra el adversario, buscando demostrar mejor nivel pero también atacándolo, con el fin de incomodarlo y demostrar quién merece ganar la batalla. Aunque estas prácticas conviven y no están divididas (no hay un circuito de *cyphers*, es más bien una práctica entre raperos para compartir habilidades y conocimiento), es importante realizar esta distinción, porque lo que se ha desarrollado en Argentina es un circuito de batallas de freestyle de suma importancia, sobrepasando enormemente la producción, circulación y recepción que tuvo el rap nacional incipiente de los años noventa.

3.1. Los primeros freestyles en Argentina: los emblemas Caballito y Morón

La vuelta de la democracia trajo consigo el retorno de diferentes fracciones sociales al espacio público. Para el ámbito cultural y musical, en gran cantidad de países alrededor del mundo, la calle siempre resultó ser uno de los terrenos predilectos para expresar y compartir diferentes sonidos artísticos que buscan ser compartidos con la comunidad, escapándose del encierro de la vida privada, una sala musical, etc. Como el juglar de la Edad Media y su modo de vida itinerante, el músico callejero “es’ la música y el espectáculo del cuerpo. Él crea, la porta y organiza” (Attali, 1995: 26).

Como mencionamos en el capítulo precedente, la llegada de las primeras películas de breakdance, el “boom” Michael Jackson y los sonidos del rap estadounidense que penetraban en Argentina hacia 1983 fueron elementos fundacionales para el temprano desarrollo del hip-hop nacional. Aunque los primeros años fueron de exposición mediática (sobre todo en programas de televisión), a partir de 1985 el *breaking* comenzó a dejar de llamar la atención, el rap dejó de ser bien visto o asimilado (las radios dejaron de pasar el escaso rap que circulaba en sus emisiones) y la cantidad de personas que incursionaron en alguno de los elementos del hip-hop también retrocedió. Ante esta situación, muchos de los exponentes comenzaron a recluirse en la zona oeste de la Provincia de Buenos Aires (Morón, Villa Tesei, Haedo), donde todavía quedaban en pie algunos espacios para compartir estas prácticas artísticas.

A pesar de esto, los entusiastas de aquel movimiento no se dirigían solamente al oeste para ir a bailar. En la línea de tren Sarmiento (que une el barrio de Once en la Capital Federal con la ciudad de Mercedes en Provincia de Buenos Aires), a mediados de los ochenta, algunos/as entusiastas empezaron a improvisar rimas en los furgones del tren, y la conexión Caballito, Flores, Haedo, Morón y Moreno comenzó a tejerse lentamente. Gracias a aquellos puntos que se unían a través de las vías ferroviarias,

la *Morón City Breakers* y la *Caballito City Crew* comenzaron a intercambiar información y experiencias, sin olvidarnos la cercanía del Parque Rivadavia como lugar emblemático de intercambio de discos. En aquellos vagones se realizaron quizás los primeros freestyles en nuestro país” (Biaggini, 2020: 94).

El tren Sarmiento comunicaba dos barrios que resultaban ser fuertes sembradíos de la escena hip-hop nacional en conformación: tanto los graffiteros, *b-boys* y *b-girls* y MCs aprovecharon la conexión Morón-Caballito para desarrollarse por fuera de un sistema *broadcasting* que les daba la espalda. Así, el *underground*, el espacio público (principalmente las plazas), el transporte público (como la línea de tren Sarmiento) y las casas de algunos de los participantes (como el departamento de DJ Hollywood en Caballito, que servía de punto de encuentro para los exponentes de aquella escena) fueron los lugares predilectos en donde el movimiento del freestyle comenzó a gestarse y desarrollarse. La zona oeste del conurbano bonaerense se convirtió en el lugar de resistencia y referencia para la comunidad del hip-hop nacional en los ochenta y principios de los noventa.

3.2. El freestyle del nuevo milenio en Argentina

Como concluimos en el capítulo anterior, el freestyle como disciplina empezó a tomar vuelo en los primeros años del nuevo milenio, ya no solo en su versión libre sino también desarrollando un incipiente circuito de batallas. Si podemos mencionar dos características importantes para el desarrollo del freestyle en este primer lustro, sin duda son el ímpetu y proactividad de Mustafá Yoda como impulsor del movimiento y el mencionado campeonato de Red Bull de Sebastián Paoli, *a.k.a*²² Frescolate, en el año 2005.

²² *A.k.a.* es una abreviatura muy frecuentemente utilizada en el mundo del rap, que indica la frase “also know as”, es decir “también conocido como”. Dicha expresión se utiliza para indicar el nombre artístico de los raperos, pero también como recurso a la hora de rapear, tanto en la música grabada como en el universo del freestyle.

Si para el año 2000 la idea del freestyle comenzó a emerger en algunos puntos del país, en gran parte fue por el impulso que tuvo el rapero Mustafá Yoda. El MC oriundo de Moreno, Provincia de Buenos Aires, inicialmente exploró el universo musical a través de su padre, quien tenía interés por la música negra estadounidense y se había “subido a la ola” de Michael Jackson en los noventa con “Thriller”. Mimetizando la “caminata lunar” del rey del pop y las películas que llegaban a Argentina, Mustafá y sus hermanos comenzaron a adentrarse en el mundo del *breaking*. Ante su autocomprendida falta de destreza para el baile, Gustavo Aciar (*a.k.a.* Mustafá Yoda) se volcó al mundo del graffiti y, para 1998, se enfocó decididamente en el rap. Fue en el año 2002 que fundó Sudamétrica, un colectivo que pretendía unir a los mejores exponentes latinoamericanos de freestyle y de rap. A la par que diferentes grupos de rap se nucleaban en torno a Sudamétrica, Mustafá también impulsaba el reclutamiento de MCs y DJs que pudieran apuntalar el movimiento del freestyle en nuestro país; así se unió a DJ Pharuk de Chile, y a los MCs Rasec, Sergio Sandoval, Pekeño Search y Dardo Perfecto (estos dos últimos también de nacionalidad chilena). Un año más tarde, Mustafá se encontraba enfocado en organizar competencias de freestyle, sobre todo en la zona oeste del conurbano, hecho que lo catalogó como uno de los primeros campeones argentinos en el incipiente circuito de batallas, definiendo uno de los torneos contra Sergio Sandoval.

El año 2003 resultó ser el año de la llegada de la mencionada película “8 mile”, que recreaba la vida de Eminem en el mundo de las batallas de freestyle en Estados Unidos. El *film* dirigido por Curtis Hanson resultó fuente de inspiración para gran cantidad de los MCs que fueron apareciendo en escena en los años siguientes, ya que a la vez que popularizaba la práctica del freestyle, adentraba a una gran cantidad de jóvenes en el movimiento de batallas, algo que iría tomando fuerza en la posteridad.

Ya para el año 2005 se concretó una efeméride importante que, siendo vista en perspectiva, resulta más un dato a tener en cuenta que un elemento imprescindible para el desarrollo del freestyle que apuntamos a analizar: aquel año, el argentino Frescolate se coronó campeón de la primera “Batalla de Gallos” organizada por la multinacional Red Bull, evento que congregó a los principales exponentes del freestyle latinoamericano, español y también estadounidense. Con el correr de los años, sobre todo en la segunda década del siglo XXI, la “Red Bull: Batalla de Gallos” se convirtió en un evento masivo y central para los participantes de la escena: su realización anual, en donde se reúnen las principales figuras de cada país, se convirtió en una especie de

“mundial de freestyle”, posicionándose de este modo como uno de los torneos más prestigiosos del circuito batallero.

A pesar del gran logro, el torneo presentó en su primera edición un formato e impacto bien distinto de lo que podemos observar en las últimas ediciones. El título obtenido por el argentino tuvo muy poca repercusión, en parte porque los asistentes del evento eran pocos, en parte porque la escena del freestyle en nuestro país era muy incipiente y acotada. Si podemos subrayar otro de los puntos centrales de la escasa amplificación del acontecimiento, tenemos que destacar que todavía en aquellos años el sistema *broadcasting* era preponderante y los medios de comunicación tradicionales poco interés tenían de este movimiento marginal.

En 2005, la firma Red Bull decidió realizar un campeonato nacional de freestyle en nuestro país, que se llevó a cabo en el boliche Barhein, en donde Dante Spinetta y Mustafá Yoda fueron dos de los jurados del evento. Cabe mencionar que solo en Argentina, España y Estados Unidos se realizaron jornadas locales para determinar quiénes serían los MCs clasificados al evento en tierras caribeñas. El evento internacional de 2005, aprovechando en gran medida el furor causado por la película “8 Mile”, se llevó a cabo en el Club Gallístico de San Juan y contó con la participación de ocho MCs de diferentes países. El representante argentino Frescolate, luego de cuatro batallas, logró quedarse con el título en la primera internacional de “Red Bull: Batalla de los Gallos” al derrotar en la final al mexicano El Niño. En su presencia en el programa radial en Vorterix *El Quinto Escalón*, Frescolate aseguró que la repercusión en nuestro país fue casi nula “ya que no había redes sociales ni nada”; solamente realizó un posteo en Fotolog y “lo más groso” (en palabras del MC) fue apenas una entrevista en el canal de música MTV. En este mismo sentido Juan Ortelli, periodista especializado en freestyle y ex director de la revista *Rolling Stone* en Argentina, escribió que para 2005 “YouTube, la llave para entender la explosión del freestyle de la última década, era una empresa que tres ex empleados de PayPal acababan de fundar en San Bruno, California” (Ortelli, 2016).

3.3. La revolución YouTube: el freestyle se expande en el ciberespacio (pero también en las plazas)

“El grandioso internet”; “la globalización tiene muchas cosas malas y buenas, aprovechen que todo está ahí, pueden hacer cursos, aprender, ver tutoriales”; “conocimos a El Quinto a través de YouTube”; “YouTube nos hizo llegar muy lejos”;

“No necesitamos a los medios tradicionales. La calle e internet son dos cosas indispensables”; “me bajé FL Studio, empecé a ver tutoriales en YouTube y me puse a probar haciendo remixes²³”. Todas estas frases fueron tomadas de entrevistas a diferentes protagonistas de las escenas del freestyle y trap. La primera corresponde al testimonio de un MC mexicano en el documental *Somos Lengua*. La segunda es una afirmación de Duki en una entrevista junto a Micaela Lusardi en Nacional Rock 93.7 en 2020. La tercera frase pertenece a Aczino y Kaiser en el programa radial *El Quinto Escalón* por radio Vorterix en 2017, dos de los máximos exponentes del freestyle mexicano y chileno, respectivamente (Mauricio Hernández, *a.k.a.* Aczino, es considerado el mejor batallero de todos los tiempos del mundo hispanohablante). La cuarta afirmación pertenece a Tata, uno de los principales freestylers y pioneros en el movimiento de nuestro país, campeón argentino en 2010 e impulsor del fenómeno. La quinta frase pertenece a Alejo Acosta, fundador de la competencia de freestyle *El Quinto Escalón* en 2012, quien se transformó también en uno de los emblemas del trap argentino bajo el nombre de YSY A. Por último, la frase final corresponde a Gonzalo Conde, productor musical argentino de 22 años, más conocido como Bizarrap, actualmente el artista nacional más escuchado en las plataformas digitales.

Estos fenómenos se desarrollaron en lo que José Luis Fernández llama la época *postbroadcasting*, en donde

el sistema mediático de *broadcasting*, centrado en los medios masivos y clave en la vida social de la música tal como la conocemos, es puesto en cuestión por la articulación del digitalismo con las redes soportadas en internet, lo que implica la pérdida de hegemonía de la industria y los medios centralizados para establecer una convivencia conflictiva con la vida en las redes: el *networking*” (2014: 13).

De esta manera, el investigador argentino sostiene que YouTube comenzó a emerger como una competencia para el consumo televisivo, incorporando aspectos del nuevo milenio en tanto red social y convirtiéndose en un soporte fundamental para las audiencias musicales. Lejos de ser estas nuevas mediatizaciones “pura horizontalidad”, podemos decir que en ellas “conviven intercambios *networking* e intercambios *broadcasting*” (Fernández, 2018: 33), y es según el análisis de cada caso en que

²³ El *remix* es una práctica (y una categoría) central para analizar fenómenos musicales y mediáticos (por ejemplo, el trap) enmarcados en el sistema *networking*. El avance de esta práctica de producción y distribución no sólo cuestiona a la industria musical sino también “a la propia posición de los músicos como *creadores* al disolver la noción de *versión final*” (Fernández, 2012: 102).

podemos determinar si predomina una práctica de contacto espectadorial o una interaccional (Fernández, 2018).

Los años 2000 trajeron consigo cambios como la digitalización, el *downloading* (práctica estandarizada gracias a la revolución del formato comprimido MP3 a mediados de los noventa), las redes sociales, el *sharing* y nuevas plataformas y sitios que se convirtieron en nichos de intercambio, producción y consumo musical (aunque no se restringen solamente a lo musical) para grandes fragmentos de la juventud. Así comenzó un camino que varios años después tomó la forma característica de *delivery* y la *producción* de música en internet, en donde el usuario tiene la posibilidad de elegir de manera más amplia y, a su vez, de combinar esfuerzos de manera colaborativa en la etapa productiva, atacando fuertemente la producción y distribución del sistema *broadcasting* (Vargas, 2014).

Por otra parte, estos sucesos se enmarcan en el análisis de la cultura popular latinoamericana, en donde nos referimos a “*algo más*”, algo por fuera de la *mass media*²⁴. Por ello, donde la academia anglosajona ve la cultura popular como cultura masiva, nosotros vemos dos objetos de trabajo (Alabarces, 2016). Estos procesos no se dan por separado, sino que establecen relaciones recíprocas y negociaciones; debemos entender que, en nuestro caso el freestyle, desarrolla y desarrolló trayectorias similares y disímiles en el universo mediático y en el de su realidad en el territorio.

El triunfo de Frescolate en Puerto Rico no tuvo gran repercusión ya que la plataforma YouTube se encontraba dando sus primeros pasos, lo que hizo que este hecho en Argentina pasara casi inadvertido. Sin embargo, en la segunda mitad de la primera década del siglo el freestyle nacional comenzó a incursionar en la subida de batallas a YouTube, que con el paso del tiempo fue siendo apropiada socialmente por diferentes grupos sociales, floreciendo y multiplicándose los Contenidos Generados por Usuarios (CGUs) en el universo digital. De todas maneras, antes que caer en la idea de que el freestyle se “mudó” definitivamente a YouTube, queremos subrayar que el diálogo entre la plaza y el universo online comenzó a transformarse en un movimiento de retroalimentación constante que fue fortaleciendo a ambos espacios. Así, el freestyle cobró espesor al formar parte de “una memoria mediática mundial sin precedentes” (Fratlicelli, 2012: 48), en el gran archivo de recuerdos colectivos en el que se convirtió

²⁴ Estas lecturas de la cultura popular/cultura masiva en el campo de la comunicación fueron posibilitadas por el entrecruzamiento de nuestra disciplina originaria con corrientes de la antropología, proceso que le permitió a la comunicación salir del “mediocentrismo” (Rodríguez y Caggiano, 2008: 3).

YouTube, potenciando la pérdida de materialidad objetual por la digitalización a la que estaba acostumbrada la música grabada (Jauregui, 2014).

En este sentido, debemos entender a YouTube desde su “doble identidad, como un negocio y como un recurso cultural co-creado por los usuarios” (Burgess y Green, 2018: 15), estructura que sintetiza las tensiones en el modelo Web 2.0., en donde el comportamiento del público se traduce en “tesoros de datos” (Morozov, 2013) de suma importancia para la empresa pero, a su vez, también aporta “su trabajo como multiplicadores” (Jenkins *et al.*, 2015: 142) de contenido en red adaptándose a los “códigos” del ciberespacio (Lessig, 1998).

A partir de la primera edición del año 2005, la multinacional Red Bull continuó apostando al mundo de las batallas de freestyle mediante la organización de eventos que cada vez iban tomando mayor vuelo; las siguientes cuatro ediciones de la final internacional se realizaron en Bogotá, Caracas, Ciudad de México y Madrid. Estos festivales de freestyle también incursionaban en el mundo online a través de YouTube, empezando el movimiento a ganar más adeptos y a despertar el interés en más cantidad de personas.

Aunque entre 2010 y 2012 el evento de Red Bull no fue realizado por decisión de la organización, la chispa del freestyle ya había sido encendida en nuestro continente. Si podemos destacar un aspecto preponderante para el desarrollo fenomenal del movimiento y el circuito de batallas, sin duda debemos marcar la posibilidad de compartir el arte del estilo libre gracias al uso de la lengua española y castellana, lo que permitió que diferentes exponentes de los países hispanohablantes pudieran cruzar sus fronteras y medirse con las figuras de otros circuitos nacionales. A su vez, el material audiovisual de diferentes países latinoamericanos y también españoles comenzaron a explotar a través de internet, permitiendo a los/as jóvenes el acceso a diferentes estilos y corrientes no solo de freestyle, sino también de rap en lengua hispana.

En Argentina, hacia el año 2008, Mustafá Yoda continuaba apostando al desarrollo del movimiento localmente. Aquel año organizó por primera vez una competencia de freestyle en el club Los Indios de Moreno, con el motivo de la celebración del Día del Niño; la misma recibió el nombre de “A Cara de Perro” y con el correr de los años resultó ser un pilar para el desarrollo federal del freestyle en nuestro país. Mustafá logró llevarla a cabo gracias al apoyo de las marcas “And One” y “Red Bull”, aunque en aquel entonces no contó con ayuda del municipio. A partir de ese momento, Mustafá Yoda decidió que la competencia A Cara de Perro recorrería

diferentes provincias del país para conocer los talentos repartidos en el territorio argentino y, así, darles la posibilidad de que ellos puedan expresarse en el arte de la rima. Con la ausencia de Red Bull en el circuito de batallas en esas temporadas, A Cara de Perro se convirtió en el máximo torneo de freestyle por aquel entonces.

De todas formas, si tenemos que hablar de otro acontecimiento que impulsó y fortaleció el movimiento, ese fue la organización del Halabalusa, una competencia creada en 2009 en Claypole por un grupo de amigos en el garaje de una casa (en un principio se llamó “Encuentro Underground”), que al poco tiempo decidió mudarse al terreno predilecto de las batallas de freestyle *underground*, la plaza, agrupándose en una especie de bosque al lado de la estación de tren de Claypole. Uno de los organizadores fue Gastón Serrano, *a.k.a.* Dtoke, que con el pasar de las jornadas se fue convirtiendo en una de las referencias de aquel evento. Lo novedoso del “Hala”, como se lo nombra en la movida, fue que estableció un formato de torneo anual con tabla de posiciones, algo que hasta el momento casi no se veía en el ambiente de las incipientes batallas de freestyle, apuntando a que los y las participantes se acerquen semana tras semana a competir, estableciendo un circuito y elevando el nivel de las rimas (buscando evitar que “los competidores falten al evento”, en palabras del Dto). Los videos del Halabalusa comenzaron a diseminarse por YouTube y ser fuente de inspiración para las siguientes generaciones de freestylers; a su vez, diferentes jóvenes empezaron a acercarse a Claypole para vivenciar alguna jornada de aquella mítica competencia.

De esta manera, en aquel lustro que ponía fin a la primera década del siglo XXI, el freestyle argentino comenzó a ser parte de un incipiente circuito de batallas, principalmente apoyado en Red Bull Batalla de los Gallos, A Cara de Perro y el Halabalusa. Sin embargo, el *battle rap* no solo florecía en aquellas competencias de renombre, sino que la práctica se encontraba amplificada a partir de los videos que circulaban online y, en este proceso, diferentes sectores de la juventud empezaron a adentrarse en este mundo. Si hay algo que destacan las principales figuras del ambiente es que para hacer freestyle necesitas dos personas con ganas de improvisar, nada más; por ello, ante la facilidad de llevarlo a cabo, una parte de los adolescentes se lanzaron, sin más, al arte de la rima improvisada.

Ante el “parón” de algunos años que determinó Red Bull, la competencia de Mustafa Yoda pasó a ser el torneo de mayor prestigio a nivel nacional entre 2009 y 2011; quien salía victorioso de aquellas celebraciones era considerado en el circuito como el mejor freestyler del momento. El rapero oriundo de Moreno continuó

organizando eventos en diferentes puntos del país, a la vez que sumó la sección “Junior” para conocer a los mejores talentos juveniles del movimiento. Fechas en Córdoba, Buenos Aires, Mar del Plata, Rosario, Las Grutas, Necochea, La Rioja, General Roca, Misiones, entre otras ciudades, hacían que aquellos que conocían el torneo por internet pudieran participar de él y mostrar su destreza. La final nacional del año 2010 se llevó a cabo el 26 de diciembre en Niceto Club, mostrando a propios y ajenos lo que el freestyle podía e iba a lograr apenas una década después. Finalmente, los principales exponentes del país se midieron en el escenario: Tata, Código, Papo, Sony, entre otros, quedando el título en manos de Tata. Un año después, con la participación del Dto, Código se tomó revancha y consiguió el título nacional y el premio de \$2.000 que otorgó el certamen.

Para el año 2012, Red Bull hizo resurgir su mítico evento, esta vez encargando a Mustafá Yoda y el equipo de Sudamérica de organizar la edición de Argentina, ya que vieron en el morenense y su *crew* la capacidad de llevar a cabo un evento de tal envergadura; a pesar de esta buena noticia, aquel año no se disputó el evento internacional, que retornaría a la escena un año más tarde. Llegado el año 2013, la multinacional decidió que Buenos Aires fuese la ciudad en la que se celebraría la final internacional. Si la final nacional 2012 de Argentina había congregado a más de 300 personas en Niceto Club, el evento internacional de 2013 en Buenos Aires rompería aquella barrera de nicho a la que nos tenía acostumbrados el freestyle nacional: más de 5.000 personas llenaron el Estadio Malvinas Argentinas, demostrando que las batallas también podían ser un movimiento rentable para la organización de eventos. Como “frutilla del postre” de la gran jornada, el argentino Dtoke se quedó con el título internacional frente al mexicano Jhony Beltrán y, de esta manera, Argentina comenzaba a consolidarse como uno de los países más importantes del circuito batallero hispanohablante (junto con el pilar que era España, seguida de Chile y México).

El público se encontraba en plena expansión, así como también surgían MCs y competencias por diferentes puntos de los centros urbanos; la expansión por YouTube de Red Bull (tanto Argentina como del resto de los países) y del “Hala” sirvió para llevar el movimiento a diversos rincones del país y resultaron ser fuente de inspiración para la nueva generación que estaba por llegar en la segunda década del siglo XXI. Aunque las grandes organizaciones habían visto un potencial mercado en construcción en nuestro país, la explosión nacional vendría de la mano del *underground*,

específicamente en una plaza del barrio de Caballito, el Parque Rivadavia, con la mítica competencia llamada *El Quinto Escalón*.

3.4. Del underground al mainstream: el fenómeno de El Quinto Escalón

Si vamos a hablar del emblema argentino, y en gran medida uno de los eventos que más aportó a la escena, sin duda *El Quinto Escalón* puede ser catalogado como ese “estandarte”. Varios especialistas y representantes del movimiento aseguran que se trata de la competencia de batallas de freestyle en plazas más grande del mundo. Por este motivo, en las siguientes páginas intentaremos demostrar por qué, desmenuzando sus inicios, su desarrollo y explosión y, finalmente hacia finales de 2017, su cierre.

¿Por qué nos parece tan importante analizar esta competencia? Porque no solo apuntamos a ver cómo se fue estableciendo la escena de las batallas de freestyle en Argentina, sino que también nos parece relevante profundizar en las prácticas y consumos juveniles de la dinámica social que resultaron ser condición necesaria para el asentamiento y crecimiento de este movimiento, y resultan ser núcleos de suma importancia en la vida cotidiana de los y las jóvenes. En este sentido, creemos que hay momentos y lugares específicos en que “las grandes instituciones ya no son las que prevalecen en la dinámica social, sino aquellas pequeñas entidades que han estado (re)apareciendo progresivamente. Se trata de microgrupos emergiendo en todos los campos (sexuales, religiosos, musicales, deportivos)” (Maffesoli, 2004: 6). Además, “es pues, de manera privilegiada, en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales” (Reguillo Cruz, 2012: 52).

Alejo Acosta, un chico de 12 años oriundo del barrio de Caballito, se acercó al hip-hop en la ciudad gracias a un taller que se llevaba a cabo en el Centro Cultural El Eternauta de su barrio. Esta fue la manera en que Alejo experimentó de primera mano los diferentes elementos del movimiento, ya que en El Eternauta se podía encontrar de todo: práctica de rapeo, breakdance, graffiti y también beatbox. Por otra parte, Alejo ya venía consumiendo los videos del Halabaluz que eran subidos a YouTube, motivo que lo impulsó, al cumplir 13 años, a acercarse con sus amigos a Claypole para experimentar personalmente cómo era este torneo.

Estos dos aspectos resultaron ser fundamentales para la formación de *El Quinto*: por un lado, cuando el centro cultural cerraba, gran parte de sus asistentes caminaban 600 metros para seguir bailando y rapeando en el Parque Rivadavia; por el otro, el “Hala” sirvió de inspiración para Alejo, tanto para organizar una competencia más

cercana a su casa así como también para adoptar el sistema de puntos que convirtiese la “ranchada” en un torneo con fechas, sistema que apuntaba a tener la presencia recurrente de los participantes cada quince días. Así, Alejo decidió llevar a cabo una competencia en el Parque Rivadavia pero de freestyle, invitando a esa gente que ya lo acompañaba en El Eternauta y también creando un evento en Facebook para compartir con todos sus contactos.

El 11 de marzo de 2012 se realizó la primera fecha de *El Quinto Escalón*, y de las treinta personas que habían confirmado su asistencia en el evento de la red social se pudieron contabilizar veinte en la plaza; cuenta Alejo que, principalmente, los asistentes de aquella jornada fueron los *skaters* y *graffiteros* que ya se juntaban en el parque, quienes se acercaron por mera curiosidad. La elección del día no fue casualidad: el torneo iba a disputarse domingo de por medio, evitando que *El Quinto* se solapara con el Hala, tanto para ir a Claypole como para que los competidores de aquel torneo se pudieran acercar a Caballito. No pasaron muchas jornadas y el torneo se trasladó unos metros a una de las entradas laterales del parque en las calles Chaco y Doblás²⁵: allí se estampó el nombre *El Quinto Escalón*, haciendo referencia a las escalinatas que se encontraban en esa intersección.

De aquella primera jornada no se tiene registro audiovisual, pero para el 7 de abril algunos de los asistentes comenzaron a grabar y a subir las batallas en diferentes plataformas y redes sociales. Dicha jornada contó con la asistencia de Matías Berner, *a.k.a.* Muphasa, también oriundo del barrio Caballito, que a los 18 años se animó a freestylear luego de consumir batallas por internet. De esta manera fue que Muphasa, con el correr de las fechas, estableció un muy buen vínculo con Alejo y terminaron conformando la mítica dupla organizativa de *El Quinto Escalón*, que los tendría al mando durante los próximos cinco años.

Hasta ese momento, la competencia de mayor renombre que había en Capital Federal era Las Vegas Freestyle, que desde 2011 se celebraba en Plaza Noruega en el barrio de Belgrano, a menos de dos cuadras de Cabildo y Juramento; de todas formas, la magnitud del torneo era muy pequeña. Con el correr de las jornadas de *El Quinto*, varios exponentes de Las Vegas comenzaron a transitar también el circuito batallero de

²⁵ En el siguiente link podrán ver el primer terreno en donde se desarrolló la competencia: los escalones. Otro aspecto que podemos destacar es la práctica de filmaciones personales que se daba en los primeros momentos, lo que significaba que aquellos registros de *El Quinto Escalón* eran por impulso de sus asistentes más que de la propia organización. Eso cambió con el correr de los meses con la introducción de Muphasa como organizador de la competencia. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=YKP_Zx5Ee0s&feature=emb_title

Caballito. Debido a que las primeras fechas contaban con videos caseros de muy mala calidad, Muphasa decidió meterse de lleno en la organización y mejorar el producto audiovisual. Es así como en el mes de junio del 2012 abrió el canal de *El Quinto Escalón* en YouTube, algo que con el tiempo se volvería la punta de lanza de la competencia. Por otra parte, gracias a su experiencia laboral, Muphasa empezó a encargarse de editar e imprimir *flyers*, sumando también el manejo de las primeras redes sociales de la competencia. Otro elemento importante para el futuro del torneo fue la llegada de Juancín, amigo de Muphasa que se acercó por interés y terminó siendo uno de los jurados más respetados de las batallas de freestyle. La presencia de Juancín era importante porque, generalmente, los jurados en las competencias resultaban ser los propios participantes que ese día no podían batallar, por lo que contar con jurado abocado solamente a analizar y juzgar las batallas hizo que las decisiones de las fechas sean más justas. Para septiembre de ese mismo año los competidores del sur y el norte de la provincia se acercaron a competir a *El Quinto*, trayendo buen nivel de *flow*, métricas y estructuras, demostrando que la competencia de Caballito comenzaba a ganar cierto respeto en la escena *underground*.

La ubicación estratégica del Parque Rivadavia también permitió que competidores de diferentes zonas se pudieran acercar al evento: la locación en el centro de la Ciudad de Buenos Aires resultaba ser la intersección de líneas de trenes, subtes y colectivos, lo que permitió que freestylers de diferentes barrios pudieran acercarse a competir. Así, la diversidad y la cantidad comenzaron a entrecruzarse, hechos que permitieron la mejora en la calidad de las rimas y los propios competidores. Desde sus inicios, *El Quinto* mantuvo la esencia de encuentro que caracterizó al parque durante mucho tiempo, como el caso de las mesas de trueque de ropas y objetos usados, puesto de libros y discos, hasta lugar de encuentro para diferentes grupos como los skinheads, punks, skaters y, por supuesto, hip-hoperos. Cabe recordar que el Parque Rivadavia fue un punto central en la historia del rap nacional de los noventa (Ortelli, 2018).

A pesar del intento de registrar las batallas, entre 2013 y 2014 *El Quinto* no contaba con una buena calidad de videos en YouTube y muchos de ellos se subían sin título o directamente no eran cargados. En ese contexto apareció Clown, un peruano que había llegado a Argentina y se introdujo de lleno en el mundo de las batallas de freestyle. Clown iba a todas las competencias habidas y por haber, filmando con su celular los eventos y subiéndolos a su canal personal de YouTube *Demolition Rhymes*, en donde se podían observar muchas de las batallas de la competencia de Caballito de

aquellos años. De esta manera, Clown aprovechó la plataforma YouTube como un espacio de almacenamiento, gestión y expectación, elementos que el sitio comprado por Google explotó hacia nuevos modos de administrar, intercambiar y difundir contenidos.

Los primeros años audiovisuales de *El Quinto* pueden enmarcarse en la denominación CGU, videos en YouTube generados por prosumidores que tienen por característica su carga continua, interactividad y expansión, montando un efecto de cercanía e intimidad con el mundo irreplicable del evento, en contraposición a la falta de interés hasta el momento de las industrias culturales sobre el incipiente movimiento. De este modo, las filmaciones con celulares alcanzaban a las batallas y su sonoridad en su estado público, insertándolas en un espacio mediatizado (Lapuente, 2014). Entre finales de 2012 y principios del 2014 fueron llegando y asentándose diferentes exponentes que comenzaron a ser asiduos competidores de *El Quinto*, domingo tras domingo. Desde el sur llegó el mítico Klan, quien junto a MKS se convertirían en dos exponentes del “Star System” de las batallas *undeground*. También se acercaron desde el oeste Bepox, Cover y Dangeluz, y para principios del 2014 el norte de la Provincia de Buenos Aires desembarcó en el torneo: Agustín Cruz, *a.k.a.* Acru, llegó y revolucionó el nivel de la competencia, trayendo rap en los oídos, coherencia, estructuras y mensaje, demostrando un nivel que hasta ese momento no se había vivido en Caballito. Con el correr de los años, Acru se consolidaría como uno de los mejores freestylers de Argentina y terminaría volcando toda su destreza al rap grabado, convirtiéndose en uno de los raperos referentes de la actualidad.

El trienio 2012-2015 significó la llegada y consolidación de *El Quinto Escalón* como referencia de las batallas de freestyle en Capital Federal. Si en los primeros meses de 2015 las visualizaciones del canal de YouTube de *El Quinto* promediaban las treinta mil, a partir de junio ese número explotó a cincuenta y cinco mil por dos meses consecutivos, y en agosto nuevamente se duplicó el volumen de visualizaciones, alcanzando las 110.182 en menos de treinta días, algo inédito hasta el momento. El año terminó con otro récord, con 125.814 visualizaciones en el canal en el mes de diciembre, demostrando que la mutación de los números a partir de junio no había sido casualidad, concluyendo el 2015 con un promedio mayor a cien mil visualizaciones por mes. No obstante, 2015 no solo fue el año de la explosión del torneo en internet, sino que la competición misma perfeccionó su organización y también el nivel y caudal de los participantes continuaban en aumento. Alejo, finalmente, comenzó a desarrollar cada vez más su función de *host* (aquel que organiza la batalla y el torneo) y Muphasa

siguió incursionando en la filmación, entendiendo que el éxito de la competencia no estaba solo en los escalones, sino también en el mundo virtual. En aquel tiempo también volvieron a aparecer algunas figuras de manera más regular, como Dani, Duki, Wos, Ecko, Damm y Nacho; algunos de estos MCs ya habían asistido a *El Quinto* en jornadas precedentes, pero ahora su presencia se había hecho más constante. Todos estos competidores que mencionamos no se trataban solamente de caras nuevas, sino que con su nivel le dieron un salto de calidad asombroso a la competencia, demostrando que una nueva generación de freestylers había llegado a Caballito.

Parte del éxito de *El Quinto Escalón* se puede explicar por los valores y prácticas que se establecieron desde un principio: a pesar del intercambio y contrapunto de las batallas, los escalones fueron un lugar de comunión, en donde se disfrutaba el *estar ahí*. Los participantes, pero también el público, destacaron desde un principio que lo que ocurría allí era parte de “la familia del Quinto”, y el Parque Rivadavia era su hogar: podemos apreciar que en gran cantidad de jornadas a Alejo y Muphasa cerraban el evento pidiendo que dejaran todo limpio y ordenado, porque justamente aquel sitio era su casa cada quince días.

Por otro lado, un aspecto que hay que destacar en los primeros años de vida de *El Quinto* (tendencia recurrente en el ambiente de las batallas) es la poca presencia femenina, sobre todo en la competencia misma. Si observamos cualquier video de alguna jornada del evento, dilucidamos la escasa presencia de MCs femeninas, aunque en el público podemos encontrar una mayor cantidad de espectadoras mujeres.

Si 2015 había sido un año de consolidación de la competencia (tanto en la plaza como en internet), todo lo que iba a suceder en la temporada siguiente vendría a demostrar que lo experimentado hasta el momento resultaba ser solo la punta del iceberg de *El Quinto* y el movimiento del freestyle en general: 2016 fue el año de la revolución Quinto Escalón. Juan Ortelli, periodista especializado en música, ex director de la revista *Rolling Stone* y emblema del movimiento del freestyle, sostiene que ya para 2015 el torneo se había convertido en la batalla más importante de toda Argentina, desplazando a las principales competencias de escenario, como A Cara de Perro, y compitiéndole a BDM, el torneo internacional que estaba en plena expansión. Ya en aquellos tiempos, por Facebook y otras redes sociales, comenzaba a circular el apodo que se había popularizado sobre la competencia: el “Kingto”.

Los cambios en el ambiente se experimentaron desde los primeros días de aquel 2016. Un hecho fortuito y triste fue la chispa que desencadenó una serie de éxitos que se

encontraban latentes en el movimiento: en enero, la familia de Acru sufrió un robo en su hogar perdiendo todo el dinero que habían recaudado durante años para llevar a cabo una operación clínica de su papá. Ante este suceso la comunidad reaccionó, organizando una fecha a beneficio para la familia de Acru, siendo ésta la primera vez en se cobró una inscripción para participar de la jornada, con el fin de recaudar fondos y donarlo a la familia Cruz. La convocatoria fue tan grande que los escalones quedaron chicos, hecho que produjo la primer “mudanza” de la competencia: a unos metros de su lugar de origen, Alejo y Muphasa encontraron un banco de plaza (el lugar para los jurados), y con una cinta de “peligro” realizaron un cuadrilátero para delimitar la arena de batalla de los participantes. Según Juancín, ese día se empezó a observar que los asistentes ya no eran los competidores y sus amigos, sino que el público se había expandido y las caras ya no eran todas conocidas.

Asimismo, de aquella jornada podemos mencionar dos cuestiones complementarias que demostraban que la escena se encontraba en ebullición. En primer lugar, la mudanza no se llevó a cabo solo por la asistencia acaudalada del público, sino que también las personas que se acercaban al Parque Rivadavia buscaban competir. Es por este motivo que por primera vez en Capital Federal, una competencia *under* tuvo que desdoblar la etapa clasificatoria en dos rondas, para agilizar la selección de los y las MCs que accedían a la jornada principal. Ante este hecho, lo que había comenzado como un *hobbie* empezó a necesitar de una logística más aceiteada, en tanto que al desdoblar las clasificaciones también se demandaban dos *host* y seis jurados. Por ejemplo, para la fecha dos de aquel torneo, se rompió el récord de más de doscientos inscriptos para competir. En segundo lugar, el jurado de aquella jornada especial demostró un doble reconocimiento de gran importancia para el certamen: acompañando al recurrente Juancín, Juan Ortelli e Invert. Por un lado, el apoyo y la presencia de una figura especializada en el ambiente del periodismo musical; por el otro, el campeón internacional español, que demostraba que *El Quinto* había traspasado nuestras fronteras, legitimando estos hechos a la competencia como referente del *underground* hispanohablante.

A partir de esa primera jornada de enero, todo lo que vino después hizo quedar como minúsculo lo conseguido en 2015. Las visualizaciones del canal de YouTube habían terminado en diciembre en 125.814, pero rápidamente en enero y febrero los números se duplicaron: 252.088 y 395.239 respectivamente; de principios de 2015 a principio de 2016, los suscriptores del canal pasaron de 3.518 a más de 15 mil. Ese

aumento de público también se podía observar en la plaza, lo que empezaba a ser un incentivo lo bastante atractivo para atraer a los primeros sponsor independientes. Uno de los primeros logros fue la llegada de Luis Alcázar al evento, un tatuador que regalaba un tatuaje por jornada al ganador de la fecha.

Otro aspecto importante de aquel inicio de año fue la incorporación de un *community manager*, Daro Calderón, estudiante de Comunicación y fanático de la competencia, quien empezó a sistematizar los posteos en las redes, las “historias” y recortes en redes sociales (algo muy común actualmente, pero que hasta el momento casi no se veía en el mundo de las batallas). Esta práctica de circulación de videos de *El Quinto* no solo se hacía oficialmente, sino que muchas cuentas satélites recortaban los mejores minutos y los subían tanto a YouTube como a diferentes redes. Este fenómeno era parte de cierta lógica digital y social, en el que las mismas redes incentivaban la circulación de información entre contactos, impulsando el intercambio de CGUs por encima de contenidos profesionales (Lapiente, 2014). En este mismo sentido, podemos hablar de “comunidades de fans innovadoras en el uso de las plataformas participativas para organizarse y responder a los textos mediáticos” (Jenkins *et al.*, 2015: 49).

¿Por qué hablamos de la revolución Quinto Escalón en 2016? Veamos los siguientes números en visualizaciones por mes y su mutación con el correr del año: febrero 395.239, marzo 710.773, abril 813.879, mayo 844.767, junio 1.697.194 (a partir de ese mes los números explotan abruptamente), julio 2.558.983, agosto 4.470.775, septiembre 5.730.874, octubre 7.860.132. Hasta mayo de 2016 se habían alcanzado 3.757.117 visualizaciones en toda la historia del canal de YouTube; entre junio y septiembre de ese año, en tan solo cuatro meses, se acumularon 13.328.836 de visualizaciones. Estas cifras exorbitantes no solo se apoyaban en YouTube, sino que las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, entre otras) también impulsaban el movimiento con cuentas satélite alrededor del evento, ofreciendo productos como *recaps*²⁶: así “un número pequeño pero consistente de consumidores ha dejado de ser eso, simples ‘consumidores’, para convertirse en activos productores que realimentan con nuevos contenidos las redes digitales de comunicación” (Carlón y Scolari, 2012: 9).

²⁶ “Se trata de breves videos que sintetizan lo ocurrido en una o varias temporadas de una serie” (Scolari, 2012: 25). Aunque el término refiere a narrativas seriadas resulta útil extrapolarlo al freestyle, ya que muchas de estas cuentas han utilizado esa metodología para producir los resúmenes de las mejores rimas de cada jornada de freestyle. También puede pensarse esta práctica bajo la noción de *mashup*, “una operación propia del reciclaje en la que se crea un video con fragmentos de otros videos” (Fratelli, 2012: 60).

A pesar de ello, el crecimiento también daba sus frutos en la arena de batalla: a mitad de aquel año aparecían los jóvenes Manuel Vainstein y Mateo Palacios, más conocidos como Replik y Trueno. Replik era un competidor nacido en el año 2000, que comenzó yendo a ver batallas a *El Quinto* y Las Vegas, y poco a poco se animó a competir. Por su parte, Trueno, nacido en 2002, llevaba la música y la actuación “en las venas”, tanto por su abuelo uruguayo como por su madre actriz y su padre Pedro Peligro, que en los noventa perteneció a una banda *hardcore* del *underground*; así fue como el pequeño Trueno desde los tres años se animó a rapear junto a su padre y a participar en los recitales de Comuna 4. Con “8 Mile” como inspiración, su gusto por el freestyle se potenció cuando conoció la Red Bull Batalla de los Gallos de España en 2007 a través de YouTube. Sus inicios fueron en 2014, tanto en su faceta de *youtuber* como en la de freestyler. En esta última disciplina, Trueno dio sus primeros pasos en A Cara de Perro Junior, ganando la jornada realizada por Mustafá Yoda en Capital Federal, posteriormente volcándose al mundo de las batallas, trayendo frescura y atrevimiento a la escena de *El Quinto*.

Como mencionamos, el crecimiento en redes tenía su contrapartida en la plaza: cada vez se hacía más difícil llevar a cabo el evento con normalidad. De las 500 personas por fecha que se acercaban al parque, solo las que se encontraban en primera fila podían disfrutar y escuchar bien las rimas de los competidores. El murmullo y los ruidos eran constantes, haciéndose muy difícil la organización y también el disfrute del evento, tanto para los competidores como para el público que quería escuchar las “barras” y los “acotes”. Por este motivo, el 24 de julio se llevó a cabo la última fecha en el “cuadrilátero”, ya que quince días después el público aumentó aún más y Alejo y Muphasa salieron a la búsqueda de un nuevo espacio: así es como llega la gran etapa del “anfiteatro”.

La fecha seis fue la primera jornada que se realizó en el “anfi”²⁷, dando comienzo a la era dorada de *El Quinto Escalón*. Además de cambiar la ubicación, Muphasa estuvo a cargo de la inversión en una nueva cámara de mano para grabar, “especial para filmar deportes extremos, y empezó a moverse entre los competidores poniéndoles el lente cerca y girando la cámara 360 grados en el anfiteatro después de

²⁷ En el siguiente link pueden ver una batalla entre Dani, Trueno y Replik en la primera jornada del anfiteatro. También se puede observar la forma que había adoptado la arena de batalla, como una especie de olla con tribunas un poco más elevadas. Por otra parte, esta batalla fue un cruce de octavos de final, con tres nombres importantes del momento, lo que indica que el nivel desde las primeras etapas de la fecha ya era muy competitivo. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=FhMfnzQhe2c&feature=emb_title

una buen *punchline*, para capturar el grito de la gente en esa especie de Coliseo” (Ortelli, 2018). Otro aspecto importante del producto audiovisual fue que los competidores comenzaron a sentarse en primera fila, lo que sumó mucho a las filmaciones ya que ellos mismos también reaccionaban ante las rimas y le daban un color muy importante al evento. Por otra parte, Alejo se había convertido en un muy buen *host* y el evento contaba con un dinamismo muy elevado. Pero el equipo ya no era un grupo de amigos organizando una jornada de freestyle, sino que se había ampliado con el correr de los años: a Muphasa, Alejo, los jurados y Daro los acompañaban Juan Medina (encargado de la “seguridad” y llevar las sillas para el jurado), Biscarrita (que hacía dibujos y animaciones de competidores y las publicaba en las redes con un gran éxito) y también fotógrafos que empezaban a rondar el evento para ofrecer sus imágenes.

Tanto las fotos, como los dibujos, animaciones y videos que se podían ver en las redes sociales en torno a *El Quinto Escalón*, pueden entenderse como un modo de gestión social de la música, en donde dichas mediatizaciones “parecen comportarse como una ofrenda personal que realiza el *prosumidor* en su migración por la red”, entendiéndolas como “prácticas semejantes a la del don que describía Marcel Mauss, como intercambio regido por el dar, recibir y devolver, en el que lo importante es la circulación del objeto y el prestigio social que este habilita reforzando el lazo social” (Lapuente, 2014: 78).

El Quinto no era una batalla de freestyle y ya; se había convertido en una comunidad que habitaba la plaza y compartía todo lo relacionado al evento en las plataformas digitales. Sin embargo, en las redes sociales no todo era solidaridad y apoyo: también por aquellos meses comienza a ser muy recurrente una práctica presente hasta hoy en las redes sociales, el *hate* (comentarios ofensivos), elemento que se puede observar hasta el hartazgo y que ha sido señalado muy frecuentemente por los participantes como aspecto negativo importante a la hora de alejarse del mundo de las batallas de freestyle. Estas prácticas discrepantes, a su vez que son propias del mundo de las redes sociales, pueden entenderse debido al crecimiento abrupto que tuvo la escena, generando que mucha gente nueva se sume en pocos meses a este fenómeno en constante expansión. Al ser una disciplina tan subjetiva (a la hora de tomar decisiones sobre los ganadores y perdedores), las críticas e insultos de personas ajenas a los valores del movimiento y las prácticas de la plaza fueron creciendo a pasos agigantados. Esto

no es algo nuevo ni exclusivo del mundo de las batallas de freestyle, sino que resultan ser prácticas constantes en las redes sociales.

También en 2016 fue el año del surgimiento de dos competencias que llegaron para complementar la escena *underground* de batallas de freestyle (hechos que abordaremos más en profundidad en el último apartado de este capítulo), El Campito Freestyle en Ramos Mejía e Irlanda Freestyle en Plaza Irlanda, en el barrio de Caballito. Resulta importante señalarlas ya que, a la vez que algunos competidores de *El Quinto* comenzaron a participar en algunas fechas de esos torneos, los exponentes más asentados de esas competencias más pequeñas intentaban ganarse un lugar en las clasificaciones del gran torneo de los escalones. Este fue el caso de Lit Killah, quien se midió con Duki en la competencia del oeste de la Provincia de Buenos Aires y logró que su batalla se viralice por las redes sociales: con ese apoyo del público digital, el joven de González Catán decidió lanzarse a competir en las grandes ligas del *under*.

Sorprendentemente (sobre todo para todos los participantes históricos del movimiento), tanto Lit Killah como Replik terminaron el año siendo los MCs de freestyle con más seguidores en Instagram en toda hispano-américa (cerca de 500 mil cada uno), superando a los históricos Dtoke, Papo, pero también Arkano, Chuty, Skone (de España) y Aczino (de México). ¿Qué nos permite entender la cantidad de seguidores o visualizaciones en plataformas digitales? Que una competencia del *underground* se encontraba entre las más vistas de todos los países de habla hispana, superando a las competencias apoyadas y organizadas por grandes marcas, así como también a las más longevas. *El Quinto Escalón* en particular, y la escena argentina en general, se habían convertido en el punto neurálgico del freestyle de aquel entonces. De este modo, a la práctica cultural y social del freestyle se le conjugaron las innovaciones tecnológicas alrededor y su aprovechamiento por parte de los usuarios o *prosumidores*²⁸, constituyendo una verdadera “cultura en red” (Jenkins *et al.*, 2015: 33) que complementaba el (y retroalimentaba al) fenómeno en la plaza. Así, las tecnologías permitieron potenciar y hacer posible “nuevas formas de interactividad, nuevas maneras de fortalecer los lazos de afiliación y sociabilidad” (Yúdice, 2007: 47).

²⁸ Es importante tener en cuenta que “una cosa es la *posibilidad* de un libre acceso a la información y otra muy distinta la *probabilidad* de que los ciudadanos puedan hacer uso de ella” (Maldonado, 1998: 19), ya que no debemos caer en la ilusión de que todos *probabilísticamente* pueden ser *prosumidores*. Para ello se debe tener en cuenta la capacidad de acceso y uso; sería interesante a futuro utilizar algunos estudios que tenga en cuenta la “brecha digital” para trazar un mapa más certero de este aspecto.

Para la segunda fecha en el anfiteatro, Replik, el ganador de aquella jornada, se quedó con los tres premios del día que estaban en juego: el ya conocido tatuaje de Luis Alcázar, una remera oficial de *El Quinto Escalón* y una jornada de grabación en el estudio independiente de Castillo Records. Este último premio resultaba ser uno de los más deseados por muchos de los competidores, ya que empezaba a haber un interés por expandirse al mundo de la música grabada más allá del freestyle, y conseguir un estudio de grabación para los jóvenes de la plaza resultaba ser algo casi imposible.

El año 2016 no había terminado y *El Quinto Escalón* continuaba acumulando logros. Para la fecha siete el 18 de septiembre, se acercaron al Parque Rivadavia el Misionero (el *host* más importante de Argentina hasta el día de hoy), Tata (el histórico competidor argentino) y Papo (recientemente campeón nacional en Red Bull). Como si fuera poco, en las semifinales apareció Sony, el finalista que había sido derrotado por Papo en Batalla de los Gallos. La presencia de las principales figuras nacionales en *El Quinto* le daban aún mayor legitimidad al torneo de la plaza, y la leyenda de esta competencia parecía agigantarse mes tras mes. Por otra parte, también en aquella jornada Muphasa y Alejo anunciaron que el ganador de la fecha conseguiría un puesto en la Big Bang Double AA, que para aquel entonces era una de los eventos más importantes del país.

A pesar de las buenas nuevas, aquella jornada también contó con una situación desafortunada y un llamado de atención para la organización: un disturbio en el parque por fuera de la competencia generó una avalancha en las gradas, corridas, mochilas y pertenencias perdidas y un muy mal momento para todos/as. La magnitud que había alcanzado *El Quinto Escalón* mostraba una serie de riesgos y responsabilidades que debían tenerse en cuenta para las siguientes fechas. A su vez, lejos de preocuparse por lo sucedido y comentar más profundamente lo que venía ocurriendo hace cuatro años en el Parque Rivadavia, en Crónica TV decidieron titular el hecho como “Competencia de rap terminó en batalla campal”. De todas formas, según los propios miembros de la competencia, el trato con los policías y vecinos de la zona era muy bueno, por lo que el hecho no llegó a escalar mucho y el *graph* televisivo se disipó rápidamente.

Para el mes de octubre, dos hechos comenzaron a marcar el camino de lo que sería un 2017 increíble: el ascenso y la consolidación de Valentín Oliva, *a.k.a.* Wos, quien se quedó junto a Mamba con aquella jornada especial 2 vs. 2 (fue el día de “yo lo miro a Ecko pero Ecko no mira, porque está en depresión como la Ecko-nomía”). Si mencionamos a varios participantes de la jornada (Wos, Ecko, Lit Killah, Dani, Trueno,

Replik, Nacho, Tuqu, MP, Luchito, MKS, Duki, Wolf, entre otros), podemos ver la calidad y diversidad que se había asentado en el Parque Rivadavia. Competidores que en otros torneos se llevaban los “puntos” a casa, en *El Quinto* quedaban afuera en octavos de final. Esa complejidad resultó ser fundamental para el crecimiento del nivel general de los participantes, hecho que beneficiaba a la escena argentina en su conjunto. Por otra parte, aquel día Muphasa y Alejo anunciaron la Final Nacional de El Quinto Escalón que iba a disputarse el 18 de diciembre en Groove, formalizando el primer evento fuera de la plaza y demostrando el crecimiento de la competencia.

Antes de terminar el año, entre junio y noviembre *El Quinto Escalón* sumó 140 mil suscriptores más a su canal de YouTube (170 mil en total), y también el 10 de noviembre la batalla de la fecha cuatro entre MKS y Underdan fue la primera en superar el millón de visualizaciones en el canal. Una semana antes del gran evento en Groove, *El Quinto* rompía otro logro en su haber personal: la final entre Trueno y Underdan vs. Klan y Replik se convertiría en la batalla más vista en la historia de las batallas de plaza y en la segunda batalla más vista en toda la historia de las batallas en general, solo por detrás del mítico enfrentamiento en la internacional de Chile de 2015 entre el español Arkano y Dtoke (para 2019, esa batalla de *El Quinto* ya contaba con 35 millones de visualizaciones en YouTube).

Finalmente llegó el 18 de diciembre. El ambiente callejero, sin micrófono, con el público rodeando a los competidores y con *beatbox* (generalmente del gran Iacho) serían reemplazados por el escenario, los micrófonos, el DJ poniendo bases sonoras y con participantes ajenos a la competencia. Algunas presencias destacadas fueron Drose (campeón nacional de Red Bull en Chile), Ricto (el rey de las métricas también del país trasandino), Dtoke (la leyenda viva de las batallas de freestyle en Argentina, bicampeón nacional y campeón internacional) y el retorno de Acru a la competencia de los escalones. Algunos aspectos de aquella jornada a destacar son: el triunfo descomunal de Wos sobre Dtoke, demostrando que el joven de Villa Crespo se encontraba cada vez más sólido en el circuito, la gran “barra” que “soltó” Acru contra Duki (“él vende trap, pero yo rap real”) que empezaba a mostrar la diferenciación entre los sentimientos de algunos exponentes de la escena entre tres prácticas claras (freestyle, trap y rap) y, por último, el título que se llevaría Wos (además de \$10.000 en premios), que apuntalaba la idea de un MC ya consolidado que, en los dos siguientes años, lograría coronarse en todos los grandes torneos de la escena.

El final de la temporada 2016 de *El Quinto Escalón* no resultó ser un período de receso y descanso para sus participantes, sino todo lo contrario. En Mar del Plata, Papo y Dtoke organizaron la Ego Fest, invitando a las principales figuras de la competencia de Caballito (Dani, Vos, Trueno, Duki) para enfrentarse con los exponentes de la costa argentina (Katra, Sorz, Skarz). En el universo digital, entre noviembre de 2016 y enero de 2017 (aun con el receso de la competencia), el canal de YouTube de *El Quinto Escalón* pasó de tener 127 mil suscriptores a casi 400 mil; por otra parte, si de 2012 a noviembre de 2016 el canal había acumulado 27 millones de reproducciones, en los tres meses siguientes ese número ya estaba en 72 millones de visualizaciones. El fenómeno *El Quinto Escalón* no paró de crecer, y sus figuras se habían convertido en verdaderas estrellas, siendo contratados para eventos y competencias distribuidas en todo el país. Por otra parte, un elemento que también ayudó a amplificar la disciplina fueron las “video-reacciones” de muchos *youtubers* (hoy también sucede con los *streamers*) que se encontraban en constante diálogo con otros movimientos novedosos del momento: el caso más conocido es el de Coscu, tal vez el *streamer* con mayor alcance y seguidores en nuestro país, quien tuvo y tiene una relación fluida y muchos videos con freestylers, traperos y productores nacionales.

El 19 de febrero de 2017 se realizó la primera fecha del año, a la que se acercaron más de tres mil personas. El ruido y murmullo fue tal que resultó casi imposible seguir las batallas para la mayoría de las personas y, de este modo, el registro audiovisual a cargo de Muphasa resultaba todavía más fundamental para poder escuchar todas las rimas de la jornada. Por este motivo, aquellos meses el mismo Muphasa estuvo gestionando un escenario, parlantes y seguridad con el Gobierno de la Ciudad, así como también negociando con Mario Pergolini por un programa en Radio Vorterix.

Dos semanas más tarde, el 5 de marzo, se disputó la última fecha en la historia del anfiteatro: para muchas figuras del movimiento, esa fue realmente la última jornada del mítico torneo, ya que “el anfi” había sido el terreno de la etapa más gloriosa de *El Quinto*. ¿A qué se debió una nueva mudanza? Si a las más de tres mil personas le sumamos 320 competidores, esto nos permite entender que la organización se había complejizado demasiado, y los riesgos de algún suceso desafortunado se encontraban latentes. “La compe” de Parque Rivadavia y sus millones de reproducciones mediáticas se habían convertido en una institución que funcionaba como órgano legitimante (Carlón, 2012) para todo aquel/la MC que llegase a sus instancias definitivas.

Para aquella fecha, el evento tuvo las grandes presencias de Duki y Paulo Londra, los dos jóvenes del momento en lo que respecta a la escena musical. Un mes y medio antes de aquella jornada, el cordobés Paulo había lanzado su tema “Relax” y se había convertido en el músico argentino más escuchado del momento, no solo en nuestro país sino en el mundo. Por su parte, Duki ya había experimentado el éxito con “No vendo trap”²⁹ y también se posicionaba como una de las promesas de la escena musical *mainstream*. Así, *El Quinto Escalón* se daba el lujo de tener a dos de los artistas del país más escuchados en las plataformas musicales compitiendo en una plaza: Paulo y Duki se habían encargado de romper ciertas barreras establecidas, en donde los MCs eran más conocidos por sus batallas que por sus canciones, y una nueva industria comenzaba a avicinarse para los jóvenes artistas argentinos.

Tres aspectos adicionales de aquel día: en primer lugar, Muphasa anunció que el 13 de marzo comenzaba el programa de *El Quinto Escalón* en Radio Vorterix, un hecho inédito para el freestyle y el rap nacional. En segundo lugar, alguien de la tribuna revoleó un encendedor y golpeó a Duki en la espalda, situación que podría haber terminado de peor manera, demostrando que, a pesar de ser un hecho aislado, la masividad del evento se había vuelto casi incontrolable. Por último, creemos que es destacable la posición de los organizadores de insistir con la limpieza de la plaza antes de que finalice el evento, un mensaje que fue remarcado todos los domingos de competición durante cinco años, reafirmando una preocupación por cuidar el espacio y mantener ciertos valores que acompañaban al evento desde sus inicios.

Comenta Juan Ortelli que la explosión de aquellos años fue brutal, y *El Quinto* ya contaba con el 50% del total de competidores de la Red Bull Nacional, algo que demostraba el peso de la competencia de Caballito en la escena de las batallas en nuestro país. En este mismo sentido, el periodista musical afirmaba que

ahora Argentina había tomado el *spotlight* por asalto, siendo reconocida por todos los países del circuito de habla hispana como la nueva e indiscutida superpotencia del freestyle (superando a gigantes de siempre como España, México y Chile), y *El Quinto Escalón* era ahora el *battlefield* favorito de la escena internacional. Su encanto tenía que ver con que se trataba de un evento gratuito, al aire libre, organizado por adolescentes en un lugar público –sin seguridad, ni sponsors ni contención del Estado de ningún tipo–

²⁹ La historia detrás de aquella canción fundacional resulta más que interesante: Duki pidió permiso a un productor francés, Pa\$ha, para utilizar su *beat* que había encontrado en YouTube. A pesar de haber aceptado en un primer momento, Pa\$ha denunció en la plataforma al tema de Duki alegando que se estaba vulnerando su derecho de autor. Este suceso puede ser leído bajo las nociones de “compartir archivos” y “piratería”, que “conforman dos sistemas morales opuestos sobre la distribución no autorizada de contenido mediático” (Jenkins et al., 2015: 73).

, que había pasado de ser una competencia de 20 en un cypher a convocar 3 mil personas sin ayuda de nadie (Ortelli, 2018).

Por otra parte, *El Quinto* ya había superado en seguidores a Red Bull Batalla de los Gallos: una competencia autogestiva superaba a un torneo organizado por una multinacional. Algunos se animan a afirmar que la competencia de Parque Rivadavia se convirtió en la batalla callejera de freestyle más grande del mundo. Este componente autogestivo de El Quinto Escalón, “en donde la responsabilidad recae sobre el propio colectivo sin la intermediación o dirección de adultos o instituciones formales” (Reguillo Cruz, 2012: 72), es una característica de las organizaciones juveniles que, en cierto sentido, se separan de las tradicionales.

La fecha inicial del torneo (las dos primeras habían sido jornadas de pretemporada) en el anfiteatro nunca llegó a concretarse: reiteradas avalanchas, ruidos constantes y lo sucedido en Olavarría en el recital del Indio Solari fueron elementos que los organizadores tomaron para decidir “parar la pelota”. Desde el 16 de marzo hasta mayo (más de 70 días sin evento) no se disputó ninguna fecha, ya que Muphasa, Alejo y Juancín se encontraban ultimando los detalles con el Gobierno de la Ciudad para realizar un cambio de lugar con ciertas condiciones de seguridad y de producción. Finalmente, la cuarta y última “mudanza” se llevó a cabo, del anfiteatro al escenario, colocado debajo del monumento a Simón Bolívar (lograron que la instalación cada dos semanas y la contratación de una productora externa sea totalmente cubierta por el gobierno porteño), hecho que produjo un gran debate al interior del movimiento, subrayando que el paso de la plaza al escenario iba contra la “esencia” del torneo, pero entendiendo que era avance fundamental para la continuidad del evento. *El Quinto Escalón* pasó de ser un *cypher* en la plaza a un torneo con escenario, pantallas, sonido de primer nivel, seguridad, vallado, carpa con camarines, baños públicos y la incorporación de micrófonos y un DJ.

La etapa del escenario comenzó con la presencia de más de 300 participantes: la clasificatoria se dividió en tres rondas (A, B y C) que se repartían por el parque y contaban con tres jurados en cada punto; cada una contaba con más de cien participantes, de la que salían alrededor de once clasificados (de A y B, diez de C). Así es como se conformaba el cuadro principal de treinta y dos competidores que se enfrentaban en ocho cuadrangulares en octavos de final.

Con el correr de las jornadas se pudieron ver algunos competidores muy cómodos en el escenario, demostrando no solo su capacidad freestylera, sino también la experiencia previa que habían adquirido en otras ocasiones. A su vez, la referencia mundial de *El Quinto* hacía que continuaran llegando las visitas internacionales a competir, como el caso de Valles-T (de Colombia) y Drefkillah (de Chile). Para la tercera jornada, el día 25 de junio, destacaron dos aspectos particularmente: en primer lugar, los organizadores decidieron sumar una cámara en el escenario para poder grabar las batallas de manera más cercana a los competidores, recreando lo hecho en el anfiteatro, entendiendo que allí también radicaba (en parte) la potencia del producto; en segundo lugar, Muphasa anunció que los dos competidores mejores posicionados en la tabla general al concluir la cuarta fecha clasificarían directamente a la nacional de Red Bull, hecho que demostraba la legitimidad que tenía *El Quinto Escalón* en el circuito de batallas. Finalmente, MKS y Vos obtuvieron los boletos de clasificación a la Batalla de los Gallos, suceso fundamental en el futuro para el freestyle de nuestro país y la carrera de Vos.

A pesar del crecimiento, el 2017 había demostrado ser un año de muchos cambios y gran volatilidad. La relación entre Muphasa y Alejo se había desgastado con el tiempo y los objetivos de cada uno se fueron distanciando con el correr de las jornadas. La “ranchada”³⁰ que se había originado entre amigos pasó a ser, en el transcurso de cinco años, un evento con grandes responsabilidades y mucha inversión de tiempo en la logística de cada organizador. Además, Alejo estaba buscando volcarse al mundo de la música (bajo el nombre YSY A) y así alejarse del circuito de las batallas. Estas discrepancias provocaron que el 10 de septiembre, los organizadores de la competencia de plaza más grande del mundo anunciaran el final de *El Quinto Escalón*.

A pesar de ello, la penúltima fecha en el escenario del Parque Rivadavia tuvo la gran noticia del cierre de *El Quinto* en el estadio Malvinas Argentinas el 11 de noviembre, en donde 32 competidores (ocho internacionales, los ocho mejores de la tabla general de ese año, doce clasificados representativos de la competencia y cuatro sorpresas) darían cierre a una competencia que empezó con 20/30 espectadores y terminarían el mítico evento ante más de cinco mil personas.

³⁰ Empleamos esta noción ya que es utilizada recurrentemente por los participantes de la escena, entendiendo que “ranchar” es juntarse con amigos y amigas, disfrutar, “tirar un free”, tomar y fumar algo, reírse, entre otras cosas. Quienes comenzaron en el 2012 en *El Quinto Escalón* destacan que ese aspecto (“el ranchar”) es uno de los elementos que se perdió por el crecimiento del movimiento.

Por otra parte, por aquellos días podemos observar a Duki enfocado totalmente en lo musical, participando el 24 de septiembre en el Festival Emergente, en donde *El Quinto* presentó algunas batallas de exhibición y “el Duko” ofreció uno de sus primeros shows como músico. A su vez, la última jornada en el escenario, el 15 de octubre de 2017, tuvo a Wos estrenando su cinturón de campeón nacional en Red Bull. En esa fecha, al ser el cierre de la competencia en el Parque Rivadavia, muchos competidores que usualmente no participaban hicieron el esfuerzo de acercarse al barrio de Caballito, como el caso de Cacha que vivía en Lobería (Provincia de Buenos Aires), así como también exponentes de Mar del Plata, Córdoba, entre otras ciudades.

Finalmente, “el último baile” llegó el 11 de noviembre al Malvinas Argentinas, lugar emblemático para el freestyle nacional, ya que fue allí donde Dtoke se consagró campeón internacional por el año 2013. El evento tuvo participaciones de lujo y más de cinco mil personas expectantes de las batallas. Los ocho cupos internacionales fueron ocupados por MCKlopedia, Stigma, Jony Beltrán, Dominic, Jota, Teorema, Valles-T y Force (competidores de Venezuela, Chile, México, Perú, Colombia y España). A su vez, grandes figuras nacionales se hicieron presentes, como Sony y Dtoke. Por último, las principales figuras del Parque Rivadavia completaron una grilla de participantes de primera calidad. Nuevamente, *El Quinto* parecía no estar rodeado por la casualidad y la final expresó una verdadera batalla entre dos corrientes distintas pero emblemáticas del freestyle argentino: por un lado, Dtoke, bicampeón nacional y campeón internacional, gran exponente de la “vieja escuela” de la rima, al que muchos ya trataban de “jubilar” pero que, sin embargo, se encontraba desplegando un muy buen nivel; por el otro, Wos, “el pibito de la plaza” (como él se autodenominó un año atrás), que representaba todos los valores y éxitos que *El Quinto* había construido y cosechado en cinco años de trayectoria. Finalmente, el título quedó en manos de Gastón Serrano, el fundador del Halabalusa, paradójicamente la competencia que resultó ser inspiración para los organizadores de *El Quinto Escalón*.

De este modo, se puso fin a cinco años de competencia, en donde *El Quinto* pasó de ser una juntada entre amigos a un evento central en el mundo de las batallas de freestyle de habla hispana. Del *underground* al *mainstream*. Paralelamente, puede pensarse que en nuestro país se consolidó un movimiento que en los siguientes años sería acompañado por la estandarización de una escena y un circuito en crecimiento. Aunque *El Quinto* mantuvo su componente autogestivo y su autorrepresentación

siempre estuvo ligada al *under*, la legitimidad que consiguió y su masividad también pueden entenderse como un evento más cercano a lo *mainstream*.

A partir de su cierre, otros actores fueron tomando ese espacio que había quedado vacío; tanto competencias de plaza como nuevos eventos organizados por marcas vinieron a ocupar ese lugar que estaba vacante. En apenas un lustro, Argentina se convirtió en gran referente de las batallas de freestyle, tanto por su calidad como por la cantidad de competidores que surgían por todas partes. Por otro lado, se construyó y apuntaló en nuestro país un público juvenil muy comprometido y altamente consumidor de todo lo relacionado al mundo de las batallas, por lo que el cierre de *El Quinto Escalón* no significó el fin de un movimiento, sino que en Argentina, todavía, quedaba “mucho tela por cortar”.

3.5. Argentina en el centro de la escena: grandes eventos internacionales y figuras emblemáticas en el movimiento hispanohablante entre 2017 y 2020

Si bien buscamos focalizar en los últimos tres años, creemos que es importante subrayar algunos aspectos todavía más antiguos que fueron fundamentales para la conformación de la escena tal y como la conocemos actualmente. Ya sostuvimos que el fenómeno *El Quinto Escalón* colocó a nuestro país en el centro de la escena, tanto por la cantidad y diversidad de participantes como por la explosión de sus contenidos. Junto con el título internacional de Dtoke en 2013, todos los participantes de *El Quinto* se encargaron a su manera de poner a Argentina en el mapa de los principales países del mundo de las batallas de freestyle.

Por otra parte, en aquellos años las organizaciones que realizaban eventos de batallas de freestyle comenzaron a explorar y explotar una innovadora modalidad de mediatización: el *live streaming*. Durante los primeros años de la segunda década del siglo XXI, los productos audiovisuales de freestyle eran consumidos *in situ* o diferidos una vez subidas esas grabaciones a alguna plataforma o red social (principalmente YouTube). El desarrollo de lo musical en diferentes sistemas mediatizados fue aprovechado y utilizado de distintas maneras por movimientos socioculturales y actores familiarizados con ellos. Muchas de las experiencias de *streaming* en plataformas (muy presentes en competencias como Red Bull y, posteriormente, en FMS, God Level) deben ser pensadas en su propia naturaleza mediatizada, como un “*broadcasting* actualizado tecnológicamente, pero que intenta dar un servicio *terminado*, no *interactivo*” (Fernández, 2018: 97). La mínima interacción que se dan en estos eventos

de freestyle en vivo por las plataformas son los comentarios en YouTube que poco tienen que ver con la interacción que prima en los sistemas *networking*.

Un aspecto que queremos resaltar es que Argentina no se sumó a un circuito internacional de eventos ya establecido, sino que su crecimiento también potenció la conformación y expansión de competencias internacionales que antes solo tenían a Red Bull como referencia; esta evolución y la disposición de un circuito internacional se fueron gestando a la par entre los países. Históricamente, la Batalla de los Gallos (“el mundial de freestyle”, como mencionamos anteriormente) se encontró en el centro de la escena hispanohablante, y esa centralidad retomó con fuerza con el retorno de las internacionales a partir de 2013.

Entonces, el ascenso del *underground* argentino también resultó ser fuente de inspiración para otros países de Latinoamérica, como es el caso de la DEM en Chile, que copió el formato de torneo anual, hecho fundamental para la conformación de la escena de freestyle trasandina (el principal *host* chileno, Cayu, se ha atrevido a confesar que “*El Quinto Escalón* fue como la Revolución Industrial del freestyle en habla hispana”). Con el correr de los años, a la centralidad de Red Bull la fueron complementando diferentes competencias internacionales que se nutrían de un “Star System” de las batallas hispanohablantes, masividad posibilitada por la amplificación otorgada por las plataformas digitales y las redes sociales. De esta manera, podemos mencionar a FMS, GOD Level, BDM, Duoble AA, Guetto Dreams, Pangea, Copa Camet y Supremacía MC, entre otros festivales internacionales que detallaremos en las siguientes páginas.

Si conocimos la historia de la competencia *under* más importante de nuestro país, también es importante profundizar sobre la leyenda de la gran competencia del *mainstream*, la Red Bull: Batalla de los Gallos. Sin duda, tanto en Argentina como en otros países, fue a partir de Red Bull que se conformó todo el circuito de batallas: la centralidad de los gallos siempre funcionó como horizonte y sueño para la mayoría de los competidores que daban sus primeros pasos en la disciplina.

Como mencionamos anteriormente, el retorno de Red Bull a la escena del freestyle se dio de manera total en 2013, ya que ese año se volvieron a llevar a cabo el evento nacional y el torneo internacional posteriormente. La celebración en nuestro país se festejó en Niceto Club, y la victoria de Dtoke frente al marplatense Papo significó la clasificación a “la inter” para el de Rafael Calzada. Semanas más tarde, más de cinco

mil personas asistieron al Malvinas Argentinas para apoyar al representante argentino, Dtoke, quien a puro *punchline* y acotes se consagró campeón internacional.

Al año siguiente, la Batalla de los Gallos nacional nuevamente se realizó en Niceto, y fue el año en que por primera vez una MC femenina participó en el cuadro principal del evento más importante de freestyle: ese fue el gran logro conseguido por La Joaqui. La posterior competición entre los mejores exponentes de los países hispanohablantes se mudó al Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, con un poco más de dos mil personas. En aquel evento, el título quedó en manos del local Invert, y nuestro representante Sony volvió al país con la medalla de bronce.

Para el año 2015, el evento nacional se mudó al anfiteatro del Parque Centenario, en donde los organizadores montaron un escenario al aire libre y tribunas para más de 1.500 espectadores. Nuevamente, Dtoke se coronó campeón nacional ante la joven revelación de Formosa, Shecka³¹, quien desplegó también un nivel brutal. Algunos días después, “el Dto” cruzó la cordillera para buscar una vez más el título internacional en Santiago de Chile, en la Avenida La Paz, donde más de trece mil personas vibraron a puro freestyle. Lamentablemente para Gastón, su viaje terminó en cuartos de final cuando cayó derrotado en la réplica contra quien sería el campeón, el español Arkano. De todas maneras, los dos batalleros fueron artífices de la batalla más vista en la historia del freestyle mundial (actualmente cuenta en YouTube con casi cuarenta y cuatro millones de reproducciones³², algo así como que cada ciudadano del territorio argentino haya visto una vez la batalla de Dtoke).

El fenómeno del freestyle continuó creciendo y para el año 2016 Red Bull decidió mudar nuevamente la locación del evento: en aquella oportunidad, el terreno elegido fue Tecnópolis, en donde más de ocho mil personas dijeron presente para ver la coronación de Papo. La transmisión por YouTube de aquel día superó un millón de visualizaciones en vivo con seguidores de todo el mundo, respaldando el *streaming* las cifras del evento.

³¹ Recomendamos enfáticamente la siguiente crónica que realizó el periodista Pablo Plotkin en el diario La Nación sobre la historia de Shecka, sus comienzos en la Plaza San Martín de Formosa, su desarrollo gracias a “A Cara de Perro Junior” y su participación en la nacional de Red Bull Batalla de los Gallos. Disponible en

<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/nuevos-payadores-el-auge-de-las-batallas-de-freestylers-nid1977975/>

³² En el siguiente link podrán ver la batalla, en donde hay gran cantidad de rimas homofóbicas y violentas, elementos que también forman parte del mundo de las batallas de freestyle. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cU7C7Fhz4us>

El movimiento parecía no tener techo y la final internacional en Perú corroboraría aquella hipótesis: alrededor de veinticinco mil personas concurren al evento en Costa Verde (Lima) rompiendo todos los récords de asistencia conseguidos hasta el momento. Estos números indican que el caso argentino no se trataba de un hecho aislado, sino que el crecimiento de las escenas nacionales, tanto latinoamericanas como la española, se venía dando de manera conjunta, retroalimentándose mutuamente. En aquella ocasión, el cinturón nuevamente se fue para España en manos de Skone (el vencedor de Papo en cuartos de final), quien tuvo la difícil tarea de batallar contra el local Jota en la final.

Como mencionamos en el apartado precedente, 2017 fue el año del Kingto y también su final. En las últimas fechas disputadas, la organización comunicó los dos clasificados de la competencia del Parque Rivadavia a la nacional de Red Bull: MKS y Wos, hecho que resultó muy importante para la escena de freestyle nacional. Hacia finales de agosto de aquel año, la Batalla de los Gallos desembarcó en el mítico Luna Park³³, arena histórica de grandes recitales y presentaciones en nuestro país. Ese día, más de ocho mil personas asistieron para un evento de batallas de rap, algo que marcaba la continuidad en el nivel de asistencia de los años pasados y demostraba que el fenómeno continuaba expandiéndose.

En aquella jornada, Valentín Oliva (*a.k.a.* Wos) desplegó un nivel altísimo, reafirmando todo el potencial que venía desarrollando en los últimos años y se coronó en su primera participación en Red Bull (algo poco común). En octavos de final venció a Nacho, en cuartos fue el turno de Papo (el campeón vigente), en semifinales derrotó a Ecko y en la final a uno de los reyes de la plaza, Klan. Si analizamos los rivales de Wos, podemos observar que tres de los cuatro oponentes del nuevo campeón nacional eran figuras que habían explotado en *El Quinto Escalón*, demostrando la centralidad de esa competencia en la escena argentina de batallas de freestyle.

Podemos mencionar algunos aspectos relevantes de ese día: el evento de Red Bull nacional también se transmitió vía *streaming* para todo el mundo, alcanzando los dos millones de visualizaciones en directo, duplicando lo conseguido el año anterior. Por otra parte, una vez finalizada la batalla entre Wos y Klan, el campeón decidió pedir ante todo el público por la aparición de Santiago Maldonado, también remarcando la

³³ Para explorar un poco más lo sucedido en aquella jornada, así como también el perfil del campeón, Wos, les compartimos en el siguiente link una nota de Juan Ortelli para *Rolling Stone* (replicada posteriormente por La Nación). Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/quien-es-wos-el-campeon-de-batalla-de-los-gallos-que-pidio-por-santiago-maldonado-nid2057442/>

cantidad de despidos en la era Macri, con su frase “hay que tomar conciencia, guacho” (Montero, 2020). El MC de Villa Crespo, de esta manera, hizo relucir el aspecto comprometido que muchas veces se le reclamó al freestyle como parte del movimiento hip-hop.

Por otra parte, la edición de aquel año contó con un formato novedoso que era reclamado por los principales exponentes de las diferentes provincias argentinas: se realizaron previamente tres clasificatorias regionales (en Córdoba, Mendoza y Buenos Aires) para que los MCs de las provincias también pudieran tener la posibilidad de estar en el evento principal. Aunque resultó un poco irregular (participantes que no conseguían clasificarse en las regionales podían igual enviar su video postulándose en la web de Red Bull –la metodología de clasificación histórica de la competencia–), esta nueva forma incorporaba un reclamo recurrente en pos de federalizar el freestyle y darle más oportunidades a los exponentes “del interior”. De este modo, de los dieciséis competidores, seis participantes clasificaron por las regionales, siete por video, MKS y Vos por la clasificatoria de *El Quinto Escalón* y Papo por ser el campeón vigente.

El evento internacional se disputó en Ciudad de México, en el Arena de México, donde más de trece mil personas asistieron para conocer al nuevo campeón del mundo de habla hispana. En aquella oportunidad, el representante argentino fue la revelación del torneo y llegó hasta la final, perdiendo contra Mauricio Hernández, Aczino, para muchos “el mejor freestylero que se ha parido”. De todas formas, Vos logró vencer en cuartos al campeón internacional de 2016, Skone, y, por llegar a la final, consiguió clasificarse a la siguiente edición (los tres primeros de cada internacional se clasifican al próximo evento), algo que resultó fundamental para su carrera.

Paralelamente a “Red Bull: Batalla de los Gallos”, se fueron estableciendo otras competencias que año tras año aumentaban su nivel de asistencia, calidad y diseminación. Volveremos más adelante con los dos últimos años sobre Red Bull, que resultaron ser fundamentales para el freestyle (y, podría decirse, también para algunos músicos) de nuestro país. Así, otra de las competencias que surgió como marca en Latinoamérica y España fue GOD Level.

El 15 de junio de 2014 en Santiago de Chile, Omega el CTM y Abraham Espina (dos músicos ligados a la escena de rap *underground* en Chile) organizaron un evento íntegramente de hip-hop en el mítico Teatro Caupolicán. Allí se llevaron a cabo diferentes experiencias en torno a los elementos del movimiento surgido en Nueva York, como recitales de rap, competencias de breakdance, grafitti y *beatmaking*.

Conjuntamente, también tuvo lugar un pequeño torneo de batallas de freestyle entre cuatro participantes, demostrando que aquella disciplina no era el “plato fuerte” de la jornada. Dos de los cuatro MCs fueron locales, Stigma y Basek; los otros dos restantes de Argentina (Papo MC) y Venezuela (el referente Akapellah).

Al año siguiente, el 17 de mayo de 2015, se llevó a cabo la segunda edición de GOD Level, esta vez en el Centro de Eventos Luxor, también en la capital chilena. Aquel día, la sección de freestyle fue titulada “Batalla Nivel Dios”, destacándose la presencia de cuatro MCs adicionales que en la edición del año anterior. Dominando el evento, el mexicano Aczino desplegó un gran nivel y se quedó con el título (los otros raperos que lo acompañaron fueron Cristofebril, Kaiser, Sador y Radamanthys de Chile, Sony y Dtoke de Argentina y el colombiano Big Killah). Además de ampliar el número de competidores, el evento de batallas de 2015 mejoró la calidad de los invitados a la tarima, así como también aumentó el número de países que participaban con sus representantes.

La tercera edición del evento se llevó a cabo nuevamente en el Caupolicán el 18 de junio de 2016. La centralidad que habían cobrado las batallas de freestyle en GOD Level Fest resultaba ser cada vez más elevada, y muestra de ello era el nivel de MCs invitados a la competencia: cuatro mil personas pudieron disfrutar del campeonato del local Kaiser (también estaban Stigma y Teorema), a la vez que vibraron con las rimas de los campeones precedentes, Aczino y Akapellah, el campeón internacional español Arkano, el peruano Jota y el argentino Sony.

Durante estas ediciones, el evento logró consolidarse como marca y, aunque se repetían algunas caras de las ediciones pasadas en el freestyle, realmente eran MCs referentes en sus escenas nacionales, con lo que GOD Level continuó demostrando su jerarquía al contar con las principales figuras del circuito batallero internacional en sus jornadas. La cuarta edición se celebró el 7 de enero de 2017, rompiéndose el récord de asistentes anterior de cinco mil personas y, una vez más, el título voló hacia México junto a Aczino, que comenzaba su año de gran manera y lo terminaría coronándose campeón mundial frente a Wos en el Distrito Federal.

¿Por qué resulta importante recapitular lo sucedido en el torneo chileno, evento en el que las presencias argentinas no gravitaron demasiado? Porque 2018 fue el año de internacionalización de GOD Level Fest, y el primer país elegido por la organización para salir de Chile fue Argentina. Sin embargo, a la par del crecimiento del evento, otras competiciones también continuaron en ascenso, expandiéndose por fuera de sus lugares

de origen: ese fue el caso de la Freestyle Master Series (FMS) organizada por la empresa española Urban Roosters y Batalla de Maestros (BDM), evento originado también de Chile, que ya para 2016 había desembarcado en nuestro territorio.

En 2009, los chilenos Satul y MC Moder (que pertenecían al ambiente de la música rap) empezaron a organizar un evento para darle un espacio a todo el talento hip-hopero que había en su país. Las primeras jornadas se llevaron a cabo en una sala de ensayo en Puente Alto, espacio posibilitado por el sello independiente Volcán Records al que pertenecían los creadores del evento. Con el correr de los años, se fueron realizando nuevas ediciones con una cantidad de público estable pero acotada para lo que ofrecían otras competencias como los gallos; aquellas primeras competencias mostraban a BDM como un espacio muy arraigado en el *underground* del país trasandino. De todas formas, los organizadores siguieron trabajando en su competencia y comenzaron a innovar en el formato de las batallas, incorporando conceptos y temáticas como estímulos para que los MCs improvisen al instante, metodología que era novedosa para las competencias del momento.

El formato dio un salto en 2013 con la invitación de Planeta Rock a participar del evento (un festival de hip-hop que tenía renombre en aquel entonces e indicaba en su título un homenaje a uno de los *tracks* más famosos de Afrika Bambaataa). A partir de dicha invitación, BDM implementó un logo y poco a poco se fue fortaleciendo como marca, a la vez que etiquetó su competencia de batallas de freestyle como “BDM Deluxe”.

Entre 2014 y 2016, BDM se asentó como evento respetable en el ambiente a la vez que continuó creciendo en la escena chilena. A principios del 2014 lanzaron su canal de YouTube “BDM TV” para mejorar el producto audiovisual y el registro de las batallas. Por otro lado, apostando al crecimiento del torneo, comenzaron a enmarcar el producto con invitaciones a MCs internacionales para darle mayor repercusión a su competencia (como es el caso del argentino Kódigo, por ejemplo). A su vez, BDM veía en la innovación un aliado para la marca, y es por eso que aquel año también implementaron BDM Pandillas (batallas por equipos de a cinco participantes) y también BDM 2 vs. 2. El evento había crecido tanto que aquel año se realizaron más de ocho clasificatorias en diferentes ciudades chilenas para participar del gran evento el 12 de abril en el Teatro Cariola.

En el 2015, lo que había sido la primera experiencia de BDM Deluxe se transformó finalmente en el evento internacional de la marca, en donde diferentes MCs de

hispanoamérica eran invitados a batallar en el torneo. Si la primera edición había quedado en manos del local Sador, a partir del 2015 comenzarían a imponerse los exponentes más importantes de la escena internacional, como es el caso de Aczino en 2015 y 2017. Aunque los batalleros de renombre eran invitados en un principio, los participantes del movimiento chileno debían ganarse su lugar a través del evento nacional de BDM Gold, por lo que el formato se convirtió en un gran atractivo para los y las jóvenes que hacían freestyle y buscaban opciones además de Red Bull. Así, en el año 2015, Chile implementó un sistema de regionales, una BDM Gold (Nacional) y una BDM Deluxe (Internacional).

Siguiendo esta línea, la marca continuó innovando en el formato de las batallas: ocho cuartos, 4x4, conceptos, temáticas, *beats* novedosos y formatos a capela con la continuación de una base. La consolidación en territorio chileno en 2015 resultó ser el puntapié para la expansión internacional de BDM por diferentes países del mundo en 2016: se empezaron a llevar a cabo BDM regionales en cada territorio para clasificar en a una BDM Gold Nacional, con el fin de atraer a más MCs y público. El primer evento de nuestro país quedó en manos de Klan, lo que le permitió al “rey del parque” conseguir el boleto para la BDM Deleuxe a disputarse en Chile. Por el lado de España, la empresa encargada de organizar el evento fue Urban Roosters, que se encontraba cada vez más presente en la escena de las batallas de freestyle y que daría el salto al año siguiente en España. La final internacional de BDM contó con la presencia de Klan y MKS en representación argentina, así como también con los mexicanos Dominic y Aczino, el español Hander y el peruano Nekroos, entre otros; el título fue para el local Teorema, en una batalla de gran nivel recordada por toda la escena del freestyle frente a Aczino.

La edición de 2017 realizada en nuestro país resultó ser una gran oportunidad para los exponentes de todas las provincias de competir por un lugar en la BDM Gold: se realizaron clasificatorias regionales en Córdoba, Neuquén, Río Negro, Rosario, La Pampa, Cuyo, Catamarca, Jujuy, Salta, Mar del Plata y dos en Buenos Aires. Este tipo de organización federal siempre fue una de las deudas pendientes de Red Bull (solamente la multinacional realizó regionales en 2017 y 2018), reclamada por las principales figuras de las veinticuatro provincias argentinas, ya que la selección por video o mérito reproducía un “AMBAcentrismo” que no permitía mostrarse ni competir a los MCs del resto del país.

Aquel torneo nacional quedó en manos de Tiago, joven oriundo de Monte Grande (Provincia de Buenos Aires), el día 9 de diciembre en el Parque Domínico de Avellaneda. El evento fue gratuito y apto para todo público, ya que se buscaba invitar a la mayor cantidad de asistentes a colaborar con alimentos para luego donar a establecimientos del municipio. Lamentablemente, Tiago no pudo acudir a la BDM Deluxe realizada en Ciudad de México aunque, de todas formas, la organización le garantizó su lugar para la próxima edición del evento internacional en 2018.

Los siguientes años resultaron ser fundamentales para la estandarización de BDM fuera de Chile, llegando a tener presencia en quince países de América Latina y España. En nuestro país, el mendocino Sub fue el ganador de la competencia en 2018 y Wolf en el 2019. Lo novedoso de esta última edición fue la organización de una clasificatoria exclusiva para las mujeres el 31 de marzo de aquel año (la ganadora fue Saga), en conmemoración por el “Mes de la mujer” y también con el fin de reconocer a las MCs femeninas que hacía tiempo venían nutriendo el circuito *underground* argentino. Finalmente, la organización de la BDM Gold obtenida por Wolf en 2019 estuvo a cargo del grupo Camet (al que haremos mención posteriormente), quienes trabajaron en conjunto con el Municipio de Lomas de Zamora brindando un espectáculo muy atractivo a más de cinco mil personas en el Teatro Municipal.

El año 2017 marcó el fin de *El Quinto Escalón* y los ojos comenzaron a posarse en otros eventos que venían creciendo en la escena latinoamericana y que cada vez pisaban más fuerte en Argentina. El 2018 fue un año magnífico para el freestyle argentino, a pesar de los temores que rondaban en nuestra escena luego de la desintegración de la competencia de plaza más importante del circuito. Con Red Bull y BDM como grandes eventos internacionales (que tenían sede en nuestro país y clasificaban a jornadas internacionales), aquel año también fue el desembarco de GOD Level y FMS.

El año 2018 comenzó para la marca GOD Level nuevamente en el Teatro Caupolicán el 6 de enero, en donde volvieron a romperse records de asistencia: en esta ocasión, más de seis mil personas se acercaron a vivir una tarde a puro freestyle: el evento ya se había convertido centralmente en una competencia de improvisación. La sorpresa de la jornada fue el formato 3 vs. 3 por equipos de ocho países distintos: Argentina (Acru, Dtoke y Wos), Chile (Kaiser, Teorema y Nitro), Colombia (Valles-T, Big Killah y RBN), España (Chuty, Invert y Skone), México (Aczino, Dominic y Jony Beltrán), Perú (Hamper, Jota y Nekroos), Puerto Rico (Link One, Yartzi MC y El Gemelo) y Venezuela (Lancer Lirical, Inmigrante y McKlopedia). El evento fue un

éxito absoluto, tanto por asistencia y nivel de los competidores como también por la repercusión del formato, quedando en manos del trío local frente al conjunto español. Otro dato relevante de la competencia fue que El Misionero, reconocido exponente de la escena argentina, estuvo presente como *host* de aquella jornada.

Con GOD Level asentado en el circuito de batallas, ya a fines del 2017 se organizó el primer evento de la marca fuera de Chile, y el país elegido por los organizadores resultó ser Argentina. El 13 de enero de 2018 GOD Level cruzó la Cordillera de Los Andes para desembarcar en Buenos Aires, específicamente en el boliche Groove, en donde se llevó a cabo una competencia 1 vs. 1, esta vez con dieciséis MCs, duplicando la cantidad habitual de los eventos “mano a mano”. La elección de nuestro país también demostraba la legitimidad de nuestra escena y la capacidad de asistencia que tenían los eventos de batallas de freestyle en Argentina.

La jornada quedó en manos del español Skone frente a Aczino. Los otros catorce MCs que los acompañaron en aquel evento pertenecían a México, España, Chile, Perú, Puerto Rico y, por supuesto, Argentina (Papo y Dtoke como dos históricos, y Ecko y Dani como representantes de la nueva escuela nacida en *El Quinto Escalón*).

La temporada había comenzado de gran manera para el mundo freestyle, pero pocos imaginarían todo lo que iba a suceder en los siguientes doce meses. Aquel 2017 fue el año de inicio del torneo Freestyle Master Series (FMS) en España organizado por la empresa Urban Roosters (que ya venía incursionando en las batallas de freestyle, por ejemplo organizando la BDM en su país de 2016). Esta competencia introdujo algunas novedades que resultaron ser centrales para el desarrollo del circuito y la profesionalización de la disciplina: por un lado, un formato muy extenso de batallas (casi totalmente contrario a lo que sucedía en Red Bull) en donde los MCs se medían en varios rounds con diferentes consignas (temáticas, conceptos, a capela, 4x4, minutos de sangre, objetos, minutos de presentación); por otro lado, el evento contrató diez MCs por un año y organizó las nueve jornadas del torneo por diferentes puntos del país. Otro elemento adicional de suma importancia fue la utilización del *streaming* para aquellas personas que vivían fuera de España o no podían acceder al evento.

El éxito de la competición en España fue tal que, para 2018, Urban Roosters desembarcó con FMS en Latinoamérica, específicamente en Argentina (en 2019 la competencia también se desarrolló en México y Chile, y en 2020 fue el turno de Perú). En el caso de nuestro país, los elegidos fueron Wos, Dtoke, Papo, Cacha (Lobería, Provincia de Buenos Aires), Stuart (Coronda, Provincia de Santa Fe), Dani, Klan, MKS,

Replik y Trueno. Las proporciones de los MCs de FMS demostraban el peso que todavía tenían los exponentes de *El Quinto* en la escena (seis participantes, dos del interior del país y los dos restantes eran viejas leyendas como Papo y Dtoke). Con dudas al principio sobre el éxito o fracaso del evento, la competición viajó por diferentes puntos del país para realizar cada una de las jornadas: Mar del Plata, Mendoza, Buenos Aires, Salta, Rosario, Córdoba y La Plata fueron las ciudades elegidas para aquella primera temporada.

Como mencionamos, FMS traía a nuestro país la incipiente profesionalización de la disciplina, pero los retos para su asentamiento y despegue no estaban tan claros. De todas formas, no sólo eligieron a los mejores y más populares MCs del país, sino que también la organización apostó por uno de los DJs del momento, Zone, y uno de los *hosts* más respetados de la escena de habla hispana, El Misionero. Si el 26 de mayo la fecha uno no llegó a los doscientos asistentes en Abbey Road de Mar del Plata, el año terminó de la mejor manera con el título de *Wos*³⁴ en el Teatro Ópera de la Ciudad de Buenos Aires ante más de dos mil quinientas personas. Aquella última jornada también contó con el acompañamiento de más de doscientas cincuenta y cinco mil personas en el *streaming* en vivo, y la repercusión fue tal que solo ese día la cuenta de Instagram de FMS Argentina sumó treinta mil seguidores y fue tendencia número uno en Twitter Argentina y número tres en Twitter España. Lo que arrancó como un proyecto de Urban Roosters para batallas virtuales y una plataforma de entrenamiento, poco a poco se fue convirtiendo en el torneo de freestyle de mayor prestigio de toda la escena, la FMS. La internacionalización de la marca continuó en 2019, esta vez desembarcando en Chile y México.

La llegada y consolidación de FMS a nuestro país permitió la profesionalización de la escena y el circuito (no sólo de la disciplina y los MCs), ya que Urban Roosters se convirtió en la empresa encargada de organizar el evento y pagar sueldos a los freestylers, jurados, DJ, *host*, fotógrafos, sonidistas, encargados de escenografía, periodistas que realizan la apertura, entrevistas y cierre de cada evento, etc. El evento, así, tuvo una faceta importante como generador de empleo de gran cantidad de personas alrededor de las batallas de freestyle. Por otra parte, que varias competencias sean parte

³⁴ En el siguiente link les compartimos una nota de Lucas Garófalo para *Rolling Stone*, en donde el autor traza un perfil muy minucioso y detallado sobre *Wos*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-historia-wos-pibe-barrio-suena-ser-nid2199003>

de un ranking en pos de clasificar a FMS demostraba la centralidad de aquel torneo en nuestra escena.

De esta manera, la segunda temporada de la Freestyle Master Series en nuestro país dio inicio en Córdoba el 14 de abril de 2019: las ciudades elegidas por la organización para las siguientes ocho fechas fueron Santa Fe, Tucumán, Mar del Plata, Mendoza, Rosario, La Plata, Corrientes y, finalmente para la última jornada, Buenos Aires. El 29 de diciembre se llevó a cabo la fecha final del torneo en el Movistar Arena ubicado en el barrio de Villa Crespo, al cual acudieron más de catorce mil personas demostrando, una vez más, que los eventos de freestyle continuaban siendo masivos y rentables para los organizadores; lejos de apagarse la llama, el crecimiento de la disciplina continuó en aumento. En aquella edición, el joven Trueno se quedó con el título de la segunda temporada de FMS frente al marplatense Papo.

Dos meses antes de la finalización de FMS Argentina, el oriundo de La Boca, Trueno, también se coronó en la nacional de “Red Bull: Batalla de los Gallos” con tan solo diecisiete años, consiguiendo clasificarse al evento internacional que iba a disputarse semanas después en España. El evento argentino de la multinacional se llevó a cabo el 20 de octubre, nuevamente en el Estadio Luna Park, al cual asistieron más de diez mil personas y otros miles lo siguieron por *streaming*. La edición de 2019, aunque no contó con regionales y las clasificatorias fueron por video, fue un hito para las MCs de nuestro país, ya que por primera vez dos mujeres fueron parte del cuadro principal del torneo nacional: Roma (quien llegó nada menos que a semifinales) y NTC. Las participaciones femeninas en este evento siempre fueron minoritarias, siendo las grandes pioneras en Red Bull La Joaqui en 2014 y Tink en 2016.

Durante los párrafos de este apartado, hemos ido recorriendo las principales competencias que fueron llegando y se asentaron a nuestro país, convirtiendo a las batallas de freestyle en Argentina en un verdadero circuito establecido, con competencias de diferente rango y distribuidas por todo el país, hecho que también permitió que más jóvenes pudieran competir en grandes eventos cerca de sus hogares.

Pero Red Bull Batalla de los Gallos, FMS, BDM y GOD Level no fueron los únicos grandes eventos que llegaron y se desarrollaron en nuestro territorio. Por ejemplo, es interesante nombrar al grupo Camet, un emprendimiento del conurbano bonaerense ligado a la industria textil, que comenzó a frecuentar y a apostar por el mundo del freestyle. La marca BDM decidió confiar en el grupo para la organización de su evento regional en Avellaneda. En 2018, junto al Municipio de Lomas de Zamora y su

secretaría de Cultura organizaron el Festival Juventud Urbana, al que acudieron más de quince mil personas para disfrutar de diferentes actividades (skate, básquet, breaking, shows) y, como “plato fuerte” del día, un gran torneo de freestyle, con figuras de renombre como Dtoke, Cacha, Replik, Klan, Dozer, Kaiser, Teorema, Zaina, Tiago y NTC. Debido al éxito en la organización de los eventos, el grupo Camet fue elegido por Urban Roosters para organizar el repechaje de la temporada anterior, en la que se midieron Trueno y Tuqu en el Teatro de Lomas de Zamora. A su vez, la marca BDM apostó nuevamente por el grupo para organizar la clasificatoria femenina para más de cinco mil personas y también la regional de BDM Burzaco en conjunto con el Municipio de Almirante Brown.

Así, en menos de un lustro se originó y asentó un circuito de batallas de freestyle de nivel internacional, con eventos clasificatorios, un público acaudalado, sponsors y medios de comunicación cubriendo las jornadas. Nuestro país no solo acompañó este crecimiento, sino que fue parte fundamental del fenómeno, tanto por el aporte de sus MCs (en cantidad y calidad), *hosts* y DJs, así como también por el compromiso y el seguimiento que su público hizo de los eventos. La escena argentina se estableció como una referencia en el circuito hispanohablante y, verdaderamente, consolidó una industria. Sin embargo, lejos del *mainstream*, los “flashes” y sponsors, nuestro país siguió siendo un semillero de MCs que brotaban por todas partes en las competencias *underground*. Hacia allí nos dirigimos en el próximo apartado.

3.6. El barrio como semillero de grandes competidores y lugar de encuentro: repaso por el *underground* entre 2017 y 2020

Sobre la comunión entre las competencias *underground* y los festivales *mainstream*, Tatiana Franchi sostiene que:

no hay que ser profesional para jugar al fútbol, el fútbol no nació profesional y muchos jugadores aún siguen en el amateurismo. Lo mismo pasa con el freestyle, hoy existen ligas profesionales como las Freestyle Master Series de Urban Roosters, que tienen ya 3 temporadas en España, 2 en Argentina, y este año inauguró lo propio en Chile y México. Aun con toda esta organización, persisten las juntadas a rapear, las competencias de plaza, los *cyphers*, que son lo que mantiene vivo el costado *underground* con el que creció el movimiento en el país (Franchi, 2019).

Complementariamente a los grandes eventos nacionales e internacionales que se fueron asentando en Argentina, los eventos *underground* continuaron surgiendo en diversos rincones del país, en ciudades de gran tamaño pero también en pequeños

pueblos de diferentes provincias. Esta tradición y forma de organizar una competencia de batallas de freestyle (que indudablemente tiene como referencia al Halabalusa y a *El Quinto Escalón*) es, en parte, una de las explicaciones del constante crecimiento de la escena nacional y del surgimiento inagotable de MCs por todas partes. Por este motivo, creemos que analizar y conocer los diferentes torneos autogestivos también nos dará algunas pistas sobre la conformación del circuito y el movimiento argentino en su totalidad. Sin duda, aquí el barrio tiene un papel preponderante, ya que “se trata de un espacio público que conjuga cierta funcionalidad con una carga simbólica innegable” (Maffesoli, 2004: 50).

Como mencionamos anteriormente, una de las novedades que trajo el torneo Halabalusa en 2009 fue la organización del torneo anual que apuntaba a que los competidores participaran regularmente de las fechas quincenales. Previamente al surgimiento de *El Quinto Escalón*, en el año 2011 se organizó en Barrancas de Belgrano la competencia Las Vegas, que para aquel entonces resultaba ser una de las principales referencias en la Ciudad de Buenos Aires. Con el fenómeno del “Kingto” en pleno crecimiento, también comenzaron a explotar la cantidad de eventos en diferentes espacios de las provincias argentinas. La metamorfosis de la competencia de Caballito, del *under* a las primeras planas, no sólo la puso en el centro de la escena, sino que también sirvió como fuente de inspiración para diferentes jóvenes que querían competir en el freestyle pero no encontraban su lugar.

En este contexto, tomando solamente el AMBA, surgieron entre 2016 y 2017 El Campito Free (en Ramos Mejía), Irlanda Freestyle (también en el barrio de Caballito), El Pentágono (frente a la Universidad de Morón), Mataderos Freestyle (en el barrio homónimo) y El Eje de la Rima (en San Miguel), entre otras. Un breve repaso sobre el recorrido de este último torneo nos permitirá entender qué se estaba gestando en la segunda década del siglo XXI en Argentina en torno a las batallas de free.

El Eje de la Rima nació el 24 de abril de 2016 en una plazoleta de San Miguel en la intersección de las calles Presidente Perón y Primera Junta. A los pocos meses de su creación, Darío Dos Santos (Daro), su organizador, se dio cuenta que el evento crecía rápidamente. En menos de tres fechas el torneo tuvo que ser trasladado a la plaza principal del barrio debido a que ya más de ciento veinte competidores se anotaban por fecha (sin contar las personas que solo miraban) y, por este motivo, comenzaron a realizarse dos clasificatorias para el cuadro principal de cada jornada. Fecha tras fecha

la competencia crecía en cincuenta espectadores y por lo menos una decena de MCs, lo que hizo que para fines de ese año El Eje de la Rima superara los setecientos asistentes.

El éxito de El Eje no se debía solo a la buena organización de Daro y su grupo, sino que acoplaba a la expansión de un movimiento en ebullición desde hacía algunos años. Hacia fines de 2018, ante la falta de respuesta de la municipalidad, el evento tuvo que ser cancelado ya que su organización se había tornado imposible. Pero la comunidad de El Eje no quiso quedarse sin su competencia y lograron juntar mil quinientas firmas en apenas tres días, logrando enviarle el reclamo al Intendente de San Miguel. Ante este suceso, la municipalidad aceptó la propuesta de Darío y puso a disposición “La Fábrica del Arte”, un espacio cultural con capacidad para mil cuatrocientas personas. Además, jornada tras jornada el municipio se encargó de proveer toda la infraestructura necesaria para la realización del evento, desde pantallas, amplificadores y sonidistas hasta personal de limpieza, baños, ambulancia y seguridad. Actualmente, El Eje de la Rima se posiciona como una de las competencias *under* más pujantes del conurbano bonaerense, convirtiéndose en un torneo de renombre que cuenta con la participación de más de cincuenta personas en su *staff* domingo tras domingo.

A pesar de todo lo recapitulado hasta el momento, pensar que este fenómeno es exclusivo de la región metropolitana de Buenos Aires sería un error analítico y, también, no conocer el desarrollo y la fortaleza del *underground* más allá de cincuenta kilómetros a la redonda del Obelisco. Por ejemplo, en la ciudad costera de Necochea podemos encontrar “la compe” Koliseo Freestyle, que surgió en abril de 2018 en la búsqueda de un lugar para batallar por la propia zona. Hoy en día, al evento asisten más de ochocientas personas fecha tras fecha (entre público y competidores) y cuenta con quince personas en el *staff* para su organización.

Para concluir con el *under* de Buenos Aires, presentamos el evento El Infierno de la Rima, que se celebra solamente tres veces al año en la ciudad de Chivilcoy. Debido a su crecimiento y gran repercusión en redes sociales, sus organizadores decidieron concentrar todo su esfuerzo en tres jornadas anuales, que reúnen a más de doscientas personas de más de veinte ciudades a doscientos kilómetros a la redonda. Y también cabe destacar la región del noreste argentino, en la que una de las competencias pioneras fue Anti Po, celebrada desde 2013 en la Plaza San Martín de la ciudad de Formosa. El año de su creación demuestra que el freestyle no es algo de los últimos años en nuestro país, pero sí resulta innegable su explosión en el último lustro.

El recorrido de este apartado no buscó dar cuenta de la totalidad de competencias que nutren al *underground* argentino, sino que apuntó a reforzar la idea de que la escena del freestyle argentino se ha nutrido, en gran parte, de centenas de competencias llevadas a cabo en todas las provincias de nuestro país, organizadas por los propios jóvenes de las ciudades como respuesta ante el crecimiento de esta práctica que poco a poco se fue transformando en disciplina. Para algunos referentes del ambiente, como Juan Ortelli y Mustafá Yoda, hoy el freestyle se ha transformado en un fenómeno de alcance federal, que ha penetrado profundamente en los sectores juveniles. ¿Qué se destaca en la mayoría de estas competencias? Una realidad atravesada por la proxémica, el localismo, la potencia y el vitalismo popular (Maffesoli, 2004).

Por otra parte, en cada oportunidad que tienen de expresarse, los exponentes provinciales remarcan la necesidad de federalizar aún más la escena, ya que entienden que las posibilidades con las que ellos y ellas cuenta resultan ser mucho más acotadas que las que experimentan aquellos/as que viven en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Sin duda, resultaría muy oportuno que en el futuro se profundice sobre el freestyle y las batallas con una mirada federal que busque recopilar tanto la historia como las demandas de los actores de cada provincia. Por este sendero ya podemos observar algunas investigaciones, como es el análisis etnográfico de María Ana del Valle Ojeda (2019) en el conurbano y de Lucía Vittorelli (2019) en Córdoba Capital. Por último, el investigador Martín Biaggini también ha planificado y se encuentra trabajando en su cuarto libro en torno al rap argentino desde una perspectiva federal.

CONCLUSIONES

A pesar de la poca trayectoria e incidencia rapera en Argentina, el siglo XXI pareció abrirle las puertas y abrazar una práctica y disciplina foránea. Lejos de tratarse de una estandarización, el freestyle se desarrolló en nuestro país, y específicamente en el Área Metropolitana de Buenos Aires, con abundancia de tintes, expresiones y características locales, dándole un giro totalmente novedoso a esta tradición subterránea de Estados Unidos.

Iniciada como práctica amistosa en casas y plazas y como medio para ganar un poco de dinero en los transportes públicos, lentamente el freestyle comenzó a tomar mayor preponderancia en su faceta de batalla, en detrimento de los *cyphers*, modos para nada abandonados por los freestylers pero con mucha menor repercusión mediática. Con las experiencias tenues pero constantes del *free* en la primera década del siglo XXI, el germen comenzó a brotar a partir de los años 2009 y 2010 gracias al complemento del impulso *desde abajo* y las competencias *mainstream* organizadas por Red Bull. Diferentes jóvenes en los más diversos sitios del país apostaron a crear competencias *underground* gracias a “la revolución” de El Quinto Escalón, emblema del freestyle nacional y referente del movimiento hispanohablante.

Siguiendo la construcción de la hipótesis presentada en la introducción de este proyecto, creemos que el crecimiento del “Kingto” no fue sólo posibilitado por el ímpetu rapero y movilizador de estos jóvenes, sino también por el aprovechamiento de un sistema *networking* que cambió por completo las reglas de la industria musical. Es necesario tener en cuenta que este “contexto social digitalizado es el centro de experiencia de vida de los jóvenes” (Urresti *et al.*, 2015: 20). Con YouTube³⁵ como estandarte de la nueva forma de lo musical, los extractos juveniles tomaron e impulsaron este fenómeno cultural a través de las nuevas mediatizaciones (Fernández, 2018). Hijos/as de lo digital, construyendo un circuito bicontinental a través del idioma español y con el *under* diversificado, la segunda década del siglo XXI fue la del afianzamiento y explosión del movimiento.

Como aseveramos en el desarrollo de la tesina, el circuito de freestyle nacional e hispanohablante se organizó alrededor de la competencia pionera y de mayor renombre,

³⁵ “Entre 2013 y 2017 [en Argentina] se registró un marcado crecimiento de la escucha de música online. Mientras en el primer relevamiento sólo un 16% solía hacerlo frecuentemente, hoy [en 2017] lo hace el 44% de los argentinos” (SInCA, 2017a). Para ilustrar este aumento, los datos de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2017 nos muestra que YouTube (en el año 2013) fue utilizado por el 14,4% de los encuestados para escuchar música, mientras que cuatro años más tarde la plataforma de Google escaló al primer puesto de los sitios elegidos con el 47,5%.

“Red Bull: Batalla de los Gallos”. Con la figura de Red Bull consolidada y la irrupción del *underground*, a partir del lustro iniciado en 2015 se fue estableciendo un circuito internacional de eventos en el que Argentina tuvo un papel preponderante y determinante. FMS, BDM, Red Bull, GOD Level, entre otras, fueron las competencias y festivales de calibre internacional que llegaron a nuestro país, en las que también tuvieron participaciones destacadas de nuestros MCs, jurados, *hosts* y DJs. De este modo, en diez años Argentina se posicionó dentro de los países más legitimados en el ambiente de las batallas de freestyle junto a España, México y Chile.

Más recientemente, podemos subrayar el continuo crecimiento del circuito argentino, teniendo como corolario la transmisión del evento nacional de “Red Bull: Batalla de los Gallos” por la Televisión Pública argentina, el 21 de noviembre de 2020. A pesar de que el freestyle nunca tuvo como uno de sus objetivos principales el “estar en televisión”, el reconocimiento del Estado argentino al colocar a la competencia en la grilla del principal canal de medios públicos (y el más longevo del país) resulta importante ya que habilita a gran parte de su población a conocer y disfrutar su “patrimonio cultural” (Fischerman, 2014).

Conjuntamente con el auge de las batallas de freestyle en nuestro país, a partir de 2016 comenzó un proceso de adopción de un nuevo sonido en Argentina que llevaba ya más de una década en constante maduración y expansión: el trap. Explicaremos en las próximas páginas por qué creemos que se trata de una posible línea de investigación a futuro, emparentada con la explosión del freestyle nacional. Ambos movimientos pueden leerse como “tentativas complejas, difusas, recuperadas, desmañadas, [como] *una(s) nueva(s) forma(s) de hacer la música más que una nueva música*” (Attali, 1995: 198).

Como mencionamos en el último apartado del primer capítulo, el trap sureño comenzó como un subgénero del rap estadounidense, caracterizado por la conjunción del *Miami Bass*, de la *crunk* music y la música *bounce*, tradiciones que apuntaban más a lo rítmico y lo no verbal (gruñidos y quejidos) que a las líricas (Álvarez Núñez, 2007). Sumado a ello, el trap incorporó el sonido típico de la Roland TR-808, las líricas del gangsta-rap (Reynols, 2019) y la utilización tecnológica del hardware Auto-Tune, “un extraño sonido íntimo que proviene del valle inquietante entre lo orgánico y lo sintético, humano y sobrehumano, una voz nacida del cuerpo pero que se convierte en pura información” (Reynols, 2018).

De este modo, la década iniciada en 2010 es la década del trap, por su expansión global y por su posicionamiento en los primeros lugares del universo musical y como punta de lanza de la música popular. Lejos de tratarse de una estandarización, de una erosión de las tradiciones o de un “proceso de dominación” por la extrapolación de la forma de ser legítima de los centros hegemónicos, cada desarrollo local del trap con el Auto-Tune más que borrar las diferencias musicales lo que hizo fue intensificarlas. A diferencia del trap latino (fuertemente influenciado por el *reggaetón* del Caribe y Centro América) que tiene al puertorriqueño Bad Bunny como su principal referente, el trap argentino se encuentra, más bien, emparentado al sonido estadounidense, al rapeo, la música electrónica, los ritmos lentos y las letras oscuras, también recurriendo temáticamente al consumo de drogas/alcohol y el alarde por las joyas.

En este sentido, puede pensarse al trap como parte de las experiencias populares y de las *culturas bastardas* (estas se juegan y practican también en las músicas y los relatos populares), entendiéndolas como aquellas que:

dan cuenta de lo sucio, lo impuro, lo promiscuo porque no tienen padre reconocido; por eso son herencia de muchos padres e imitan de todas partes para intentar tener una identidad, o al menos, un estilo propio. *Las culturas bastardas* tienen sentido porque se saben hijas de una sola madre a la que adoran, odian y celebran en simultáneo: la cultura local, la propia, la que tocó en destino (Rincón, 2015: 27).

El trap nacional se fue configurando en el entrecruzamiento de aquello que tomó de todas partes y las dinámicas locales que fueron moldeando un sonido, un género y un movimiento local y situado. Quienes llenaron de gran manera ese sonido externo con todo el peso local fueron, en gran medida, exponentes y referentes de las batallas de freestyle en Argentina. Duki, Wos, Trueno, Paulo Londra, Acru, Ecko, Lit Killah, Dakillah, Lucho SSJ, YSY A y C.R.O. fueron asiduos competidores de diversos eventos de freestyle en diferentes puntos del país. Por otra parte, tanto el periodista Juan Ortelli como el cronista Mariano Del Águila sostienen que el crecimiento del trap estuvo fuertemente impulsado por la *base fan* del mundillo de las batallas, ya que todo ese fervor del público por los *freestylers* acompañó las incursiones en el trap (primero con *views* y luego con la asistencia a eventos).

A su vez, en el mundo (de forma general) y en Argentina (de forma particular), se ha dado un proceso de explosión de DJs y productores en torno a estos dos fenómenos. El caso más significativo es el de Gonzalo Conde, *a.k.a.* Bizarrap, un joven de 22 años que comenzó recibiendo, interactuando y reactivando contenidos sobre batallas de freestyle

y, posteriormente, se lanzó al mundo de la producción musical, dando su primer gran paso con el *remix* de “No vendo trap” de Duki. En este fenómeno “cibercultural”, Bizarrap es un claro ejemplo de *prosumidor*, ya que adecúa ciertos productos a un requerimiento más individual y personalizado, coproduciendo o produciendo creativamente aquello que consume, resignificando “el uso, la selección y la articulación activa del material disponible” (Urresti *et al.*, 2015: 36). Actualmente, “Biza” es el artista/músico/productor argentino más escuchado en las plataformas digitales a nivel global (principalmente YouTube y Spotify).

Por todo ello, ¿por qué el trap³⁶ se convirtió, para muchos, en el sonido del momento? Simon Reynolds responde a esto subrayando que:

si el trap se ha convertido en el sonido definitorio de la década de 2010, es porque capturó las patologías de nuestra época: el *glamour* del dinero, el atractivo de la fama como una vía de escape individualista, la decadencia del hedonismo de la automedicación, fusionadas con la banda sonora festiva. Es apropiado que el sonido dominante y más adictivo de la década derive su nombre del lugar donde se venden drogas. La generación irreprimible e inagotable de nuevos flujos, lenguajes frescos y trucos de producción sorprendentes choca con una serie de temas comunes y un ritmo que se reconoce al instante. El trap como lo mismo cambiante, como una música que se sigue reinventando a sí misma incluso cuando cumple la función básica que siempre ha tenido, es una metáfora adecuada para nuestro tiempo (Reynolds, 2019).

Por otra parte, *la música en internet* también debe ser estudiada “en relación con el gran conjunto fonográfico y conciertos y con las manifestaciones musicales en la vía pública o en circuito relativamente alternativos” (Fernández, 2012: 105). Abordar el fenómeno *mainstream* y/o mediático dejando de lado todo el resto, sería errar teórica y analíticamente: esta investigación en torno al freestyle y el *underground* lo demuestra.

De todos modos, al ser uno de los sonidos más consumidos por los extractos juveniles, rápidamente el género trap captó la atención de los medios de comunicación y de la industria publicitaria, quienes se han lanzado a conocer, escuchar y promocionar a toda una nueva camada de jóvenes artistas de manera fugaz. Curiosamente, en un acto de “sentencia” y “englobamiento”, tanto las etiquetas publicitarias como ciertos escritos

³⁶ Para conocer más sobre el periplo del trap desde Atlanta a diferentes rincones del mundo, recomendamos de gran manera el artículo de Simon Reynolds “Trap world: how the 808 beat dominated contemporary music” (2019). Disponible en <https://theface.com/music/trap-music-gucci-future-thug-travis>

periodísticos superficiales han englobado al trap, al freestyle y otras prácticas (como el *beat box*, el *breaking* y el *graffiti*) dentro de la categoría “música/cultura urbana”.

A futuro, creemos que sería interesante y necesario realizar investigaciones en torno a esta nueva escena, sus relaciones próximas con el freestyle, sus condimentos y trayectorias particulares, su ubicación en relación a los consumos culturales de otras músicas argentinas y sus similitudes y diferencias en base a otras investigaciones sobre trap en otros países. Entendemos que “la música se constituye en un terreno privilegiado donde leer la cultura – junto con sus cambios – de los jóvenes pertenecientes a sectores populares urbanos” (Silba, 2004: 8). Además, “escuchar la música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político” (Attali, 1995: 15).

Por último, resulta importante continuar estudiando estos dos fenómenos, tanto las batallas de freestyle como el trap, desde una perspectiva global que tenga relación con los otros géneros musicales argentinos. En este sentido, siguiendo la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2013 del SInCA³⁷, podemos observar que para aquel año el freestyle ni siquiera apareció como categoría analítica (por supuesto, tampoco el trap), ocupando el podio de géneros más escuchados el folklore argentino, la música romántica y el rock nacional (SInCA, 2013).

Por otra parte, ya en el documento en torno a los jóvenes y los consumos culturales del año 2017, tanto Duki como Paulo Londra aparecen dentro de los cinco artistas argentinos más escuchados en Spotify (junto con Ozuna, Bud Bunny y J Balvin, tres referentes latinos del trap/reggaetón) (SInCA, 2017b). Estos datos parecerían ser la “punta del iceberg” de un movimiento que en los últimos tres años siguió creciendo a pasos agigantados, tanto a nivel local como global.

Por todo ello, creemos que es necesario seguir las trayectorias de estos dos movimientos, emparentados a su manera pero bien distintos. A su vez, resultaría interesante y fructífero entrecruzar esta tesina con otros trabajos de investigación sobre freestyle en otras provincias argentinas, con el fin de realizar un mapa federal de la coyuntura de la disciplina.

³⁷ El SInCA es el Sistema de Información Cultural de la Argentina, un organismo dependiente de la Secretaría de Cultura y Creatividad del Ministerio de Cultura de la Nación, produciendo, sistematizando y difundiendo información referida a la actividad cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2012): “Introducción”, en *Historia de las clases populares en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- AGUILAR, Paula, GLOZMAN, Mara, GRONDONA, Ana y HAIDAR, Victoria (2014): “¿Qué es un corpus?”, en *Entramados y perspectivas*. Revista de la Carrera de Sociología, volumen 4, número 4, pp. 35-64.
- ALABARCES, Pablo (2012): “Gitanos y bombachas”, en *Peronismo, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 103-124.
- ALABARCES, Pablo (2015): “La más maravillosa música: tres escenas de una banda de sonido peronista”, en GONZÁLEZ, Carina (comp.): *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires, Final Abierto, pp. 305-319.
- ALABARCES, Pablo (2016): “Post-popular Cultures in Post-populist Times: The Return of Pop Culture in Latina American Social Sciences”, en GONZÁLEZ CASTILLO, Eduardo, PANTALEÓN, Jorge y CARTON DE GRAMMONT, Nuria (orgs.) *Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas*. New York, Peter Lang, pp. 13-32.
- ALABARCES, Pablo, SALERNO, Daniel, SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina (2008): “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- ALABARCES, Pablo y SILBA, Malvina (2014): “‘Las manos de todos los negros, arriba’: Género, etnia y clase en la cumbia argentina”, en *Cultura y Representaciones sociales*, volumen VIII N° 16. México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- ALTHUSSER, Louis (1967): “Contradicción y sobredeterminación”, en *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 71-106.
- ÁLVAREZ GADOLFI, Federico (2016a): “Cibercultura Otaku, un análisis interdiscursivo de identidades fan puestas en escena en grupos de Facebook”, en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 9, n° 2, pp. 31-57.
- ÁLVAREZ GADOLFI, Federico (2016b): “Problemáticas en torno a las ciberculturas. Una reflexión sobre las posibilidades y los límites de la etnografía virtual”, en *Cultura, lenguaje y representación*, Vol. XVI, pp. 7-20.
- ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo (2007): *Hip-hop, más que calle: del Bronx a Eminem*. Buenos Aires, Era Naciente.

APPADURAI, Arjun (2001): “Aquí y ahora”, en *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Ediciones Trilce, pp. 5-24.

ARCHETTI, Eduardo (2003): “O ‘gaucho’, o tango, primitivismo e poder na formacao da identidade nacional argentina”, en *Mana* 9(1): pp. 9-29. Traducción de Ivana Szerman.

ATTALI, Jacques (1995): *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

BECERRA, Martín (2000): “De la divergencia a la convergencia en la sociedad informacional: fortalezas y debilidades de un proceso social inconcluso”, en *Zer n°8*, Facultad de Ciencias Sociales y de Comunicación, Universidad del País Vasco, Bilbao, p.93-122.

BEST, Beverly (1997): “Over-the-counter-culture”, en REDHEAD, Steve (ed.) *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture, Studies*. London, Blackwell Publishers. Traducción de Federico Álvarez Gandolfi y edición de Libertad Borda.

BIAGGINI, Martín (2020): *Rap de acá. La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires, Leviatán.

BLÁZQUEZ, Gustavo (2012): “Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba”, en MARTINEZ, Alejandra y MERLINO, Aldo (comps.): *Género, raza y poder*. Villa María, Eduvim.

BOURGOIS, Philippe (2010): “Introducción”, en *En busca de respeto: Vendiendo crack en el barrio*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 32-48.

BURGESS, Jean y GREEN, Joshua (2018): “YouTube y los Medios Tradicionales”, en *YouTube. Digital Media and Society Series*. Material de Cátedra de Datos (Piscitelli)-FSOC-UBA. Traducido por Giselle Bordoy y Fernanda Ibañez. Buenos Aires, pp. 1-16.

CARLÓN, Mario (2012): “Entre *The File Room* y *Bola de nieve*: usuarios e instituciones colaborativas en la era de la convergencia arte/medios”, en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012) (comps.) *Colabor_arte: medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 197-225.

CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012): “Prólogo: Colaboración, arte ‘elevado’ y ‘popular’”, en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012) (comps.) *Colabor_arte: medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 7-17.

CASTELLS, Manuel (1995): “Introducción” y “El modo de desarrollo informacional y la reestructuración del capitalismo”, en *La ciudad informacional, tecnologías de la*

información, reestructuración económica y proceso urbano-regional. Madrid, Alianza Editorial.

CASTELLS, Manuel (2009): “La comunicación en la era digital”, en *Comunicación y poder*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 87-189.

CONDY, Ian (2006): “Introduction”, en *Hip-hop Japan: Rap and the paths of cultural globalization*. Carolina del Norte, Duke University Press, pp. 1-23.

CRUCES, Francisco (2008): “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”, en *Anthropos* N° 219. Barcelona, pp. 1-15.

DAVIES, William (2016): “Neoliberalismo 3.0. El nuevo neoliberalismo”, en *New Left Review* 101. Madrid, Akal, pp. 129-143.

DE LA PEZA, María del Carmen (2009): “El bolero y la nueva canción de amor”, en *De Signis*, 14 número temático “Gusto latino”. Buenos Aires, La Crujía.

DEL VALLE OJEDA, María Ana (2019): “El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires”, en *Everba. Revista de estudios de la cultura*. Buenos Aires, pp. 28-46.

DÍAZ, Claudio (2006): “Las disputas por la apropiación del gaucho y la emergencia del ‘folklore’ en la cultura de masas”, ponencia ante el JALLA, Bogotá, Mimeo.

DÍAZ, Claudio (2007): “El nuevo cancionero. Un cambio de paradigma en el folklore argentino”, en COSTA, R. y MOZEJKO, D.: *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo.

FERNÁNDEZ, José Luis (2012): “Música e Internet: ¿del delivery a la producción?”, en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012) (comps.) *Colaborarte: medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 89-108.

FERNÁNDEZ, José Luis (2014): “Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2014) (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.

FERNÁNDEZ, José Luis (2016): “Plataformas mediáticas y niveles de análisis”, en *Inmediaciones de la comunicación*. Vol. 11, pp. 71-96.

FERNÁNDEZ, José Luis (2018): *Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Crujía.

FISCHERMAN, Diego (2014): “Estado, mercado y embajadores culturales”, en *Página 12*. Buenos Aires, 28/03/2014.

- FORD, Aníbal (1994): “Culturas populares y (medios de) comunicación”, en *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 149-157.
- FRANCHI, Tatiana (2019): “El conurbano: cuna de campeones”, en Revista Cordón (Universidad Nacional de Lomas de Zamora). Disponible en <http://cordon.unlz.edu.ar/2019/09/05/el-conurbano-cuna-de-campeones/>
- FRATICELLI, Damián (2012): “El arte de las parodias en *YouTube*. El caso *Trololo*”, en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012) (comps.) *Colabor_arte: medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 43-68.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004): “La cultura extraviada en sus definiciones”, en *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. España, Gedisa, pp. 29-43.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2007): “Audiencias”, en *Lectores, espectadores e internautas*. España, Gedisa, pp. 22-39.
- GARRIGA ZUCAL, José (2008): “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: roqueros”, en *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12, 2008. En <http://www.sibetrans.com/trans/a89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>
- GRIMSON, Alejandro (2000): “Cultura, nación y campos de interlocución”, en *Interculturalidad y comunicación*. Bogotá, Editorial Norma, pp. 21-54.
- HARVEY, David (2007): “Introducción”, “La libertad no es más que una palabra” y “El neoliberalismo a juicio”, en *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid, Akal, pp. 7-43 y 159-189.
- HEBDIGE, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona, Paidós.
- JAUREGUI, Jimena (2014): “Convergencias broadcasting del tango en YouTube”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2014) (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.
- JENKINS, Henry (2006): “Introducción: Adoración en el altar de la convergencia”, en *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, pp. 13-34.
- JENKINS, Henry, FORD, Sam y GREEN, Joshua (2015): *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- LAPUENTE, Mariano (2014): “Los conciertos *en vivo* y su procesamiento en las redes: la experiencia social de la música en YouTube”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2014) (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.

- LE BRETON, David (2007): “Introducción”, “Una antropología de los sentidos” y “De ver a saber”, en *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pp. 11-92.
- LENARDUZZI, Víctor (2012): *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”*. Buenos Aires, Aidos Colección Soundscape.
- LESSIG, Lawrence (1998): “Las leyes del ciberespacio”, en *Conferencia Taiwán Net '98*, mimeo, Taipei.
- LONDON, Frédéric (2018): “Los imbéciles felices”, en *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 303-342.
- MAFFESOLI, Michel (2004): *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- MALDONADO, Tomás (1998): “Ciberespacio, ¿un espacio democrático?”, en *Crítica de la razón informática*. Barcelona, Paidós, pp. 13-101.
- MARGULIS, Mario (1994): “Introducción”, en *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 1-19.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1983): “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura*, Nro. 10. México, pp. 59-73.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987): “De las masas a la masa”, en *De los medios a las mediaciones*. Ciudad de México, Gustavo Pili, pp. 133-153.
- MITCHELL, William (2009): “Las imágenes y la esfera pública”, en *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, pp. 315-357.
- MONTERO, Hugo (2020): *El pibe de la plaza*. Lomas de Zamora, Editorial Sudestada.
- MOROZOV, Eugeni (2013): “Regular la batalla por la información”, en *El País*. Madrid, 30/09/2013. Disponible en https://elpais.com/elpais/2013/09/10/opinion/1378809537_719906.html
- NÚÑEZ, María Lucila (2014): “SoundCloud (sonidos para compartir). Producción internacional conjunta y distribución independiente”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2014) (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.
- ORTELLI, Juan (2016): “Puerto Rico 2005: La primera final (parte uno)”, en *Red Bull Batalla de los Gallos*. Disponible en <https://www.redbull.com/ar-es/puerto-rico-2005-la-primera-final-parte-I>

- ORTELLI, Juan (2018): “Súper Sangre Joven: La historia de El Quinto Escalón”, en *Vice*. Disponible en https://www.vice.com/es_latam/article/j54gz3/super-sangre-joven-la-historia-del-quinto-escalon-freestyle-rap-argentina-kingto
- PISTOIA, Bárbara (2019): *Por qué escuchamos a Tupac Shakur*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- POCH PLÁ, Pedro (2009): “Introducción”, en *Del mensaje a la acción: construyendo el movimiento hip-hop en Chile (1984-2008)*. Santiago de Chile, Informe final para optar al Grado de Licenciado en Historia, pp. 8-15.
- PROVÉNDOLA, Juan Ignacio (2017): *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- PUJOL, Sergio (2007): *Las ideas del rock*. Buenos Aires, Homo Sapiens.
- PUJOL, Sergio (2010): “El rancho e la cambicha”, en *Canciones Argentina. 1919-2010*. Buenos Aires, Emecé, pp. 155-157.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible*. Santiago, LOM Ediciones.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2012): *Culturas juveniles: Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- REYNOSO, Carlos (2006): *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires, SB.
- REYNOLS, Simon (2018): “How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music”, en *Pitchfork*. Disponible en <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>
- REYNOLS, Simon (2019): “Trap world: how the 808 beat dominated contemporary music”, en *The Face*. Disponible en <https://theface.com/music/trap-music-gucci-future-thug-travis>
- RINCÓN, Omar (2015): “Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities”, en AMADO, Adriana y RINCÓN, Omar (editores) *La comunicación en mutación*. Bogotá, Friedrich-Ebert-Stifung, pp. 23-42.
- RODRÍGUEZ, María Graciela y CAGGIANO, Sergio (2008): “Comunicación y antropología: continuar el diálogo”, en ponencia presentada en el *Congreso Argentino de Antropología Social*. Posadas. Mesa: Antropología y Comunicación (MIMEO).
- SCOLARI, Carlos (2012): “El texto DIY (*Do It Yourself*)”, en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos Alberto (2012) (comps.) *Colabor_arte: medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 21-41.

- SCOLARI, Carlos (2018): “Prólogo: Plataformas continentales”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2018): *Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Crujía.
- SIBILA, Paula (2008): “El *show* del yo” y “Yo real y la crisis de la ficción”, en *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-33 y 221-263.
- SILBA, Malvina (2004): “Identidades Juveniles Populares: entre el rock *chabón* y la *cumbia villera*”, en *Terceras Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires.
- SInCA (2013): *Encuesta de consumos culturales y entorno digital*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación.
- SInCA (2017a): *Encuesta Nacional de Consumos Culturales*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación.
- SInCA (2017b): *Los jóvenes y los consumos culturales*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación.
- TONER, Anki (1998): *Hip Hop*. Madrid, Celeste Ediciones.
- URRESTI, Marcelo, LINNE, Joaquín y BASILE, Diego (2015): *Conexión total: los jóvenes y la experiencia social en la era de la comunicación digital*. Ciudad Autónoma de Buenos, Grupo Editor Universitario, CLACSO.
- VARGAS, Joel (2014): “Bandcamp: ‘hazlo tú mismo’ 2.0”, en FERNÁNDEZ, José Luis (2014) (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.
- VERÓN, Eliseo (1987): “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social*. Barcelona, Editorial Gedisa, pp. 124-133.
- VITORELLI, Lucía Belén (2019): “Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle Sinescritura” Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).
- WILLIAMS, Raymond (1980): “La hegemonía”, en *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, pp. 129-136.
- YÚDICE, George (2007): *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona, Editorial Gedisa.