



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

**Título del documento: Rap, trap y freestyle: una aproximación hacia nuevos modos de producción de sentido desde la composición y recepción en la música popular en Argentina**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Narpe Papaleo Gonzalo**

**Berenice Corti, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2023**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





***Rap, trap y freestyle: Una aproximación hacia nuevos modos de producción de sentido desde la composición y recepción en la música popular en Argentina***

Carrera: Ciencias de la Comunicación Social

Tesista: Narpe Papaleo Gonzalo

Tutora: Berenice Corti

Año: 2022

# Índice

## Introducción

### **1 Rimas, beats, plazas y tecnologías: Recorrido histórico del rap y su crecimiento dentro del circuito de producción y consumo de música popular en Argentina entre 1990 y 2020**

*1.1 La precuela de la cultura hiphop en Argentina*

*1.2 La autogestión como antecedente en la música popular*

*1.3 Entre plazas y plataformas digitales: La previa a la “explosión” del movimiento.*

*1.4 El Quinto Escalón: el detonante hacia la masividad del rap en Argentina*

*1.5 La consolidación del rap como movimiento popular y masivo*

### **2 La música como discurso: herramientas hacia nuevos modos de producción, gestión y consumo musical**

*2.1 Hacia nuevos modos de producción, gestión y consumo de la música*

*2.2 Una apertura hacia nuevas formas de relacionarse con la música*

*2.3 Música, técnica y tecnologías: una relación “milenaria”*

*2.4 Mediatización musical: algunos aspectos sociohistóricos y los nuevos espacios para la producción de sentido en la música*

*2.5 La música como discurso: la sociosemiótica como herramienta*

*2.6 De las plazas a lo masivo*

### **3 El circuito musical del rap, trap y freestyle en Argentina entre 2009 y 2020. Nuevos sentidos en relación al uso del autotune y otras tecnologías**

*3.1 Nuevas experiencias en la producción, circulación y consumo de música*

*3.2 El circuito musical en relación a la producción de música digital y el uso del autotune como una nueva línea de sonido*

*3.3 La conformación de un circuito en relación al rap, trap y freestyle en la música popular en Argentina*

## **4 Conclusiones**

## **5 Bibliografía**

## **Rap, trap y freestyle: Una aproximación hacia nuevos modos de producción de sentido desde la composición y recepción en la música popular en Argentina**

“El hip hop, todavía está esperando ese momento para explotar definitivamente”<sup>1</sup>  
(*Jazzy Mel*)

### **Introducción**

Al final del documental dirigido por Sebastián Muñoz, *Buenos Aires Rap* (2014), el rapero Mario Antonio Pietruszka, conocido como *Jazzy Mel*, sostiene casi premonitoriamente que el rap estaba esperando el momento para terminar de explotar en Argentina. Si bien en la década de los ochenta la música rap ya aparecía entre las composiciones de bandas locales, empezó a escabullirse con un poco más de profundidad en la música popular del país en la década de 1990. *Jazzy Mel* fue uno de los primeros en aparecer haciendo rimas en programas televisivos ante grandes audiencias, usando ropas y vestimentas representativas de la cultura hiphop<sup>2</sup> del Bronx de Nueva York. Lo que vino después fueron bandas y artistas que se identificaban compositivamente con la cultura hiphop o utilizaban elementos estéticos para sus canciones. Pero, como veremos más adelante, lo que no hubo desde los ochenta hasta la segunda década del siglo XXI es la conformación de un circuito rapero consolidado. El rap era una música que no circulaba entre los sectores populares y muchas veces era vista desde fuera del movimiento peyorativamente (Muñoz, 2018). El espacio sociocultural alrededor de la música popular en Argentina estaba ocupado en gran medida por el rock, la cumbia, el reggae y por el *indie* ya entrados los años 2000.

¿Pero qué sucedió en esa segunda década de los 2000 que colaboró con la explosión del rap en Argentina que anunciaba *Jazzy Mel* unos años antes? La respuesta está en el desarrollo de las nuevas tecnologías (Muñoz, 2018) y de

---

<sup>1</sup> Muñoz, S. [S.B.] (30 de junio 2016). *Buenos Aires Rap* (2014). [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONzIplbok](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONzIplbok).

<sup>2</sup> La utilización del término hiphop será replicada aquí siempre en minúsculas y en una sola palabra, siendo ésta la adaptación al español del término en inglés: hiphop (o hip-hop). Fuente: Sitio Web Fundeu RAE, 31 de octubre de 2019; disponible en <https://www.fundeu.es/recomendacion/hiphop-en-una-sola-palabra/>

la circulación de contenidos musicales en las plataformas digitales. El primero de los aspectos tiene que ver con el aumento de las facilidades de acceso a las tecnologías para grabar audio y video, provocando la emergencia de estudios caseros que ya venían en crecimiento en la década anterior con el movimiento *Indie* a la cabeza, produciendo cambios en la composición y la creación musical. El segundo factor, y no menos importante, fue un masivo y consolidado uso de redes sociales y plataformas digitales como espacio donde se comparten las músicas y se socializan los eventos vinculados a las batallas de *freestyle*<sup>3</sup> convocadas por los propios actores del circuito. Por un lado, las viejas tecnologías de reproducción fueron relegadas por las plataformas digitales de contenidos musicales, y por otro, el consumo de videos musicales en televisión por cable por espacios virtuales como Youtube. Estas hacen a las principales características de las prácticas juveniles en relación al consumo entre raperos, traperos, *youtubers*<sup>4</sup> y *gamers*<sup>5</sup>. Se trata de usuarios que crean sus contenidos y los comparten en sus propias cuentas, sin necesidad de intermediarios. Habitan en internet y entablan círculos sociales en plataformas digitales.

En este contexto favorable para la grabación casera y la divulgación de contenidos musicales a través de medios de comunicación propios, sucedió que otra música foránea, de orígenes rítmicos afroamericanos como el blues, el jazz o el reggae, se filtró entre los elementos de composición de los y las músicas en Argentina. Adquiriendo tal peso que se conformó una escena de rap y trap nacional, la cual hoy es referente en la cultura hip-hop de habla hispana. “Explotó” en términos de *Jazzy Mel*, y en el inicio de la post pandemia la cultura hip-hop, el *freestyle*, el rap y el trap son parte de la música popular en Argentina.

---

<sup>3</sup> “El *freestyle* es el estilo libre en cualquier deporte o actividad. En particular, dentro del rap, se refiere a rapear improvisando los versos”. Fuente: Batallas de *Freestyle*: Un diccionario para entender palabras clave. Sitio Web Red Bull, 02 de junio de 2021; Disponible en <https://www.redbull.com/ar-es/batalla-de-freestyle-diccionario>

<sup>4</sup> Se trata de usuarios que se desempeñan en la plataforma Youtube con interés en socializar contenidos en dicha red social. Tienen como principal objetivo generar interés en otros usuarios/as y que estos se conviertan en seguidores del canal, aumentando sus niveles de visualizaciones y/o reproducciones.

<sup>5</sup> El/la *gamer* (“jugador” en inglés) es quien practica videojuegos de manera profesional. En muchos casos socializan a través de las redes sociales sus prácticas, aportando tácticas, trucos y/o conocimientos que puedan servir tanto a jugadores profesionales como simplemente a quienes lo hacen de manera lúdica.

En este trabajo de investigación entenderemos lo popular como campo simbólico, “como matriz fundamental del comportamiento social” (Sigal y Verón, 1988: 13). Considerando a la música como un discurso, la identidad es construida a través de las prácticas musicales, que como fenómenos sociales producen sentido. Es decir, como un “tipo específico de significación o producto discursivo [...] con características propias y situadas” (Corti, 2016: 27). Teniendo en cuenta el conjunto de expresiones y prácticas socioculturales en relación al movimiento rapero, éste puede ser comprendido como una cultura juvenil, como “producto de una serie de articulaciones y relaciones entre actores y mediadores que permiten rapear, crear, componer, grabar, 'hacer cultura’” (Ojeda, 2019: 3). Esta definición de Ojeda (2019) está apoyada en Hennion (2002), quien sostiene que la música no es “ni objeto ni sujeto, la música es una relación que se expresa en mediaciones e intermediarios” (Gallo y Semán, 2015: 10), una perspectiva que nos brinda la posibilidad de observar al rap, trap y *freestyle*, no solamente desde lo estrictamente musical, sino desde todo lo que socioculturalmente rodea a la música (Gallo y Semán, 2015). Por ejemplo, cómo en las experiencias musicales que están mediadas por tecnologías, programas de edición como el *autotune* o plataformas digitales de circulación de música, se construyen nuevos sentidos desde los diferentes usos y prácticas. Es un objetivo de esta tesina de grado describir estos usos, producidos desde nuevas prácticas de composición y circulación de estas músicas: mediada por el uso de tecnologías, permiten dar cuenta de las nuevas experiencias que desde la cultura hip-hop se inscriben en relación a la música y en particular en la música popular argentina.

## **1 Rimas, *beats*, plazas y tecnologías: Recorrido histórico del rap y su crecimiento dentro del circuito de producción y consumo de música popular en Argentina entre 1990 y 2020**

Este recorrido tendrá un carácter exploratorio como intento de describir las lógicas de uso de determinadas tecnologías dentro de la composición y consumo en el rap y el trap en Argentina. Por otro lado se tendrá como perspectiva para mirar ese campo, el concepto de *circuito*, ya mencionado anteriormente, que utiliza Rocha Amparo (2016) para estudiar los fenómenos musicales dentro de sus contextos discursivos. La autora sostiene que “la noción de circuito nos es útil en relación con la música y otras prácticas artísticas para dar cuenta de cómo se producen, circulan, son consumidos, comentados, ponderados y analizados determinados discursos. Lo que los agrupa no es tanto un conjunto de rasgos estilísticos o genéricos comunes sino su participación en una red interdiscursiva que implica determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos.” (Rocha, 2016: 40). Esta idea se ampara en la teoría veroniana acerca de los modos de producción, circulación y consumo que dan cuenta de un determinado sistema productivo (Verón, 1993). La idea de circuito permite observar las prácticas en relación a la música, atendiendo los valores que se ponen en juego en determinados modos de uso, a las diferentes sensibilidades frente a la música y las maneras de participación y experiencia de los sujetos en una red interdiscursiva dentro de la cual cobran sentido. De ahí que la autora sostenga que no es el estilo o el género lo que caracteriza a un circuito musical, sino sus modos de acción e interacción dentro de esa red interdiscursiva (Rocha, 2016).

### *1.1 La precuela de la cultura hiphop en Argentina*

La cultura rapera en Argentina empezó a verse en las calles de una forma similar a la que emergió en los barrios de Nueva York. En el documental *Buenos Aires Rap* (Muñoz, 2014) se describen los inicios del movimiento rapero en Argentina en juntadas de artistas de rincones urbanos como las

Galerías Jardín de la Ciudad de Buenos Aires o en el barrio bonaerense de Morón (Muñoz, 2018). Allí se plantaron las primeras semillas del rap en Argentina, la “vieja escuela”<sup>6</sup> del hiphop local, un recorrido que Sebastián Muñoz (2018) delimita entre 1985 y principios de la década del noventa. Aquellos encuentros sucedían en un contexto social y económico donde las fronteras culturales de diferentes regiones del mundo atravesaban un proceso de transformación con la irrupción de músicas de otros territorios, lo que ponía en cuestión el concepto de músicas locales, aquellas que “en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos” (Ochoa, 2003: 11). De esta forma, en el contexto mercantil regido por la industria discográfica de las últimas dos décadas del siglo XX, se filtraban contenidos y prácticas que hicieron porosas las fronteras culturales y nacionales<sup>7</sup>, con productos culturales que desembarcaron a través de las telecomunicaciones, como por ejemplo la televisión por cable. Aunque parecía haber un interés unificado de incorporar y hacer crecer esa cultura y sus artes<sup>8</sup>, el movimiento rapero en el país no fue homogéneo en su formación, ya que si bien, por ejemplo, la escuela de Morón<sup>9</sup> influenció a muchos artistas del género que vinieron después, no todos se identificaban con esa parte del

---

<sup>6</sup> La “vieja escuela” u “*old school*” en Inglés, es reconocida como esa primera generación de artistas que marcan las bases del movimiento, como pioneros.

<sup>7</sup> Si bien en los ochenta la música rap podía identificarse entre algunas composiciones de artistas y bandas en la Argentina (Muñoz, 2018), como por ejemplo en Los Fabulosos Cadillacs, el rap era apenas insinuado como recurso estético, pero no desde su cultura, desde el hiphop. Siguiendo a Ojeda (2003), no se tomaba al rap todavía como una práctica cultural juvenil, donde emergen nuevas formas de hacer música, de experimentarla, de habitarla y de “hacer cultura”. La música rap aparecía simplemente como un elemento estilístico, como género adicional para componer canciones. Según la autora, “el rap es un territorio musical que surge de la construcción de sentidos a partir de ser habitados, vividos, experimentados a través de las relaciones entre elementos materiales e inmateriales, de la música, de la mediación entre los actores y la vinculación con la ciudad. Es un territorio musical que se constituye a través de diversos desplazamientos, circuitos y redes que los jóvenes configuran a través de la ciudad mediante las cuales se encuentran para “hacer” y “representar a la cultura del hip hop.” (Ojeda, 2003: 11-12)

<sup>8</sup> El hiphop está conformado por cuatro ramas: El graffiti, el breakdance, el rap y el DJing. El primero hace referencia al arte gráfico con expresión predominantemente callejera. El segundo, es el baile que se practica sobre las bases que lanzan los DJ tomando los “cortes” (*break*, en inglés) de la música disco de los setenta y ochenta en Nueva York. El rap, es la música en la cual participan los “MC”, los vocalistas del género que improvisan a base de rimas verbales sobre las bases proyectadas por un DJ o fabricadas por un Beatboxer (término derivado de “Beatbox”, en inglés “caja de ritmo”). El DJing, es quien compone y ejecuta las bases, y mezcla los sonidos en las bandejas.

<sup>9</sup> En el documental de Muñoz (2014), se destaca a la escuela de Morón como uno de los primeros lugares de encuentro de quienes se veían interesados por la cultura rap. En la puerta de la escuela N° 503 de Morón se juntaban a practicar las artes que se desprendían del hiphop, pero principalmente el *breakdance*. De allí surgieron varios de los primeros referentes de la escena rapera en Argentina, entre ellos *Jazzy Mel*.

hiphop ni la describían de la misma manera. Los *b-boys* y *b-girls*<sup>10</sup> que se juntaban en Morón estaban más ligados al uso de cierto tipo de vestimentas y bailes, fuertemente inspirados por las películas y videoclips que reproducía la televisión por cable en el país.

Caso diferente es el de *El Guapo MC*, quien en el documental de Sebastián Muñoz (2014), sostiene que no se identificaba con esos aspectos del hiphop, sino con otro tipo de rap, como el de las bandas del Bronx de Nueva York (el conurbano neoyorkino), que hablaban de las cosas que pasaban en los barrios. En una línea similar Dante Spinetta (*Illya Kuryaki and The Valderramas*) sostiene en el mismo documental que se identifica con un rap mucho más libre como expresión artística, en contraposición a quienes como *Jazzy Mel* veían en el uso de ciertas ropas la posibilidad de identificarse con un movimiento. La cuestión acerca de qué era o no rap dentro de la escena<sup>11</sup> rapera de los noventa en Argentina, marcaba la formación de un naciente movimiento en el país (Muñoz, 2018). Según este autor, esta etapa del rap en Argentina estuvo marcada con figuras como *Illya Kuryaki and The Valderramas* y *Jazzy Mel* como principales exponentes dentro de lo que suele denominarse como *mainstream*<sup>12</sup> (Muñoz, 2018). Sin embargo, todavía sería una música del circuito *under*<sup>13</sup>, o en términos de Amparo Rocha (2020), de carácter “subterránea’ muy minoritaria” (Rocha, 2020: 3). Como sostiene Muñoz (2018) “todavía el rapeo era usado como recurso para otras músicas, pero en ese momento -a diferencia de lo que sucedía con los rockeros consagrados de los ochenta- se les sumaba una estética corporal, una vestimenta deportiva y una asociación al skate” (Muñoz, 2018: 12).

Según se relata en el documental *Buenos Aires Rap* (2014) de Muñoz, más allá de las disidencias respecto a las vestimentas o las formas de identificar al rap, esas primeras creaciones musicales y expresiones culturales ligadas al hiphop

---

<sup>10</sup> Los “B-Boys” y “B-Girls” son los nombres con los que se reconocían a los chicos y chicas que bailaban breakdance a finales de los sesenta en el movimiento hiphop norteamericano.

<sup>11</sup> “La categoría de *escena* relaciona un estilo musical y estético específico con ‘...un contexto cultural urbano y práctico de un código espacial” (Boix, 2015: 71).

<sup>12</sup> La palabra en inglés “*mainstream*”, hace referencia a artistas de una determinada escena musical que suenan en las listas musicales de las principales radios, aparecen en programas televisivos y lideran los niveles de escucha entre los públicos.

<sup>13</sup> Adjetivo proveniente del inglés que suele utilizarse para referirse a los productos culturales, que circulan por debajo de los que se posicionan entre los más populares o de carácter masivo. En su mayoría fuertemente ligados al circuito comercial y bajo la aprobación o reconocimiento de éste.

marcaron un camino en torno al rap en Argentina como un canal de expresión de ideas, ligadas a cuestiones cotidianas y culturales de los barrios, como era usual en la cumbia o el rock<sup>14</sup>. En la década siguiente, tras la crisis del 2001, la necesidad de manifestar las cosas que pasaban en las calles impulsó a muchos artistas a “rebuscarse” con lo que tenían al alcance -un cuarto y una computadora- para construir un estudio casero, como cuenta el grupo *Voces Asesinas* en el documental de Muñoz antes citado. En ese mismo trabajo audiovisual, el músico *Emanero* también deja una señal acerca de lo que el *freestyle* y el rap ofrecían: la posibilidad de contar las cosas que pasaban en los barrios “sin enroscarse demasiado”<sup>15</sup>. Así, la lírica y la prosa rapera se erguían como herramienta para manifestar las temáticas populares, de las calles y de los barrios afectados por la crisis. La cantante Sara Hebe sostiene, por su parte, que muchas veces lo popular es “*ir a donde está el público*”. Según su caso era ir a tocar en Ciudad Oculta y en la misma semana hacerlo ante un público distinto en el barrio porteño de Palermo, comenzaba así a marcarse un pequeño circuito rapero con un público adepto a la música hiphop. De esta forma, con posterioridad al año 2001, ya existían diversas voces raperas que eran escuchadas y públicos que se sentían interpelados por éstas músicas. Sostiene Sebastián Muñoz que es ese “rap que emergió en tiempos de crisis económico-social y de una paulatina democratización de las tecnologías digitales. Un rap que genera diversos nichos, pero que cada vez tiene más llegada” (Muñoz, 2018: 114).

## 1.2 La autogestión como antecedente en la música popular

La lucha por la independencia artística se inscribe dentro de una historia de autogestión de músicos/as frente a las grandes compañías comerciales que se remonta a fines de la década de los sesenta, con la creación del primer sello discográfico independiente de la mano del editor de libros Jorge Álvarez:

---

<sup>14</sup> En la década 1990 los géneros predominantemente populares eran el Rock y la Cumbia marcando fuertemente la construcción de identidades socioculturales de los jóvenes. Al respecto Alabarces(2008) propone abordar la cuestiones de resistencia es abordarla en contextos específicos de dominación. Identidades que recurren a discursos en donde se rigen por parámetros muchas veces éticos y no tanto centrados en lo estético.

<sup>15</sup> Muñoz, S. [S.B.] (30 de junio 2016). *Buenos Aires Rap (2014)*. [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONzIplbok](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONzIplbok).

*Mandioca la madre de los chicos*. Entre 1968 y 1970 editó vinilos de varias bandas y artistas que marcaron la historia del “rock nacional”, como *Tanguito*, *Miguel Abuelo* o *Manal* (Igarzábal, 2018). También, en la década de los setenta surgió *M.I.A. (Músicos Independientes Asociados)*, una cooperativa nacida en el entorno de la familia del músico *Lito Vitale*, que “producían sus propios recitales y grabaciones y se mantenían fuera del circuito comercial”<sup>16</sup>. En el prólogo del libro *Más o Menos Bien* de Nicolás Igarzábal, Alfredo Rosso describe el giro hacia la autogestión de los músicos diciendo que “eran ahora los propios músicos los que se encargaban tanto de la creación de sus obras en un ambiente de total libertad artística, como de la fabricación de los discos y sus portadas y de la promoción y distribución de los mismos” (Igarzábal, 2018: 12). En la década siguiente, ese paradigma que abrazaba la gestión independiente fue continuado por una nueva generación de artistas, sostiene Alfredo Rosso que:

Le fue transmitido a *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, quienes en la segunda mitad de los ochenta encarnaron el paradigma de una nueva etapa en la producción independiente y [...] se convirtieron en la demostración cabal de que se podía actuar en forma paralela a la industria discográfica establecida y lograr, de todas formas, una fenomenal repercusión masiva (Igarzábal, 2018: 12).

En la década de 1990 proliferan bandas como *La Renga* o *Los Piojos* “que son consideradas como continuación de la corriente ‘independiente’ iniciada en los años anteriores por Los Redondos” (Benedetti, 2008). Remarca Benedetti (2008) que “se trata de grupos que suelen reivindicar una relativa autonomía con respecto a la industria cultural” (Benedetti, 2008) y que además se caracterizan por moverse en “circuitos del underground rockero” (Benedetti, 2008) promocionando su música y convocando públicos a sus recitales sin recibir el apoyo de las grandes compañías discográficas.

---

<sup>16</sup> La historia del rock argentino. *Protagonistas. Músicos Independientes Asociados MIA*. Sitio web *La historia del rock*  
[http://www.lahistoriadelrock.com.ar/ban/banm20.html#:~:text=M%C3%BAasicos%20Independientes%20Asociados%20\(MIA\)%20fue.rock%20independiente%20en%20nuestro%20opa%C3%ADs](http://www.lahistoriadelrock.com.ar/ban/banm20.html#:~:text=M%C3%BAasicos%20Independientes%20Asociados%20(MIA)%20fue.rock%20independiente%20en%20nuestro%20opa%C3%ADs).

El cambio de siglo inauguró una nueva etapa para la composición y el consumo de música en Argentina, en el marco del declive del circuito comercial centralizado en grandes empresas discográficas provocado por la llegada de internet, la posibilidad de replicar los CD's, descargar música en Mp3 o reproducirla en diferentes plataformas digitales. Desde la composición, el principal factor de cambio fue la profundización del avance de las tecnologías digitales, colaborando con la creación de estudios caseros. Desde el consumo, las facilidades de acceso a los contenidos musicales se ampliaron, pero en relación a la música en vivo un hecho trágico quebró la dinámica en el contexto cultural y social alrededor de la música popular en el país. Lo ocurrido el 30 de diciembre de 2004, en *República de Cromañón* en la Ciudad de Buenos Aires durante un recital de la banda de rock *Callejeros*, provocó un quiebre en el circuito de bares donde las bandas solían tocar. Aquella noche de verano los escenarios del circuito musical y cultural entrarían en un proceso histórico de cambios profundos. Una ola de clausuras de bares y teatros, cerraron las puertas para la mayoría de las bandas y artistas locales, reduciendo el circuito de locales culturales con espacios para la presentación en vivo de bandas en la ciudad de Buenos Aires (Corti, 2009).

Salir a tocar se volvía difícil y costoso cumpliendo los nuevos requisitos a la hora de realizar un recital bajo los parámetros habilitados para hacerlo<sup>17</sup>. Esta situación hizo que las bandas y artistas emergentes sean los más golpeados por la escasez de recursos económicos y materiales. Como sostiene Corti (2009), “las consecuencias más dramáticas fueron sufridas y absorbidas por el circuito de la música independiente, ya que las grandes salas pudieron cumplimentar rápidamente los nuevos requerimientos de seguridad.” (Corti, 2009: 2). Hubo clausuras e inhabilitaciones, es decir, no había dónde tocar. En ese contexto fueron surgiendo debates de cara a la reconstrucción de los espacios para hacerlo, gestionados en la mayoría de los casos por las propias bandas y artistas que precisaban salir a mostrar su música; tal como la lucha

---

<sup>17</sup> En Corti (2009) están detalladas las restricciones, normas y requisitos legales que se fueron imponiendo desde el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Algunos de estos instrumentos legales fueron el *Club de la Cultura* que “establecía la inscripción de los locales con música en vivo en un registro específico y la delimitación de su actividad con hincapié en su función cultural, fijando normas de seguridad para el espacio físico” (Corti, 2009: 2); se implementaron también permisos de música, como la “reglamentación del artículo 176 de una ordenanza jde 1910! para especificar los mecanismos de obtención del permiso especial para música en vivo en eventos no masivos” (Corti: 2009: 2).

que llevó adelante la *UMI (Unión de Músicos Independientes)*<sup>18</sup>, consiguiendo un dictamen en 2008 a través del INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia) el cual consideró “discriminatorios los permisos especiales que se les requieren a los músicos para tocar en vivo en la ciudad de Buenos Aires” (Corti, 2008: 11).

En esos años posteriores a *Cromañón*, tomó impulso el movimiento *Indie* gestado entre la ciudad de La Plata y el área metropolitana de Buenos Aires (Boix, 2015). En *Relajar, Gestionar y Editar* (2015) Ornella Boix define al *Indie* como “un criterio estético de producción y consumo musical” (Boix, 2015: 81), cuya búsqueda estética debe ser considerada en un sentido amplio, en relación a principios éticos e ideológicos, los cuales tenían que ver con la autogestión e intentar hacer y compartir música con lo que se tenía al alcance privilegiando siempre la independencia artística y comercial. Es decir, el movimiento marcó un cambio en la forma de hacer música y en la construcción identitaria del músico alrededor de ésta, profundizando la autogestión desde lo musical y en producción de discos, festivales y/o recitales gerenciados por los propios músicos/as. Ser parte del *Indie* en ese contexto era grabar en estudios caseros o casi profesionales en algunos casos, de forma “más o menos bien” como dice una canción de *El Mató a un Policía Motorizado*. El rock en Argentina se reestructuró tras la tragedia de *Cromañón* de la mano del *Indie*, siendo “en ‘lo relajado’ y en lo ‘anti-careta’ que sigue siendo posible hallar un valor de transgresión alrededor de una categoría de rock que es redefinida” (Boix, 2015: 95).

De esa manera, la formación del músico no sólo comenzó a recaer en saber hacer música o tocar un instrumento, sino también en poder hacerse cargo de cuestiones que estaban más allá de la música en sí. Así, “la noción del músico se transforma” (Gallo y Semán, 2015: 46): compone y graba la obra, gestiona los espacios para salir a mostrar sus canciones y se hace cargo de cuestiones que exceden a lo musical. Se produce de este modo la “formación de una nueva estructura de escenas” (Gallo y Semán, 2015: 58) alrededor de la música, donde los intermediarios entre el artista y la obra musical ya son cada vez menos. La cuestión de la independencia, ese camino al margen de lo

---

<sup>18</sup> “Un proyecto colectivo y autogestionado de defensa de los derechos de los músicos independientes” (Corti, 2009: 6).

“comercial” macerado desde las últimas décadas del siglo xx en el rock nacional, se transformó en una manera de *hacer* música por un lado y *ser* músico por otro. Las facilidades tecnológicas y el contexto histórico tras la ruptura del circuito musical post *Cromañón*, son los dos principales factores en los cambios que se vislumbran alrededor de la música popular en Argentina en las dos primeras décadas del siglo XXI.

### *1.3 Entre plazas y plataformas digitales: La previa a la “explosión” del movimiento*

Amparo Rocha (2020) sostiene que el fenómeno del *freestyle* no podría haber adquirido tanta potencia y expansión si no mediaran las redes sociales. Siguiendo esa línea, las nuevas tecnologías jugaron entonces un rol fundamental en el campo de la música popular después del 2004, produciendo cambios en las lógicas discursivas que imperaban tanto en la producción de música como en su circulación. El movimiento rapero de los últimos años se insertó en esa historia desde la autogestión de competencias de *freestyle* y producciones musicales en estudios caseros. El primer espacio rapero autogestionado de gran convocatoria en Argentina fue el festival *Halabalusa*. Sostiene Muñoz (2018) que cerca del cambio de década surgieron “una serie de batallas cuya novedad es que son subidas a Youtube y [...] compartidas masivamente, especialmente entre jóvenes, adolescentes y niños” (Muñoz, 2018: 120). El *Halabalusa* nació en 2009 en la ciudad de Claypole, al sur del conurbano bonaerense. Fue el primero entre varios: el *Quinto Escalón* en el Parque Rivadavia, *Las Vegas Freestyle* en Barrancas de Belgrano o *Irlanda Freestyle* en Plaza Irlanda -los tres dentro de la ciudad de Buenos Aires-. Las plazas y los espacios públicos eran el punto de encuentro de preferencia entre los jóvenes, donde los raperos/as y *freestylers* se autoconvocaban a través de redes sociales o mediante el conocido “*de boca en boca*” (Rocha. 2020: 4), ya sea para participar de las competencias o para ser espectadores.

El grupo de jóvenes que dio origen al festival, entre ellos Gastón Serrano (*Dtoke*), buscó crear un espacio de competición, las llamadas "*batallas*"<sup>19</sup>. *Dtoke* cuenta en una entrevista en *Caja Negra*<sup>20</sup>, que la batalla organizada por la marca de energizantes *Red Bull* en España, fue el disparador que influyó fuertemente en la creación del *Halabalusa*, al descubrir la realización de esa competencia en habla hispana<sup>21</sup>. El circuito rapero en los 2000 era muy chico, casi de ghetto, de nicho. En la mencionada entrevista el rapero cuenta cómo los primeros encuentros sucedieron en un garaje y luego por el crecimiento en la convocatoria del festival tuvieron que mudarse a un lugar más grande. La nueva locación fue en un espacio público y de fácil acceso: la plaza contigua a la estación de tren de Claypole al sur del conurbano bonaerense. Según relata *Dtoke*, la premisa del festival era organizarlo en un formato similar a las competencias internacionales, por rondas y por método de clasificación. El detalle es que todas las batallas eran registradas con cámaras digitales y luego subidas a internet, lo que provocaría su masificación (Muñoz, 2018).

De nuevo nos topamos con el uso de tecnologías que participan tanto en la creación de contenidos como en su circulación. Se presenta así un contexto donde las "vidas de lo musical", según José Luis Fernández (2018), nos introducen a "un amplio universo de relaciones entre música, redes y espacios sociales" (Fernández, 2018: 88), en donde se hace difícil distinguir los límites entre lo mediatizado en las plataformas y lo que sucede en el espacio social físico. Es decir, entre lo que pasa en la plaza y lo que se muestra en el video que circula en las redes sociales con el material registrado durante las batallas de *freestyle*. De esa forma, el festival trasciende sus propias fronteras y límites de la plaza, circula en redes sociales alcanzando miles de reproducciones. Así, el encuentro popular de la plaza debe ser comprendido en articulación con su circulación masiva en internet.

---

<sup>19</sup> "Es un enfrentamiento cara a cara entre dos raperos. Allí medirán sus habilidades para improvisar y surgirá un ganador." Red Bull. (02 de junio de 2021). Batallas de *Freestyle*: Un diccionario para entender palabras clave. <https://www.redbull.com/ar-es/batalla-de-freestyle-diccionario>

<sup>20</sup> Caja Negra. [Filo News] (2 de diciembre 2020). *Dtoke*: "Al *freestyle* lo veo como un espectáculo artístico, no como un deporte". [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JkQ67doHBw>

<sup>21</sup> El rap en habla hispana venía tomando impulso desde principio de los 2000 en países centroamericanos. De hecho fue en Costa Rica (2005) donde nació el primer campeón internacional en las batallas organizadas por Red Bull con el Argentino *Frescolate* ganándole al Mexicano *Eric El Niño*. Fuente: <https://www.redbull.com/int-es/red-bull-batalla-de-los-gallos-recap-campeones>

#### 1.4 El Quinto Escalón: el detonante hacia la masividad del rap en Argentina

El evento conocido como *El Quinto Escalón* tiene su origen en el año 2012 en las escaleras de uno de los accesos al Parque Rivadavia ubicado en la ciudad de Buenos Aires. En entrevista en Caja Negra<sup>22</sup>, Alejo Acosta (YSY A) cuenta que a sus 13 años crea un evento en Facebook convocando a quienes se interesen en participar de performances relacionadas a la cultura hiphop en ese mismo parque. Esos encuentros derivaron en el nacimiento de *El Quinto Escalón* y culminaron en un repleto estadio Malvinas Argentinas, que finalizó en 2017 con una batalla entre *Dtoke* y *Wos* (Valentín Oliva). El primero venía de una larga trayectoria y de haber formado parte de la fundación del *Halabalusa*, mientras el segundo había sido la revelación de *El Quinto Escalón*, coronándose campeón en el 2016 en el Luna Park<sup>23</sup>. El paso hacia una nueva etapa en el rap argentino estaba iniciando su camino hacia lo masivo, de la mano de una nueva generación de raperos/as y freestylers muy jóvenes.

Según cuenta Alejo en la mencionada entrevista, *El Quinto Escalón* nació de la necesidad de tener un espacio para competir un poco más cerca para quienes vivían en la ciudad de Buenos Aires. El *Halabalusa* tenía peso por ser la única competencia reconocida hasta el momento y además por tener a los principales referentes del circuito. Entonces si un freestyler quería medirse con el mejor nivel del país, tenía que viajar hasta el sur del conurbano bonaerense, en las afueras de la ciudad. Esto funcionó como disparador para que Alejo creara un espacio de competición cerca de su casa, en el centro de la ciudad, en el barrio de Caballito. En la segunda fecha de *El Quinto Escalón* se sumó quien fuera parte de la dupla fundadora y gestora vertebral de la competencia: *Muphasa MC*<sup>24</sup>.

Matías Berner (*Muphasa*) estuvo prácticamente desde el comienzo. Comenzó como competidor pero con su ingreso a la gestión de *El Quinto Escalón* provocó no sólo el inicio del crecimiento masivo del evento, sino además del

---

<sup>22</sup> Caja Negra. [Filo News] (02 de septiembre 2020). YSY A: "La música y mi hijo me salvaron la vida, son las cosas más lindas que tengo" [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JmrsfZjXBOY&t=386s>

<sup>23</sup> El Quinto Escalón. (13 de noviembre 2017). DTOKE vs WOS - FINAL El Quinto Escalón: EL FINAL [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Zlf-yocPdKM>

<sup>24</sup> Suárez Alvarez, C. (3 de diciembre 2018). *De Flores a Europa: El camino de Muphasa*. Estilo libre. <https://elestilolibre.com/camino-de-muphasa/>

movimiento rapero Argentino, llegando a trascender fronteras, sean provinciales, nacionales y hasta continentales. En la sección de batallas en la web de *Red Bull*<sup>25</sup>, se sostiene que “el rap en Argentina está dividido en dos etapas: antes y después de *Muphasa*”<sup>26</sup>. Tamaña afirmación tiene que ver con su aporte desde sus conocimientos en contenidos digitales, plataformas y tecnologías. *Muphasa* le aportó a *El Quinto Escalón* el eslabón que faltaba entre la plaza y las plataformas digitales, entre el evento callejero popular y la circulación masiva. Debido a que la circulación de los videos en las redes y plataformas no seguía una línea temporal o por capítulos, donde se puedan consumir de manera tal que siga el orden de las batallas o las diferentes competencias. Él mismo sostiene en una entrevista en *Caja Negra*, que se considera un “ciudadano de internet” un “habitante de los foros”. Sostiene en esa misma entrevista: “Consumo esto, lo quiero hacer mejor para la gente que lo consume como yo. Porque era como ver una serie”<sup>27</sup>.

El asiduo uso de tecnologías y redes sociales se imponen como principales fundamentos para la “explosión” del movimiento. Sostiene Sebastián Muñoz (2018): “Los *MCs*<sup>28</sup> que no participaban de tales competencias estaban atónitos ante la masividad de estas nuevas camadas. Muchos de ellos también habían sido competidores de freestyle, pero en tiempos donde internet no era tan importante y, por lo tanto, sin esa base de audiencia adolescente, que mira videos y paga entradas” (Muñoz, 2018: 124). Es decir, no sólo bastaba con la posibilidad de registrar videos y compartirlos en la web, sino era preciso el desarrollo de un público apto y asiduo de consumir contenidos desde las plataformas digitales.

Puede observarse desde este pequeño recorrido histórico del desarrollo del *freestyle* y el rap en Argentina, que la creación de festivales y competencias en plazas que caracterizó a esta generación -donde la mayoría eran menores de

---

<sup>25</sup> La web de ésta marca de energizantes se presenta como un espacio con secciones donde quienes participan del circuito pueden encontrar noticias, entrevistas, novedades, biografías de los principales referentes del circuito nacional e internacional.

<sup>26</sup> Red Bull (s.f.). *Muphasa Biografía*. <https://www.redbull.com/int-es/artist/muphasa>

<sup>27</sup> Caja Negra [Filo News] (30 de enero 2020). *Muphasa: "Para mi el rap es una cuestión de sutileza"*. [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=VmNSDRVUpP8>

<sup>28</sup> El término MC “Viene de “Microphone Controller” o “Maestro de ceremonia”, tal como en los 80 se llamaba a los DJ's. En cambio, hoy en día en las batallas de rap freestyle es la persona que rapea. Red Bull. (02 de junio de 2021). Batallas de *Freestyle*: Un diccionario para entender palabras clave. <https://www.redbull.com/ar-es/batalla-de-freestyle-diccionario>

veinte años-, fue la clave del inicio de la nueva era del movimiento rapero en Argentina. Las *crews*<sup>29</sup> gestoras de estos encuentros como el *Halabalusa* y especialmente *El Quinto Escalón*, dieron el salto a la masividad del movimiento rapero en Argentina. El primero, como una de las primeras competencias de importancia en el país y el segundo para conectar la plaza con la potencia de propagación en la virtualidad.

### *1.5 La consolidación del rap como movimiento popular y masivo*

Como se mencionó más arriba, Sebastián Muñoz plantea en su artículo *¿Cuándo va a explotar el rap? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y 2001*, que en una primera etapa todavía el rap era parte de elementos que formaban compositivamente canciones de diferentes artistas, pero que no había un circuito rapero o un fenómeno cultural consolidado en relación al hiphop en Argentina. De hecho, describe cómo en los noventa todavía el género cargaba con sentidos peyorativos como una música "*yankee*" o "*cheta*". El rock plantaba bandera moralista en ese sentido calificando al rap como "*careta*", comercial o que formaba parte del sistema (Muñoz, 2018), como deriva del discurso ético y moral del movimiento rockero.

Siguiendo los planteos de Sebastián Muñoz (2018) y en línea con la premisa aquí planteada, el rap "explotó" en Argentina luego de una evolución creciente del uso de las tecnologías digitales y comunicación. La autoproducción y gestión de músicos, sumado al desarrollo de consumidores ávidos en el uso de redes sociales y plataformas digitales, fueron la clave para que esa explosión suceda. Sostiene el sociólogo que, "[...] los sentidos peyorativos hacia el rap fueron erosionándose especialmente desde mitad de los noventa, pero tendrá que esperarse hasta bien entrada la década del dos mil para que el registro musical (discos, singles y videoclips) sea realizado por y para raperos, especialmente gracias a los estudios de grabación caseros y las facilidades otorgadas por internet" (Muñoz, 2018: 4).

---

<sup>29</sup> "*Crew* (tripulación): es un grupo de gente o amigos que se reúne para hacer graffitis, asistir a conciertos, rimar, bailar breakdance o escuchar rap. También puede ser un grupo organizado de graffiteros". Ministerio de Cultura de la Nación. (30 de noviembre de 2019). *Glosario de términos de Hip-Hop* en [https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop\\_4515/](https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop_4515/)

En este trabajo nos concentraremos en el movimiento rapero de la segunda década de los dos mil, desde la creación del *Halabalusa* y *El Quinto Escalón* hasta la inclusión de artistas vinculados al movimiento rapero en festivales como el *Cosquín Rock* en su edición 2019. El eje estará puesto principalmente en aspectos tales como la profundización del uso de tecnologías de grabación y comunicación en relación a la música popular (Fernández 2014, 2018)<sup>30</sup>, así como las características del crecimiento del movimiento rapero, en articulación entre las plazas y las redes sociales, entre lo popular y lo masivo.

Teniendo en cuenta ese recorte temporal se describirán los nuevos modos de producción, circulación y consumo musical en el rap, trap y *freestyle*, como nuevas músicas de carácter popular y de alcance masivo, para dar cuenta cuáles son los sentidos producidos a partir de las nuevas prácticas y experiencias musicales. Se seleccionó como corpus de análisis un recorte de trece entrevistas producidas por Filo News en el programa llamado “Caja Negra” y de circulación en la plataforma Youtube. Esta elección se debe a la masividad que adquirió el programa en los últimos años (2019-2021), siendo de circulación exclusivamente vía streaming y además porque las temáticas allí tratadas exceden lo estrictamente musical, por lo que ofrecen un acercamiento a los discursos de los/las artistas sobre su música y el circuito del cual participan. Por otro lado, la elección de los/las entrevistados/as se realizó a criterio de que son los/las referentes más relevantes en términos fundacionales y de popularidad dentro del circuito. El análisis de éste corpus se desarrollará más adelante en la sección 3 de esta investigación.

---

<sup>30</sup> Siguiendo a Fernández (2014) y (2018), la relación entre las tecnologías y los géneros de la música popular están afectados por los cambios y desarrollos que desde las primeras se implementan y afectan a los segundos. Esto será desarrollado más ampliamente en el apartado 2.4.

## **2 La música como discurso: herramientas hacia nuevos modos de producción, gestión y consumo musical**

### *2.1 Hacia nuevos modos de producción, gestión y consumo musical*

Luego del 2004, se inició un período en el que sumado al contexto social y cultural, se profundizó el avance en el uso de las nuevas tecnologías en relación a la música. En un texto central para la presente investigación Gallo y Semán (2015) sostienen que, como se mostrará seguidamente, durante los años posteriores a *Cromañón* la estructura del circuito de los emprendimientos artísticos alrededor de la música popular en Argentina entró en un proceso que incluyó varios cambios. Se alteró por un lado, el concepto de género musical a la hora de definir los gustos y usos musicales, y por otro, la noción del músico como un actor que expande sus habilidades hacia nuevas prácticas que van más allá de lo musical en sí. Se abrió un panorama donde emergen nuevas maneras de relacionarse y de experimentar con la música.

Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2015) entienden que no sólo se abrieron espacios para otras formaciones estéticas quebrando la centralidad del género musical, sino que también emergieron nuevas “formas de involucrarse con la música tanto para públicos como para productores” (Gallo y Semán, 2015: 16). En ese contexto, se produjo una diversificación estilística desde la producción, gestión y consumo musical que generó “una serie de transformaciones en las preferencias musicales, cuyas posibilidades habían venido madurando desde un tiempo atrás” y que “se combinaron con los efectos de un panorama social y tecnológico pluralizando los vínculos posibles con la música” (Gallo y Semán, 2015: 17). Se sucede así una “nueva forma de relacionarse con la música y con los medios de producción que atraviesa los géneros musicales” (Gallo y Semán, 2015: 18). Los géneros musicales dejaron de ser el centro a la hora de definir las identidades musicales, por lo que el gusto se presenta “más móvil y plural” (*ídem*), entre otras razones porque el consumo de música en plataformas digitales se hace de forma transversal, atravesando plataformas virtuales y físicas al mismo tiempo.

Estos autores hablan de una “redefinición del panorama de prácticas musicales” (Gallo y Semán, 2015: 20), en un panorama estético y tecnológico donde emergen nuevos modos de producción, gestión y consumo. Para pensar esta cuestión donde el género pierde el centro, Gallo y Semán (2015) brindan una definición desde donde observar las nuevas prácticas musicales contemporáneas: “a los géneros musicales que en otros tiempos fueron músicas de uso, no les sucede un nuevo género musical, sino una nueva forma de producir y usar la música, una nueva relación con los medios de producción de música” (Gallo y Semán, 2015: 21).

El género “pierde privilegios de organización del menú musical de los jóvenes” (Gallo y Semán, 2015: 36), debido a la variedad y heterogeneidad de la oferta musical en internet. Es así que problematizan el concepto de “músicas de uso”, para hacer referencia al vínculo que suele establecerse a un determinado grupo social con una música en particular, como por ejemplo el llamado “rock chabón” o la cumbia “villera” en los noventa, asociados a movimientos juveniles golpeados por la crisis social y económica que marcó esa década en Argentina (Alabarces, 2008). En este sentido debe entenderse que las *músicas de uso* no hacen referencia a la asociación determinada de un género musical con una clase o grupo social específico, como solía establecerse en el contexto comercial y cultural dominado por las grandes discográficas. Sostienen Gallo y Semán (2015) que en la nueva estructura musical posterior a los hechos ocurridos en *Cromañón*, los cambios amparados principalmente en lo tecnológico provocaron rupturas en varios campos como lo comercial, lo estético, la producción y el consumo. Por ejemplo, abriendo camino hacia nuevas maneras de circulación de la música, asociando su uso a una pluralidad de modalidades de experiencias que escapan a la noción de género musical.

Partiendo de estos argumentos, una de las preguntas que se buscará responder en esta investigación es cuáles son las lógicas de sentido en las que el rap, trap y el *freestyle* como movimiento cultural se diferencian de experiencias en otras músicas, como el rock, la cumbia o el *indie*. La estrategia analítica consistirá en analizar la música como discurso, como un campo de apropiación de identificaciones que se ponen en juego en la producción y el consumo. No se trata, según lo que se describió anteriormente, de forzar la

herencia entre géneros o entender que para cada época y generación hay géneros determinados, cristalizando o fijando su uso. En términos de *Dakillah*, trapera del circuito que ha participado en competencias de *freestyle*, relata a través de la anécdota familiar sobre la escucha de música en el auto con su abuelo: “Como yo voy con el trap, el chabón va con el tango a todo volumen”<sup>31</sup>. Dos géneros musicales separados históricamente en sus momentos de auge, pero que sin embargo encuentran un punto en común desde el disfrute de escucharla a “todo volumen”: la diferencia en la identificación con un género o estilo entre generaciones está determinado por sus modos de uso, de acuerdo a la manera en que son apropiadas las músicas en distintas épocas, en el marco de condiciones históricas con sus prácticas culturales y sociales relacionadas. Desde esta perspectiva se describirán las nuevas prácticas y experiencias en relación al rap, trap y *freestyle*, para dar cuenta de los sentidos producidos en los diferentes usos de estas músicas.

Se debe aclarar que no se analizarán estas músicas desde lo intrínsecamente musical, sino desde la comprensión de éstas como prácticas sociales que devienen en procesos de construcción de sentido, entre los cuales se inscriben los de identidad cultural. Como remarca Corti (2016) siguiendo a Eliseo Verón “todo fenómeno social – como la práctica musical – es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido” (Corti, 2016: 145). Veremos más adelante<sup>32</sup> cómo la sociosemiótica puede ser utilizada como herramienta para analizar procesos en los cuales la circulación de un discurso produce sentido bajo determinadas condiciones, que tienen que ver con la constitución de identidades sociales y culturales. No hay sentidos estáticos, ni discursos, ni identidades fijas; sino que son producidos en determinados contextos sociales e históricos bajo condiciones de producción y reconocimiento, que hacen a las particularidades de la cultura rap y su inserción en la historia de la cultura popular en Argentina.

Se pretende entonces poner el foco en el *modo de uso* de esas músicas desde lo discursivo, desde una mirada que permita ver a la música como un proceso en el cual se ponen en juego cuestiones que tienen que ver con el sentido

---

<sup>31</sup>Caja Negra. [Filo News] (27 de noviembre de 2019). Dakillah: “Hay que hacerse un ego gigante y que se vayan todos al carajo. Corta”. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nq7xwGCOkg8>

<sup>32</sup> Apartado 2.5.

según las condiciones de producción en las cuales se producen y circulan. Entonces, ¿qué narrativas discursivas se construyen -y se siguen construyendo- en relación al rap en Argentina a partir de las nuevas formas de producir y consumir música, producto de la inserción de las nuevas tecnologías dentro del circuito musical? De esta forma, se analizarán los cambios producidos en este circuito musical dentro un período de diez años<sup>33</sup>.

## 2.2 Una apertura hacia nuevas formas de relacionarse con la música

Cómo ya se mencionó en el apartado anterior el cambio de siglo y principalmente después del 2004 el circuito cultural y social en relación a la música popular entró en un proceso que incluyó variados cambios. El *Indie* fue el movimiento que actuó como vanguardia: Nicolás Igarzábal (2018) describe que, por un lado, “con un mínimo de presupuesto y un máximo de ingenio, graban y editan sus canciones en formato físico o digital” (Igarzábal, 2018: 13), apoyado en las facilidades que brinda el mayor acceso y uso de las tecnologías digitales. Y por otro lado, remarca el autor, arman “festivales colectivos donde la palabra operativa es la solidaridad [...] y construyen intercambios con sus colegas de otras regiones del país para poder realizar presentaciones y giras” (Igarzábal, 2018: 13). Es decir, el nacimiento de nuevas formas de gestión y producción musical llevó a la redefinición no solo de los géneros, como se dijo anteriormente, sino también como sostienen Gallo y Semán (2015) a la formación de un “espacio socialmente articulado alrededor de la música, que no existía en la época del imperio de las discográficas” (Gallo y Semán, 2015: 24). En este sentido el *indie* puede ser considerado como antecedente para lo que fue el *freestyle* en Argentina desde el 2009 y 2012 en adelante, en relación a la autogestión y la búsqueda de lugares para poner en común ideas y expresiones musicales que no tenían un lugar para hacerlo. Los *sellos*<sup>34</sup> en el *indie* y las plazas donde se realizaban las competencias de *freestyle*, tienen en

---

<sup>33</sup> Un período que oscila entre la creación de los primeros festivales y competencias de *freestyle* en Argentina el Halabalusa (2009) y El Quinto Escalón (2012) hasta la masificación de estos en los últimos años de la década y con la participación de artistas vinculados a estas músicas en festivales como el Cosquín Rock en 2019.

<sup>34</sup> La palabra *sello* suele utilizarse como sinónimo de una empresa discográfica, pero con el *indie* pasaron a estar gestionados y administrados por colectivos de músicos independientes que aportan y empujan hacia el mismo objetivo, con el fin de colaborar con las bandas y el movimiento musical.

común los códigos de la autogestión colectiva, porque ambos movimientos carecían en sus inicios de un circuito armado para manifestarse: el *indie* por el golpeado circuito cultural post *Cromañón* y el *freestyle* por su carácter de “novedad”<sup>35</sup>.

Se trata entonces de, en términos de Gallo y Semán (2015), pensar en los *modos de uso* de la música y no en la música en sí, para comprender los cambios que se produjeron en las relaciones con los medios de producción y circulación de música, a partir del uso de las nuevas tecnologías. Cambian las maneras de experiencia frente a la música y, como sostienen estos autores, los jóvenes *gestionan, mezclan y habitan* esos movimientos culturales:

- *Gestionan* desde sus producciones musicales hasta los eventos para salir a tocar en vivo y la promoción para la circulación de sus canciones. De esta forma, el rol del músico cobra un nuevo sentido, ya no sólo compone músicas sino que gestiona y produce sus propios eventos para salir a tocar o realiza acciones de distribución de su música en los distintos canales, como las redes sociales. Se vuelve necesario sumar saberes para la gestión y administración de sus emprendimientos musicales. Todo esto se vuelve parte de una nueva identidad del músico, donde como sostienen Gallo y Semán (2015), además de pluralizarse las opciones para hacer música<sup>36</sup>, “se multiplican los modos de vincularse a las organizaciones musicales como organización social” (Gallo y Semán, 2015: 26).

- *Mezclan* en producción, circulación y consumo atravesando lo estético en nuevas direcciones hacia lo heterogéneo. Desde esas tres instancias, al género musical “muchas veces se lo invoca para superarlo y desbordarlo” (Gallo y Semán, 2015: 39), rompiendo las reglas fijas de lectura y apropiación que encuadran a un género. Por eso decíamos que no se abandona la cuestión del género, sino que se la aborda de otras maneras, abriendo a usos heterogéneos

---

<sup>35</sup> La utilización de las comillas refiere a que el rap es considerado erróneamente como una música nueva entre las generaciones más jóvenes en Argentina en los últimos años, pero como ya se ha descrito está presente entre la música popular en Argentina desde la década de 1990. Lo que sucedió es que en la masificación del género y en su aparición en espacios considerados como “*mainstream*”, fue considerada una música “nueva” porque recién aparecía entre los grandes festivales o en los medios masivos de comunicación.

<sup>36</sup> En este sentido, según Gallo y Semán (2015), el acceso a las nuevas tecnologías abrió el campo de oportunidades para el desempeño profesional del músico, ampliando así las opciones para hacer música rompiendo con los espacios tradicionales para el ingreso económico de los músicos: salir a tocar y vender discos.

de las músicas no sólo en producción, sino también en diferentes ámbitos de lo cotidiano como en la escucha, redefiniendo las identidades musicales asociadas a grupos sociales. Según estos autores “nadie quiere estar abarcado en un estereotipo [...] como una posible imposición, sino más bien contradecirlo o relativizarlo poniéndole un sello personal” (Gallo y Semán, 2015: 38). Así, los nuevos modos de producción, circulación y consumo producen nuevas significaciones que se presentan de manera heterogénea y diversa.

- *Habitan* sus diferentes proyectos musicales desde la gestión y el consumo, generando diferentes tipos de apropiación identitaria en los movimientos juveniles. En estos términos, los músicos del *indie* y los raperos en las competencias de *freestyle*<sup>37</sup>, *habitan* el movimiento de forma transversal. Desde la producción de música hasta la *gestión* de sus propios festivales, de una forma tal que logran redefinir no sólo el género sino la propia figura del músico, *mezclando* y atravesando las definiciones cristalizadas en ambos aspectos. Es hacer o escuchar música, y además vivir a través de ésta, porque “la música significa, para el que la escucha, lo que hace cuando la escucha, el sentimiento y la experiencia a las que se engarza esa música que, al mismo tiempo que promueve la experiencia, se hace inescindible a ella” (Gallo y Semán, 2015: 53). Es decir, por ejemplo, no sólo se participa del movimiento *indie* concurriendo a los festivales organizados por los sellos independientes o comprando sus discos, sino que se vive y se es parte de una cultura en donde “bancar” a las bandas es también *ser* parte del movimiento construyendo una identidad desde allí. De esa manera, participar como competidor o espectador en las batallas de *freestyle*, es formar parte del movimiento desde un lugar que hace difícil distinguir las fronteras entre el competidor y el espectador. No hay, si se quiere, un arriba y abajo del escenario; ya que el escenario es compartido en común y se extiende desde la plaza hasta las plataformas digitales, donde justamente las fronteras entre usuarios productores y consumidores muchas veces se mezclan.

Siguiendo a los autores arriba citados, el concepto de *gestión* será clave a la hora de comprender los nuevos emprendimientos musicales. Desde su trabajo,

---

<sup>37</sup> Las competencias como *Halabalusa* o *El Quinto Escalón*, no sólo eran espacios donde el espectáculo del *freestyle* se hacía visible para *freestylers* y públicos; sino también funcionaron como espacios de socialización. Un lugar en común donde se sentían identificados, incluidos y reconocidos dentro de un movimiento cultural en crecimiento.

sostienen que con la formación de los sellos y con los cambios producidos en el circuito musical, hacer gestión es ser “parte del emprendimiento artístico” (Gallo y Semán, 2015: 61). Es decir, en la situación de las escenas controladas por las grandes discográficas la gestión venía desde arriba, pero con la formación de los sellos independientes se vislumbra también uno de los aspectos más importantes en la nueva configuración de las escenas musicales: la gestión de abajo hacia arriba. El ejemplo claro en ese sentido son los sellos en el indie y las competencias de *freestyle* (*Halabalusa* o *El Quinto Escalón*), que funcionan como una “plataforma de proyección material y simbólica que facilita las negociaciones de los músicos entre las demandas y las búsquedas personales” (Gallo y Semán, 2015: 61), desde donde se busca consolidar los objetivos estéticos en común y, en algunos casos, económicos.

Van quedando hasta aquí sentadas las primeras premisas para el análisis que sigue. Tendremos en cuenta que el gusto por género es puesto en cuestión a la hora de definir las identidades musicales en la nueva estructura sociocultural alrededor de la música -debido a la relativización del gusto ocasionada por la versatilidad de los usos y de las nuevas experiencias musicales-, que quiebran la rigidez de los estereotipos de géneros. Estos últimos no desaparecen sino que son, en términos de Gallo y Semán (2015), redefinidos por la *mezcla* desprendida desde los tipos de consumo que decantan en una producción de materiales musicales que muchas veces exceden la caracterización por género, afectando a su vez, a las prácticas musicales que también se muestran transgenéricas.

Por otro lado, también sostienen Gallo y Semán (2015) que en éste contexto “adquiere un nuevo sentido la noción de virtuosismo del músico. La misma radica mucho antes que en capacidad técnica de ejecución, interpretación o composición, en una capacidad de ‘experimentar’ y ‘mezclar’ que involucra su sensibilidad, su capacidad de asumir riesgos, su amplitud de escucha” (Gallo y Semán, 2015: 45). En efecto, no se califica al músico por la capacidad que muestra en el uso de un instrumento, sino que se lo hace desde “el uso sabio de máquinas que organizan información sonora basada en su propia capacidad de acceder y sensibilizarse ante masas enormes de ese tipo de información.” (Gallo y Semán, 2015: 46).

Bajo estas condiciones entonces donde el circuito y las escenas musicales se presentan de una forma distinta a épocas anteriores, se suceden nuevos patrones de conductas estéticas y prácticas culturales que no son posibles de dilucidar con claridad si no se analizan desde su especificidad. Se buscará así aportar nuevas herramientas para comprender las prácticas musicales sin caer en sesgos sobre los usos y gustos en relación al rap, trap y *freestyle*. Las mismas, muchas veces, son evaluadas con parámetros homológicos y comparativos desde otras músicas y otras prácticas musicales, desconociendo las múltiples lógicas que operan detrás de estas músicas. En una serie de investigaciones que fueron relevadas por el equipo de investigación del que forman parte Pablo Vila y Pablo Semán (2008), deducen que los "jóvenes se apropian de la música según situaciones, usos y códigos que combinan o excluyen oportunamente, demostrando un conocimiento bastante complejo de tales códigos y sus reglas concomitantes". Es decir, hay una nueva configuración en relación al circuito musical que escapa a los patrones de circulación y consumo en épocas anteriores. Lo mismo ocurre con las herramientas teóricas utilizadas para realizar lecturas sobre los usos y prácticas de las músicas que en esta investigación se buscan describir y analizar.

### *2.3 Música, técnica y tecnologías: una relación "mileneria"*

Antes de continuar desarrollando las perspectivas teóricas y conceptuales en esta presentación del análisis, es crucial reparar que el vínculo entre música y tecnología no es únicamente característico de los últimos tiempos (Lasén y Fouce. 2010). Desde mitad del siglo XX las tecnologías y las técnicas en relación a la grabación y circulación de música se han desarrollado de una forma muy veloz, siendo el avance en esta materia una característica que atravesó de manera vertebral el siglo con el auge de las comunicaciones y la posterior era digital. Sin embargo, pensar la música desconociendo su vínculo con la técnica en la historia, sería un error de perspectiva. Es decir, desde la edad media la técnica fue parte de las acciones humanas, como prender fuego o afilar una piedra para utilizarla como herramienta. Del mismo modo, hacer

música tocando un instrumento, es y fue aplicar una técnica determinada produciendo sonidos a través de un objeto elaborado con cierta tecnología que facilita su ejecución, de tal manera que emite sonidos a los cuales culturalmente se los ha reconocido como música. Es decir, la música siempre precisó de una mediación técnica o alguna tecnología que permita la emisión de sonidos, como definen Amparo Lasén y Héctor Fouce (2010) “la música, por tanto, es una actividad social y cultural mediada por tecnologías” (Lasén y Fouce, 2010).

En el prólogo del libro coordinado por José Luis Fernández, *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical* (2014), Rubén López Cano sostiene:

Escuchar y compartir música con otros ha sido una constante milenaria: la hemos usado para expresar nuestros sentimientos o para presentarnos ante el mundo a través de su intangible sonoridad. Lo hemos hecho a señas, a gritos, por impresos o por los medios. Ahora internet nos permite ingresar a la era de la portabilidad, la ubicuidad y la personalización de bibliotecas inconmensurables de música que llevamos a cuestas todo el tiempo (López Cano citado en Fernández 2014: 8).

En ese camino entonces debemos comprender a la tecnología y a la técnica, como instancias mediadoras entre el ser humano y la música. Una tríada (humano, tecnología y música) desde la cual y a partir de los diferentes tipos de reproducción o ejecución musical, se producen diferentes tipos de significados según los contextos y prácticas en las cuales interactúan esos tres elementos. Esa instancia sociodiscursiva donde se producen los sentidos es la que nos ocupará en las próximas páginas.

Se propone pensar a la tecnología como un elemento que carece de sentido autónomo si no es en la práctica misma donde se la utiliza y teniendo en cuenta que siempre medió entre el músico/a, la música y los públicos (Lasén y Fouce, 2010). Las diferentes prácticas musicales donde se aplican ciertas técnicas o tecnologías están determinadas por su modalidad de uso y por los contextos en los cuales se ejecutan o reproducen. En esta línea Amparo Lasén y Héctor Fouce (2010) observan a la tecnología como un elemento más entre

otros a la hora de pensar las prácticas musicales y no como un factor con más influencia que otros o, como así también, exclusivo de una época; sostienen:

Se discute en torno a la tecnología en sí, ignorando que ésta no es más que un actor - cada vez más poderoso, sin duda - dentro de procesos sociales y culturales más amplios en los que participan artefactos, personas, colectivos, instituciones, espacios y tiempos. La tecnología implica y modifica todos esos elementos, pero al mismo tiempo es mediada por ellos en una relación dialógica de configuración mutua. Hablar de tecnología, [...] es hablar más de lo que la gente hace con la tecnología, y de lo que la tecnología nos hace hacer, que lo que la tecnología hace por sí misma (Lasén y Fouce, 2010).

En las últimas décadas se trata a la tecnología como invasora en las prácticas musicales<sup>38</sup>, quebrando una especie de estado natural de las composiciones, como lo es la discusión en torno a la utilización del *autotune*<sup>39</sup> (ver apartado 3.2). En contraposición, se propone observar lo que los/las músicos/as y públicos hacen con la tecnología y no lo que, por así decirlo, la tecnología vino a corromper. De esa forma, se trata de rescatar la particularidad y la especificidad que hay en las nuevas prácticas musicales mediadas por las tecnologías, desde el lugar en que se utilizan y ejecutan para poder dar cuenta de los significados específicos que se producen allí<sup>40</sup>. Desde ésta perspectiva, no hay un estado puro de las prácticas musicales donde no estén “afectadas” por las tecnologías.

Entre los desarrollos tecnológicos en relación a la música sucedidos en el siglo XX hay uno que es central para la gestación de la música hiphop: el procesamiento digital del sonido. La *digitalización*, según Fernández (2018), “permite la manipulación de lo grabado y que los archivos de sonido puedan

---

<sup>38</sup> López Cano (2016) plantea que "como suele ocurrir con las innovaciones tecnológicas en la música pop, el Auto-tune disturbó los discursos habituales de autenticidad. Músicos y especialistas demonizaron su uso [el uso del autotune] por encubrir las limitaciones de algunos cantantes y bandas. Sin embargo, su popularización y aceptación por parte del público no se ha detenido" (López Cano. 2016: 164)

<sup>39</sup> Se trata de una de las herramientas digitales más discutidas que intervienen en la composición musical. Esta herramienta, es producto de un efecto de software que procesa el audio facilitando la posibilidad de afinar y corregir los tonos vocales, así como también los de instrumentos musicales. Específicamente, su utilización sobre las voces humanas, desató el debate sobre la perfección alcanzada en base a una tecnología que deja a la voz humana con características de “artificial” o “robótica”.

<sup>40</sup> Ver apartado 3.2.

ser reproducidos, reeditados y distribuidos” (Fernández, 2018: 96). Cada desarrollo tecnológico impulsa nuevas estéticas musicales: ¿qué sería del rock sin el efecto de distorsión en la guitarra eléctrica?, o ¿qué sería del hip-hop sin la posibilidad de manipular los discos de vinilo con música ya grabada?. Sostienen Lasén y Fouce (2010) que en la era digital, “surgen nuevas estéticas basadas en la manipulación de grabaciones preexistentes, desde el hip-hop y la música electrónica” (Lasén y Fouce, 2010). En los inicios del hip-hop, los *DJs* comenzaron a manipular la música contenida en discos compactos, creando pistas, secuencias o bases sobre temas ya grabados sobre las que improvisaban, rapeaban los *MCs* o bailaban *breakdance*. En ese camino, “Las tecnologías digitales de grabación y mezcla han posibilitado no sólo el surgimiento de géneros enteramente basados en la manipulación de material ya grabado, sino el uso de este como un elemento más de la canción, como sucede en el hip-hop y su uso del sampler” (Lasén y Fouce, 2010).

La perspectiva de análisis acerca del movimiento rapero en Argentina incluirá su específica relación con la tecnología, teniendo en cuenta la particularidad de que la música hip-hop desde su origen siempre estuvo vinculada con la posibilidad de manipulación de sonidos en formato digital. En esa línea y como hemos mencionado más arriba siguiendo a Gallo y Semán (2015), no es que el auge de las tecnologías digitales provocó el nacimiento del hip-hop en Argentina, sino que ambos procesos venían en desarrollo desde hace tiempo y confluyen en una época donde el uso de tecnologías parece predominar e influir no solo en los contextos musicales, sino también en las prácticas sociales y culturales.

#### *2.4 Mediatización musical: algunos aspectos sociohistóricos y los nuevos espacios para la producción de sentido en la música*

Se han descrito anteriormente cuestiones relativas a las prácticas musicales y a las tecnologías, que van dejando huella acerca de lo interrelacionado que se presentan los cambios en ambos campos. Tal como argumenta Salgado (2010):

Un instrumento musical implica la presencia de un registro sonoro que afecta tanto a la organización de los sonidos, silencios y ruidos, como a la disposición corporal que con él se va forjando. Desde esta consideración, la organización de la música llevada a cabo con las tecnologías eléctricas y electrónicas supone una profunda modificación de ambos aspectos (Salgado, 2010).

Decimos entonces que es en ese sentido que la técnica de ejecutar música a través de un instrumento o grabarla mediante un dispositivo específico, afecta a una determinada forma de la organización corporal en articulación con un contexto social y cultural. En este estrecho vínculo entre música y tecnología se deben diferenciar dos aspectos. Por un lado, como ya se mencionó, están los modos de producir sonidos musicales a través de la aplicación de determinadas técnicas; y por el otro, el aspecto en el cual la música es procesada, transmitida o almacenada mediante dispositivos técnicos que permiten su producción, reproducción y circulación. Para abordar ese aspecto aplicaremos la perspectiva sociosemiótica propuesta por José Luis Fernández (2018) que en varios de sus trabajos ha nombrado como *mediatización* de la música.

La cuestión del registro y circulación musical, tiene su primer antecedente en la escritura de partituras. La intención de éstas era en primera instancia servir de registro para los compositores, pero también poder comunicar a otros intérpretes las melodías, acordes y modos en los cuales debería ejecutarse determinada obra musical. La cuestión aquí es tener en cuenta que nunca esas músicas podrían “sonar igual” en cada ejecución, ni producir los mismos sentidos. Porque distintos intérpretes en diferentes contextos y ante distintos públicos en los cuales se ejecute la obra producirá sentidos específicos, tanto en su ejecución como en su escucha. Lo mismo sucede con la música que se reproduce o procesa mediante un dispositivo u otro. Esos aspectos de la experiencia frente a la obra de arte lo discutió Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Problematisa allí el concepto de *aura*<sup>41</sup> en la obra de arte frente a las nuevas experiencias culturales, producto

---

<sup>41</sup>El autor alemán escribió ese texto en 1936, tras un primer cuarto de siglo con desarrollos tecnológicos

de la implementación de las nuevas técnicas de producción y reproducción como lo fue la fotografía a principios del siglo XX. Esta relación entre técnica y experiencia frente a la obra artística que propone Benjamin ayuda a pensar la utilización del *autotune* para editar sonidos y específicamente las voces dentro del circuito musical analizado. Es decir, la implementación del *autotune* no destruye esa sacralidad supuestamente inherente a la música, sino que, tal como se describe en el apartado 3.2, esa tecnología de edición digital predispone a los sujetos a situarse frente a nuevas experiencias de uso, y por lo tanto ante nuevos sentidos producidos en la práctica en las que se utiliza.

Se trata de pensar a la música como parte de un entramado cultural, social e histórico en el cual se inscribe y que a la vez la constituye en su especificidad dentro de la experiencia misma en que se produce y/o consume. Una posición esencialista de la música en relación al uso de tecnología dejaría de lado los sentidos producidos que se dan bajo los diferentes tipos de *mediatizaciones*<sup>42</sup> en determinados contextos históricos. No hay entonces una naturaleza de ser de la música, ni de los géneros musicales, ni de los artistas que la componen, ni de los métodos o modos bajo los cuales se ponen en circulación; sino que cobran sentido según los elementos que conforman en determinados momentos de la historia los sistemas o circuitos culturales. Se trata más bien de pensar el “modo como se producen las transformaciones en la experiencia y no sólo en la estética” (Barbero, 1987: 57-58). Es decir, ni del arte ni de la técnica en sí, sino de los modos de experimentar el arte mediante una cierta tecnología en determinados circuitos socioculturales. Así como la fotografía

---

que decantaron en la necesidad de repensar las experiencias en los consumos culturales. En ese trabajo Walter Benjamin problematizó el uso de las nuevas tecnologías y de qué manera éstas afectan a los modos de experiencia de los sujetos frente a las obras de arte. Utiliza el concepto de *aura* para debatir con los estudios culturales de la *Escuela de Frankfurt*, los cuales colocan al arte en un lugar elevado, con un halo de pureza que debía conservar, descartando el análisis de los procesos que ocurrían en la recepción de las obras, del lado de los sujetos y sus prácticas culturales. En ese texto, Benjamin problematiza cómo las nuevas tecnologías ponen en cuestión el estado puro y único de la obra de arte (su estado *aurático*). La referencia al concepto de *aura* en Benjamin, nos sirve para pensar lo que justamente el autor alemán está problematizando: los nuevos modos de experiencia en los consumos culturales, y la relación con las nuevas percepciones y sensibilidades de los sujetos en relación a la música.

<sup>42</sup>Fernández (2018); “una mediatización es, para nosotros, todo sistema de intercambio total o parcialmente discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio (directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, posibilidades, pero también restricciones en esos campos)” (Fernandez. 2018: 31).

decantó en nuevos modos de producción y recepción de la imagen como obra de arte, rompiendo con la atención en el *valor cultural*<sup>43</sup> de la obra para ponerlo en su *valor exhibitivo* (Barbero, 1987: 59); las tecnologías digitales aplicadas a la edición musical abren hacia nuevas maneras de valorar la obra artística.<sup>44</sup>

Teniendo en cuenta esa idea no esencialista de la obra de arte y siguiendo el camino que venimos delineando para analizar los nuevos modos de experiencia con la música, hay que ver a las *nuevas mediatizaciones* como productoras de nuevos procesos discursivos, usos y gustos, que en términos de José Luis Fernández (2018) producen nuevas vidas de lo musical<sup>45</sup>. El autor propone una perspectiva sociosemiótica<sup>46</sup> que permite descubrir las marcas que las nuevas tecnologías y mediatizaciones dejan en la música. Fernández (2014) realiza dos periodizaciones para comprender esa relación. Por un lado, denomina como "*periodización interna* a la que se enfoca en las relaciones entre producción y mediatización musical, es decir, a la que se centra específicamente en las relaciones de la música con los medios de sonido" (Fernández, 2014: 33). Y por otro lado, una "*periodización cultural* a la que relaciona las mediatizaciones musicales con el resto de la vida de lo musical en la sociedad" (Fernández, 2014: 33).

En la *periodización interna* Fernández (2014 y 2018) señala el desarrollo de dispositivos de mediatización en relación al sonido y cómo afectaron a los modos de producción y circulación de la música popular. Destaca en primera instancia que a finales del siglo XIX y hasta la década de 1910, el fonógrafo figuró como el primer aparato para grabación de sonidos, su atesoramiento y reproducción; aunque no fue pensado específicamente para lo musical. Luego en la década de 1920 con la "búsqueda de mayor fidelidad, ya aplicable a la vida de lo musical" (Fernández, 2018: 90), aparece el gramófono como producto industrial y musical. Esta especificidad técnica moldeó la duración de las canciones en los géneros populares, según remarca el autor. Esto colaboró

---

<sup>43</sup> En el marco de los estudios culturales desde la escuela de Frankfurt, Szpilbarg sostiene que "La autenticidad del arte refiere a un 'aquí y ahora', un elemento que caracterizaría a una obra de arte original; un elemento que lleva consigo la obra de arte, producida en un tiempo y espacio determinado, atribuida a un creador y poseedora de un *valor cultural*, místico, mágico, que eleva la obra más allá de su valor de mercado" (Szpilbarg, 2014: 49)

<sup>44</sup> Será analizado desde algunos ejemplos en el apartado 3.2

<sup>45</sup> Ver *Introducción* (p 9).

<sup>46</sup> Ver apartado 2.5

con una sistematización en la producción y circulación de la música popular, marcando la década de 1920 como el “gran período fundacional de lo musical mediatizado [...] en que se conforman los grandes géneros de la música popular” (Fernández, 2018: 91). De este hecho histórico surge el primer disparador para dar cuenta de la inmediata correlación que existe entre los modos de uso de determinados dispositivos técnicos y las prácticas en relación a la producción y circulación de música.

En la década de 1950 se profundizaron los avances en relación a la calidad del sonido, se alcanzó la alta fidelidad y la posibilidad de registrar obras de larga duración gracias al *longplay* (Fernández, 2014). En la década siguiente, en los años sesenta, señala el autor que con el desarrollo de la estereofonía -fuertemente usada en la música popular en busca de nuevas experiencias sonoras-, se producen obras musicales grabadas con efectos sonoros o detalles estilísticos, tal como las búsquedas psicodélicas en la música de *The Beatles* o *Pink Floyd*, que eran muy difíciles de reproducir en vivo. De esa forma, la composición musical pasaba a estar mediada por tecnologías que aplicadas en la grabación convertían al estudio como un factor de construcción de sentido a la hora de realizar un análisis semiótico musical sobre las obras musicales. Segundo disparador: la posibilidad de grabar álbumes más extensos permitió pensar las obras musicales con un listado de canciones unidas conceptualmente. Y, tercer disparador: la cuestión técnica que permitió el manejo de efectos sonoros, que no sólo llevó a una generación de artistas a descubrirse entre lo experimental, sino también a todo un contexto social alrededor de la música que marcó fuertemente los años sesenta en relación a la psicodelia.

En la década de 1980 con la digitalización, la “calidad de sonido y preservación de la copia alcanzan una cumbre industrial y estética” (Fernández, 2018: 92). El formato CD facilitó la circulación de músicas así como también su copia. Y en la última capa<sup>47</sup> de la periodización, el formato MP3 “facilita definitivamente el *downloading* y la piratería, [y] pone en cuestión el sistema industrial de venta y

---

<sup>47</sup> Al hablar en términos de capas y no etapas, el autor lleva a pensar las transformaciones en las mediatizaciones musicales en forma acumulativa e interconectada; y no sucesivas una de otras y de forma aislada. Es decir, no sucede una a la otra, sino que una capa se engancha con cuestiones que la otra capa ya había desarrollado para seguir abriendo nuevas posibilidades. Una nueva mediatización no emerge de la nada.

distribución, pero también la noción de calidad de sonido original” (Fernández, 2018: 92). Último y cuarto disparador de este breve recorrido histórico: el quiebre en la industria musical que provocó el aumento en el acceso mediante la circulación del formato CD y el MP3. Esta periodización ejemplifica la manera en que los diferentes tipos de dispositivos tecnológicos derivan en mediatizaciones musicales específicas, produciendo sentidos según los usos y prácticas culturales que se desprenden tanto de la instancia de producción como en la recepción.

En la *periodización cultural*, Fernández (2018) señala lo siguiente en vistas de analizar las mediatizaciones musicales:

Se debe tener en cuenta especialmente, al menos las tres series en la que se construye lo semiohistórico. [...] la de los dispositivos técnicos que mediatizan, es decir que producen ciertas vidas de lo musical; la de los géneros y estilos musicales involucrados, y, por último, la de los usos y costumbres de lo musical, es decir, sus relaciones con públicos y audiencias, procesos, industriales o no tanto, de fabricación y distribución (Fernández, 2018: 92-93).

Es decir, el autor señala que debido a la dinámica -en constante cambio- de los fenómenos musicales mediatizados, deben tenerse en cuenta estos múltiples enfoques para observarlos dentro del contexto en el que se producen, teniendo en cuenta que cada dispositivo técnico puesto en uso deriva a diferentes tipos de intercambios entre los/las músicos/as y, a su vez, entre músicos/as y públicos. Observando esto desde su instancia comunicacional, los diferentes dispositivos técnicos “modalizan el intercambio discursivo cuando éste no se realiza 'cara a cara” (Fernández, 2018: 33). La modalidad de uso de determinada herramienta tecnológica dispone las limitaciones y posibilidades de la interacción comunicacional.

En el análisis de la siguiente sección se tendrá en cuenta, por una lado, las tres series que propone Fernández (2018) -dispositivo técnico, géneros/estilos y usos-, y por otro, las observaciones de Gallo y Semán (2015) detalladas más arriba<sup>48</sup>, acerca de que no hay una sucesión de géneros entre épocas, sino que

---

<sup>48</sup> Ver apartado 2.1 y 2.2

se suceden *nuevas formas de producir y usar la música*. Se busca en este punto construir una herramienta de análisis de cara a estudiar los significados producidos en el rap, trap y *freestyle* (mediatizados) en las plataformas digitales, pero que sin embargo no pierden su pata comunicacional del “cara a cara”. Porque como se verá más adelante<sup>49</sup>, la mediatización de videos registrados en interacciones cara a cara en las plazas (en las batallas de *freestyle*) generan intercambios discursivos en articulación entre las plazas y las redes sociales.

Se mezclan así los tipos de reproducción y consumo de contenidos. Por un lado, circulan las batallas en formato audiovisual (en plataformas como Youtube) generando una interacción al estilo *broadcasting*<sup>50</sup>, pero también los usuarios dentro de las plataformas presentan hábitos y prácticas que pertenecen al modelo *networking*<sup>51</sup>. Fernández (2014) acuña el término de *postbroadcasting* para referirse a ese estado de época, que desde lo comunicacional mezcla modos de interacción discursiva tanto del *broadcasting* como del modelo *networking*. Las periodizaciones realizadas por el autor y así como también los cambios en las mediatizaciones que en ellas se detallan, no se deben comprender de forma separada o aislada, sino de forma solapada y en capas que se van acumulando una tras otra.

Los modos de uso de las tecnologías generan distintos tipos de intercambios, según las prácticas y usos que se apliquen en determinados contextos socioculturales. En Fernández (2018), el autor remarca que los intercambios discursivos de los usuarios en las plataformas digitales no suceden de forma lineal (esquema: emisor y receptor), sino que se da en formato de redes colaborativas en el cual la escucha es activa: los usuarios suelen elaborar listas

---

<sup>49</sup> Apartado 3.1

<sup>50</sup> Se trata de un concepto que no ampliaremos; pero vale destacar que el concepto es utilizado por José Luis Fernández (2014) y en varios de sus trabajos, para referirse a la mediatización de contenidos en un formato en que la industria cultural, con la utilización de medios como la radio, la televisión, el cine o la gráfica se realizaba de uno a muchos de forma centralizada.

<sup>51</sup> La base de este concepto comunicacional está en la digitalización, en internet y en las plataformas digitales. Se basa específicamente en intercambios comunicacionales en formato de red; quebrando el esquema binario de uno a muchos del modelo *Broadcasting* (Fernández 2014 y 2018).

de reproducción o van pasando videos de algún evento -como lo son las batallas de freestyle- de forma aleatoria<sup>52</sup>.

En esta línea y respecto a las nuevas maneras en las que se estructura el circuito musical analizado, Amparo Rocha (2020) relaciona la formación del rock argentino junto al desarrollo de la industria discográfica y la articulación del fenómeno rapero con las mediatizaciones de videos en las plataformas digitales. La autora sostiene que “el freestyle en Argentina hace uso de toda la batería de recursos hipermediáticos de que se dispone en la actualidad, de tal modo que genera fenómenos de consumo que involucran a miles de seguidores y que generan efectos conductuales” (Rocha, 2020: 4). Estas características, en términos de Fernández (2018), que construyen nuevas vidas de lo musical en las plataformas digitales en donde la llegada de quienes producen y componen música alcanzan a miles de receptores, no pierden el intercambio “cara a cara” (el *freestyle* en las plazas); además traen experiencias de consumo derivadas de dispositivos técnicos previos al estilo *broadcasting* (las batallas mediatizadas en Youtube). Desde esa perspectiva, si se pretende poner énfasis en la circulación de contenidos del rap, trap y *freestyle*, la construcción de sentido no se da únicamente en las plataformas digitales, sino que éstas son un elemento más que hay que tener en cuenta a la hora de estudiar los modos de producción y consumo de esas músicas. Lo que por otro lado deriva en nuevos espacios para la socialización en relación a la música: las competencias de *freestyle* en espacios públicos y su articulación con las plataformas digitales.

### 2.5 La música como discurso: la sociosemiótica como herramienta

Si el objetivo es entonces describir las nuevas experiencias, prácticas sociales y modos de relacionarse en relación al rap, trap y *freestyle*, no resultará realizar un análisis semántico de la música desde la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (1945), que estudia el lenguaje como una convención y a la lengua como un sistema de signos con leyes que la conforman (Saussure,

---

<sup>52</sup> Ambos aspectos de las prácticas de consumo en plataformas no es nuevo ni propio de la escucha de rap, trap o *freestyle*; sino que viene en desarrollo desde la década de los 2000 y, principalmente, con el movimiento Indie, con la utilización de sitios web como Bandcamp o Soundcloud.

1945). El autor ginebrino propuso una concepción binaria del signo lingüístico, conformado por un significante (traducción formal de un concepto en un sonido) y un significado (un concepto, una idea). Esta estructura del signo lingüístico se caracteriza por su arbitrariedad, ya que su relación carece de un fundamento que motive su unión. A su vez presenta ciertos rasgos de inmutabilidad, ya que si alteramos esa unión entre el concepto y su traducción acústica se perdería el sentido del signo, es decir su significado (Leona, 2012). La lingüística planteada por Saussure nos llevaría a pensar la música como un sistema de signos que estructuran el lenguaje musical y su ejecución; siendo el lenguaje, la institución social y la ejecución, el acto individual que difiere de lo social. La lengua sería lo esencial a la comunicación y el habla su accesorio, según sostiene Leona (2012). El problema que se plantea allí es que si se considera a la ejecución musical como habla en tanto acto individual, lo disociamos de su funcionamiento social, lo cual como veremos es lo que le da sentido a su ejecución. Y no así por la existencia de algún signo establecido mediante una ley arbitraria e inmutable, en términos de Saussure.

Otra postura un poco más cercana a lo que buscamos y que logra romper con el análisis binario de Saussure, es la de Charles Sanders Peirce. Según Eliseo Verón, este autor propone “hacer estallar el modelo binario del signo porque permanecer prisionero de él nos impide pensar toda noción de productividad del sentido y por consiguiente los modos de construcción de ‘lo real’” (Verón *apud* Corti, 2016: 143). Peirce introduce un tercer elemento: el interpretante, que funciona como una instancia mediadora entre ambos elementos del signo saussureano. De esta forma, frente “aquel significante y significado que se correspondían unívocamente aparece ahora un sentido producido por/en la relación entre ambos, y que se convierte a su vez en un nuevo signo” (Corti, 2016: 143). Es decir, con esta relación triádica se rompe el esquema estructuralista binario, mediante un tercer elemento que influye en la producción de sentido a la hora de la ejecución de la instancia comunicativa. De esa forma se abre una multiplicidad de interpretaciones posibles, acercándose a la heterogeneidad que tiene lugar en las diferentes instancias de interacción musical. Las múltiples opciones de producción de sentido se inscriben en lo que Peirce denomina red ilimitada de la semiosis, que luego

tomará Eliseo Verón (1987) para analizar las cadenas infinitas en las que el sentido se mueve invistiendo a las materias significantes de los procesos discursivos.

Entonces, si lo que se busca es poder dar cuenta de los sentidos producidos en relación al fenómeno social -y cultural- alrededor del rap, trap y *freestyle*, pensando a estas músicas como procesos discursivos arribamos a la teoría de Eliseo Verón (1987) desarrollada en torno a la *semiosis social*<sup>53</sup>. En el primer volumen de sus trabajos sobre este concepto, el autor brinda una definición que marca el camino metodológico a seguir si queremos comprender a la música como un proceso social, desde lo discursivo: “sólo en el nivel de las discursividades el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” (Verón, 1987: 126). De ahí se desprende lo que hemos nombrado más arriba acerca de la necesidad de no analizar a la música desde su carácter intrínseco, enfocándonos en los textos musicales en sí mismos. En términos de Verón (1987), es preciso analizar productos para llegar a procesos, donde los primeros funcionan como “paquetes” de materias sensibles investidas por el sentido, donde se encuentran las marcas que deja el sistema productivo social (Verón, 1987). Se trata de comprender las prácticas musicales como discursos inmersos en contextos determinados históricamente, bajo condiciones específicas en las cuales se producen y circulan.

El sentido producido es entonces el lugar al que apuntamos, concibiendo a “los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón, 1987: 124). Es decir, cuando analizamos los productos estamos descubriendo las huellas que el sistema deja en ellos para dar cuenta del vínculo que éstos tienen con la red de significantes que conforman dicho sistema productivo. Ya que “toda producción de sentido [...] tiene su manifestación material” (Verón, 1987: 126), estudiando un texto o práctica musical específica podremos dar cuenta de los sentidos producidos

---

<sup>53</sup> Esta definición es acuñada por Eliseo Verón (1987) “Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”.

poniéndolos en relación con las condiciones bajo las cuales se producen. Es decir, una práctica, tiene un sentido determinado en relación al sistema productivo (discursivo) del que ella forma parte. Por ejemplo, como veremos en los casos citados en la próxima sección<sup>54</sup>, no dar cuenta del uso del *autotune* como una búsqueda estética propia del trap es desconocer las condiciones que determinan el sentido de su utilización. Es extirparlo de la organización social de la que forma parte y que tiene su propia dimensión significativa. Es extraerlo de su sistema productivo, analizando su uso de forma aislada o extrapolando su utilización con otras músicas, géneros y/o contextos. De esa forma, el uso del *autotune* se manifiesta como materia significativa, como una huella que remite al funcionamiento de las prácticas sociales en relación a la producción de música trap.

Esta idea de comprender a la práctica de uso del *autotune* como parte de un sistema discursivo, puede leerse desde el doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido (Verón, 1987). Observando la utilización del *autotune* como práctica discursiva, podremos dar cuenta de los fundamentos socioculturales que le dan sentido específico a su uso dentro del trap y no así en otras músicas. Al estudiar la música como un discurso sociocultural, se intenta comprender cómo se construyen las representaciones sociales en relación a determinadas prácticas. Porque “el análisis de los discursos sociales abre camino [...] al estudio de la construcción social de lo real, lo que llamé ‘la lógica de los mundos sociales’” (Verón, 1987: 126). Veremos algunos ejemplos sobre este aspecto en el punto 3.2.

Se trata de descubrir las condiciones que condicionan los intercambios, las prácticas y los usos, tanto en producción como en reconocimiento. Un proceso que se da entre ambos conjuntos de condiciones, de producción y reconocimiento, en el cual circulan los discursos sociales (Verón, 1987). Sostiene el autor que al ubicar y definir el objeto de análisis, no será entonces ni dentro de los discursos ni fuera de ellos; sino que los objetos a estudiar para la sociosemiótica “son sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1987: 128). El objetivo del análisis se centra en los

---

<sup>54</sup> Ver apartado 3.2

procesos discursivos (las prácticas sociales y modos de uso en relación a la música) y no los productos (las músicas, las canciones, los géneros).

De esta forma, como sostiene Corti (2015) siguiendo a Peirce, “el sentido es propiedad de cualquier fenómeno y no sólo del lenguaje; el sentido es producido también en discursos visuales, sonoros, mixtos, y también, por supuesto, en la sinestesia experiencial de la performance” (Corti, 2016: 153).

En esa perspectiva la música presenta una doble cualidad, la de decir con los contenidos (músicas y líricas) y la de decir haciendo, desde la ejecución y performance musical. El segundo es el aspecto que nos interesa, las prácticas y los modos de uso en producción, circulación y recepción. Es decir, los comportamientos sociales y culturales que construyen realidades, determinadas por parámetros simbólicos que son imposibles de arribar analizando la música desde el estructuralismo saussureano.

Es desde ese lugar que “existe una coherencia entre el lugar del agente en un sistema de relaciones sociales, y las características generales del enunciado producido. Esa coherencia es posible porque la práctica discursiva es un proceso productivo, sometido a un conjunto de condiciones sociales objetivas, que incluye, además de otros aspectos, reglas de enunciación” (Díaz, 2009: 35). Así, lo que interesa observar es lo que determinadas prácticas o acciones “hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana” (Madrid, 2009). En otras palabras, “qué es lo que la música hace y le permite hacer a la gente” (Madrid, 2010). Alejandro Madrid (2010) propone el concepto de *sonares dialécticos* para pensar al sonido desde su ejecución (su práctica) y no el sonido en sí mismo. Hace referencia a ese instante de cuando la música sucede dentro de sistemas socioculturales específicos. Sostiene que hay “diferentes instancias de la performance en que el fenómeno sonoro adquiere sentido” (Madrid, 2010: 29), instancias en las cuales la música abre a múltiples experiencias según los contextos donde se la produce, reproduce, circula y consume. El autor propone romper con la forma lineal de analizar a las prácticas musicales desde la musicología tradicional, la cual se centra en aspectos universales, esencialistas y muchas veces ontológicos, ignorando una “constelación de momentos significativos” (Madrid, 2010: 28) que construyen el sentido, el cual no es dado de antemano, ni hijo.

Siguiendo este camino teórico sostenemos que la música no refleja nada, ni representa algo de manera unívoca. Los fenómenos musicales, al estar en constante articulación con las condiciones históricas, sociales y culturales en las cuales se experimentan, no pueden analizarse con perspectivas esencialistas o desde aquellas que busquen el significado en una nota musical. Sino que existen ilimitados modos de experiencias musicales que funcionan como productoras de significaciones, de sentido. Esa es la semiosis musical ilimitada desde la cual descifrar los sentidos producidos en los nuevos modos de producción y circulación de música, para poder dar cuenta, cuáles son las narrativas que se construyen discursivamente que constituyen los campos simbólicos desde los cuales emergen las representaciones sociales.

## *2.6 De las plazas a lo masivo*

¿Hay elementos que interpelan a quienes participan dentro de circuitos musicales de carácter popular en relación a músicas que provienen de otros territorios culturales y que circulan en canales de circulación masiva? Si bien se trata de una pregunta que excede los objetivos de la presente investigación, veremos algunas perspectivas teóricas que ofrecerán algunas aproximaciones para tan amplia cuestión. Según Pablo Vila (1996), existen estructuras simbólicas que funcionan como campos cognitivos desde donde los actores sociales construyen sus identidades y le dan sentido a sus prácticas. Es la propia materialidad significativa veroniana a encontrar en las prácticas en relación a la música, porque ésta última significa para quien la compone o escucha, lo que hace con ella y no lo que le dice, suena o transmite literalmente.

Siguiendo a Pablo Vila (1996), las corrientes estructuralistas analizan las músicas desde patrones rígidos y, de esa forma, “la aparición de nuevas subculturas necesariamente requerirían de una mutación de las formas musicales existentes para, homológicamente, representar la nueva experiencia subcultural” (Vila, 1996). Es decir, es desde esa rigidez homológica que se buscan en los nuevos movimientos musicales las mismas estructuras de sentido a partir de los modos de uso con respecto a otros, no logrando

comprenderlas en su especificidad. Se trata de una búsqueda de patrones que de alguna forma puedan homologar experiencias o prácticas teniendo como referente otro campo simbólico (cultural). Al respecto, el concepto de sonar dialéctico acuñado por Alejandro Madrid (2010) que abordamos en el apartado anterior también aparece como salida metodológica, porque el foco está puesto en los efectos de sentido producidos en la performance musical.

Pablo Vila (1996) utiliza la noción de *artefacto cultural* para hacer referencia a un conjunto simbólico que interpela a los sujetos sociales, de los cuales éstos seleccionan determinados elementos argumentativos para construir las tramas narrativas que le dan sentido a sus acciones. Sostiene así que “la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de *artefacto cultural* que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales.” (Vila, 1996). Bajo esa perspectiva entonces las acciones y las prácticas musicales adquieren sentido según tramas argumentales que permiten hacer inteligibles los distintos usos que los sujetos llevan a cabo. Le dan sentido a sus prácticas, construyen el campo simbólico desde donde elaboran su identidad y se diferencian de otros que a su vez poseen otras tramas argumentales. De esa forma, el *autotune* genera discrepancia y diferencias entre sujetos que leen el uso de esa herramienta desde distintas tramas argumentales, dónde la lógica de uso es distinta porque se ampara en argumentaciones específicas de la construcción estética propia de cada campo musical-discursivo<sup>55</sup>. Así la lucha por el sentido se da en el campo de una cultura específica y sociedad determinada históricamente, cuya batalla se juega en el terreno simbólico, desde el plano discursivo.

Si como vimos anteriormente no se trata de la existencia de algo específico o puntual en la música rap, trap o el *freestyle*, ¿qué es lo que conectó un fenómeno popular nacido en las plazas con lo masivo, haciéndolo trascender las fronteras nacionales? ¿Qué hay en la experiencia musical de la cultura hip-hop que movilizó el interés en Argentina en los últimos diez años? Como ya se mencionó, aunque no consideramos que existan significados inherentes a las músicas ni los géneros, sí adherimos a la idea de que éstas traen consigo

---

<sup>55</sup> Ver apartado 3.2

ciertas tramas, argumentos, estéticas y lógicas propias. Es decir, por más que sostengamos que no hay significados inherentes a las músicas, no surgen éstas de la nada, cargan con una historia previa y sentidos. La cuestión es descifrar, o al menos, proporcionar herramientas desde donde comprender cómo una música “ajena” a una cultura se inserta en un circuito cultural y simbólico distinto adquiriendo nuevos sentidos. ¿Bajo qué mecanismos los sujetos identifican esas músicas desde lo popular? ¿Qué hay en los modos de experimentar esas músicas que hace que se hayan convertido en un fenómeno popular de carácter masivo? Es aquí donde el concepto de *mediación* acuñado por Jesús Martín Barbero (1987) nos permitirá echar un poco de luz a estas incógnitas.

Sin embargo, el singular de este concepto no nos da el puntapié correcto, ya que se trata de cuestiones que tienen que ver con múltiples modos de experimentar los consumos culturales. Barbero (1987) habla de *mediaciones* para referirse a los mecanismos simbólicos que operan entre los medios y los sujetos, a “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (Barbero, 1987: 203). Su perspectiva teórica busca romper el esquema dualista para analizar los consumos culturales y procesos de comunicación, dejando atrás las posturas teóricas que ponían la problemática *en* los medios para colocar el foco en lo que pasa *entre* éstos y los sujetos.

La comunicación se nos tornó cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos (Barbero, 1987: 10).

Este giro metodológico busca comprender los procesos de comunicación como intercambios simbólicos que dan forma a los fenómenos sociales, los cuales decantan de las distintas experiencias de los sujetos frente a sus consumos culturales.

Siguiendo a Walter Benjamin (1936), Barbero (1987) sostiene que “no se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia” (Barbero, 1987: 57). Es la clave teórica desde la cual Barbero propone tomar la forma en que Benjamin leía la modernidad y las nuevas técnicas para comprender los usos de los consumos culturales, desplazando el eje desde los contenidos a las experiencias culturales determinadas históricamente. Aquí entra el concepto de *matriz* como metáfora para dar cuenta de las múltiples maneras en que lo popular conecta con lo masivo, como “un conjunto de elementos heterogéneos cuya identidad reside en su distribución, en un modo particular de disponerse. La diferencia cultural no está en los elementos considerados por separado, sino en las relaciones entre ellos; no en contenidos concretos, sino en una forma particular de organizarse” (Cruces, 2008: 9-10). Esta metáfora matricial, sostiene Francisco Cruces (2008), funciona como un molde, desde donde se producen las múltiples variantes de apropiación y lectura de un fenómeno cultural. Esa forma específica en la disposición de los elementos que participan dentro del intercambio comunicacional, es la que surge de la matriz desde la cual se lee un producto cultural, donde ciertas lógicas y códigos que surgen de lo cotidiano, del barrio, de las plazas, del campo simbólico de un entorno sociocultural determinado, se articulan con contenidos culturales de circulación masiva.

Nos topamos de esa manera con la idea de observar las experiencias y las prácticas en relación a la música. Simon Frith (1996) afirma en ese sentido que la música no refleja ni representa el modo en que los sujetos se identifican con los diferentes movimientos musicales; si no que la identidad es un determinado modo de experiencia, un proceso vivido de manera activa. Sostiene que no es que un grupo social tiene determinadas concepciones o ideas y busca representarlas desde y/o en la música, sino que la experiencia musical en sí misma se convierte en la manera en que se concibe ese grupo social; argumenta en ese sentido:

No es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos [...] por medio de la actividad cultural, por medio del juicio

estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (Frith, 1996: 187)

Bajo esa perspectiva y en línea con lo que destacamos en otros apartados, no es algo inherente a la cultura hip-hop lo que contribuyó a su arraigo popular en Argentina, nacido en las plazas y que conectó con lo masivo a través de las redes sociales. Por eso, no tenemos que buscar en el rap o el *freestyle*, el dato o elemento con el que se identifican los sujetos. Sino esa manera específica de organizarse de los elementos que participan de la comunicación, de los modos específicos de experimentar con la música que surgen de las matrices culturales, que tiene que ver con elementos que dan cuenta de los diferentes modos de ver, de sensibilidades, de emociones que carga un colectivo social y que se cruzan con los elementos de un texto musical determinado. Las mediaciones barberianas son útiles para el análisis de todo fenómeno popular inserto en circuitos de consumo masivo.

En la sección siguiente se tendrá en cuenta lo que Barbero (1987) sostiene de cara a “vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del sensorium de los modos de percepción, de la experiencia social” (Barbero, 1987: 56). Barbero nos advierte entonces acerca de un giro epistemológico, en relación hacia donde debemos posar los ojos analíticos al estudiar la relación que existe entre los cambios tecnológicos y las experiencias culturales. Ya hemos descrito anteriormente como estos cambios afectan al campo de los consumos culturales siguiendo a Fernández (2018), pero lo que busca resaltar Barbero es que esos cambios llevan a la elaboración de nuevas sensibilidades, nuevas formas de percibir y de acercamiento al arte que destilan nuevas experiencias. Estas últimas se elaboran y se conforman con elementos de carácter simbólico que se encuentran entre los sujetos y las tecnologías, entre los músicos/públicos y las músicas desde las cuales dan sentido a sus prácticas.

Estas prácticas y experiencias culturales se dan dentro de la lucha de clases, como señala Pablo Alabarces (2007), para abordar el funcionamiento de los movimientos sociales dentro de la música popular desde una sociología de la

cultura y realizar un análisis se “debe contemplar los mecanismos de la industria, los despliegues de la circulación y consumo de la mercancía musical” (Alabarces, 2007: 7). Se trata de la puja por la apropiación del sentido y construcción identitaria que se da entre los grupos sociales. De cara al análisis en la sección siguiente (específicamente en el apartado 3.3), no se debe confundir el carácter popular del movimiento rapero con su circulación en canales masivos. Porque “si nuestro análisis se deja opacar por la impresión, la intuición, de que hoy lo popular es hegemónico, estamos fritos. [Porque] si lo subalterno se vuelve hegemónico estaríamos frente al diagnóstico de una sociedad sin clases” (Alabarces, 2007: 6). Afirmar desde ese lado la existencia de clases, es tener en cuenta los intereses que cada una de ellas tienen desde su especificidad histórica. Los consumos musicales están insertos dentro del circuito masivo que presenta la industria musical, hoy regida por la abrumadora cantidad de reproducciones que adquieren los contenidos que circulan en internet. Así, la apropiación que realizan los grupos sociales se da mediante un consumo activo de contenidos que circulan de manera masiva en internet y que no escapan a los conflictos de clase de una sociedad.

Esta perspectiva para observar a lo popular es tributaria de la de Gramsci (1961), quien comprende al folclore (lo popular) como una determinada manera de concebir el mundo y la vida de determinados estratos sociales. Se distancia de la concepción de lo folclórico y de lo popular como un elemento sin historia fuera del conflicto de clases de una sociedad, como una pieza de museo, como algo estático. Así, lo popular dentro de la perspectiva gramsciana, es un proceso activo y que tiene que ver con determinadas cosmovisiones que ciertos estratos tienen de la vida en el marco de la lucha de clases. Esta perspectiva atravesará lo que se analiza en la siguiente sección, tomando a los fenómenos culturales de carácter popular como un espacio donde los sujetos que participan de ellos construyen sus cosmovisiones en contacto con los consumos culturales que se dan en articulación con lo masivo. De esa manera, lo popular no es definido como un contenido, como un compartimento estanco dentro de la cultura, el cual es rellenado con rasgos que lo definen con características fijas. Sino como un proceso de lucha activa por la construcción identitaria, que mediante consumos culturales encuentra los artefactos

(culturales) simbólicos desde donde hacerlo (Vila, 1996), en determinados momentos de la historia.

### 3 El circuito musical del rap, trap y freestyle en Argentina entre 2009 y 2020. Nuevos sentidos en relación al uso del *autotune* y otras tecnologías.

#### 3.1 Nuevas experiencias en la producción, circulación y consumo de música

Amparados en lo planteado anteriormente, se describirá en esta sección la manera en que se construyen los nuevos sentidos en relación al uso de tecnologías y cómo éstas potenciaron el crecimiento del rap, trap y *freestyle* como movimiento sociocultural dentro de la música popular en Argentina. Se describirán las experiencias musicales que se dan en los nuevos modos de consumo y las distintas maneras de relacionarse con las tecnologías en producción, circulación y consumo. Las nuevas experiencias que se dan frente a la música hacen a un nuevo modo de concebir el circuito musical, siendo las plataformas digitales y las tecnologías parte estructural del mismo. El rol de internet entre los músicos/públicos en Argentina fue de gran relevancia para el acercamiento a la cultura hiphop y también para la circulación de producciones musicales. *Dtoke*, referente histórico del circuito rapero en Argentina por ser uno de los fundadores del *Halabalusa* y campeón mundial de *Red Bull*, relata el recorrido de su acercamiento a la cultura rapera y nos da la pista de esa relevancia para el nacimiento del movimiento en el circuito nacional:

Primero empecé escuchando rap, por unos CD que compré en Constitución [...] fueron los primeros discos de rap que yo tuve, que escuché, yo para esto ya había visto la película de *Eminem*. [...] Después empecé a buscar, años después por Torrent, empecé a descargar música por ese tipo de plataformas, y después cuando me empiezo a meter en Youtube a ver cosas de rap, empecé escuchando rap centroamericano. [...] Todo eso me fue llevando... Puerto Rico, el reggaetón, el rap, batallas de rap en Puerto Rico, año 2005, *Frescolate* campeón, toda esa atmósfera. O sea, los videos de Youtube me llevaron a ver una batalla, y que yo diga: esto existe. Esto es verdad decía yo, no es una película, está pasando, en idioma español, y me atrapó.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup>Caja Negra. [Filo News] (2 de diciembre 2020). *Dtoke: "Al freestyle lo veo como un espectáculo artístico, no como un deporte"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JkQ67doHBw>

Youtube funcionó como plataforma de acceso al rap en español. Posibilitó descubrir que esa música también se podía interpretar en otro idioma que no sea el inglés. Para *Dtoke*, pasó de ser “una película”, de estar la cultura hip-hop vinculada a imaginarios norteamericanos que parecían tener sentido sólo en ese país y en esa cultura, a transformarse en una posibilidad artística más a la hora de expresarse musicalmente en otros territorios culturales y en otro idioma. Es la posibilidad que brinda el acceso a los contenidos que circulan en internet de forma deslocalizada: de desvincular una música a una “cultura de origen” como la norteamericana y apropiarse de ella para componer música desde otros campos simbólicos; es decir, desde otras culturas.

Previo a internet, siguiendo a *Dtoke*, el formato CD amplió en una primera instancia las condiciones de acercamiento a estas músicas respecto a la década del noventa. Pero posteriormente la circulación de videos en plataformas como Youtube terminó de ampliar el repertorio. En ese sentido, puede verse cómo la cultura rapera y su acercamiento a los músicos/públicos en cuestión siempre estuvo mediada por diferentes tecnologías. Lo que sucedió con las plataformas digitales de reproducción de videos es que permiten buscar contenidos a criterio y elección de los usuarios: indagar por gustos, intereses y derivaciones que llevan a descubrir, como sostiene *Dtoke*, artistas que ya estaban componiendo música rap en español. Los músicos/públicos que se identificaban con la música de la cultura hip-hop y que no encontraban su lugar todavía en Argentina, lo hacían desde las plataformas digitales. Todavía faltaba que se potencien los lugares físicos de encuentro para la formación del circuito: las batallas en plazas, parques y galerías.

Alejo Acosta (*YSY A*), uno de los fundadores del *Quinto Escalón*, en entrevista en Caja Negra<sup>57</sup> cuenta que el acceso a internet, principalmente las plataformas de descarga de música, también lo acercaron a conocer el rap de habla hispana con el reggaetón que sonaba en países centroamericanos. Describe un contexto sociocultural donde se topa con la cultura hip-hop en un centro cultural del barrio de Caballito donde había quienes practicaban *breakdance*, *grafiti* o hacían *freestyle*. Se trataba de un grupo social muy minoritario, pero

---

<sup>57</sup> Caja Negra. [Filo News] (02 de septiembre 2020). *YSY A: "La música y mi hijo me salvaron la vida, son las cosas más lindas que tengo"* [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JmrsfZjXBOY&t=386s>

que se veía influenciado por esa cultura que circulaba en las plataformas digitales. Cuando descubre ese pequeño nicho rapero, Alejo crea un evento en Facebook convocando a un encuentro de hiphop en el parque Rivadavia: el puntapié inicial de *El Quinto Escalón*<sup>58</sup>. Hasta el momento, la existencia de un movimiento social y cultural en relación al hiphop sucedía en centros culturales y rincones barriales, pero faltaba el impulso comunicacional que conectaría los diferentes grupos ubicados en otros rincones geográficos del país. Ese impulso clave fueron las redes sociales como herramienta para la circulación de las propuestas como la que inició Alejo y así también la circulación de videos de otras batallas ocurridas en espacios públicos. Un fenómeno, siguiendo a Fernández (2018), que no dejará ver claramente los límites entre las plazas y las plataformas. Los músicos interactúan y viven la cultura hiphop desde las plataformas y también en las plazas, una dinámica que caracteriza la actividad de los que participan del circuito. *Seven Kayne*, cuenta de qué manera esa articulación entre las plataformas digitales y las plazas es vital para la inserción en el circuito, para “curtirse” y aprender a mantenerse activo:

Vi en Instagram, me crucé justo un posteo de un conocido que estaba yendo a competir a una plaza. [...] Me empecé a mover en las compes [competiciones], la primera era en Belgrano, en el bajo Belgrano, empecé a conocer por ahí. Recién ahí me empecé a mover. Estuve un año moviéndome de plaza en plaza, que era verme cada batalla de Alejo, cada Batalla de *Duki*, y... seguir intentando mejorar en rimas, en conocer gente, armar mi círculo. De repente ya estaba en la movida de la plaza, viste. En realidad lo que quería era curtirme y conocer más.<sup>59</sup>

Para quienes participan del circuito, el registro audiovisual de las batallas se transforma en material de aprendizaje. Una dinámica que es condición para conocer de qué tratan las temáticas que improvisan los *MC* o las rimas que aplican. La actividad dentro de la cultura hiphop, o al menos de las

---

<sup>58</sup> En esta etapa de los encuentros todavía no se trataba exclusivamente de reunir *freestylers* para batallar entre sí, sino de un combinado de expresiones pertenecientes a la cultura hiphop que se agrupaban en el parque; tales como bailarines de *breakdance*, grafiteros, *beatboxers*, y demás vertientes de ésta cultura.

<sup>59</sup> Caja Negra. [Filo News] (9 de diciembre 2020). *Seven Kayne: "Con el freestyle a veces digo más de lo que llevo a pensar"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xbx2yFGoxII>

competencias de *freestyle*, se mueve entre la participación física en las batallas y las plataformas. De ahí la importancia de la circulación de los videos, como veremos en el ejemplo siguiente con el relato de *Muphasa MC*. En ese sentido, los intercambios que suceden en las plazas se amplían en internet a escala masiva debido a las características mismas del medio<sup>60</sup> y de ahí el uso prioritario que le dan quienes participan del circuito tanto para compartir y consumir músicas o videos relacionados a la cultura hiphop. Lo cual desembocó en una expansión acelerada del fenómeno rapero no sólo en Argentina, sino también más allá de la frontera nacional.

Se trata entonces de un fenómeno cultural donde la mayoría de los contenidos circulan en plataformas digitales. De ahí la clave del crecimiento de *El Quinto Escalón*: con el ingreso de *Muphasa* buscaron mejorar la calidad de los videos, ya que eran de gran importancia para el desarrollo no sólo de esa competencia de *freestyle*, sino también del movimiento. Publicaron los videos de las batallas en orden, tal como sucedían en el parque, para que el público que no se hacía presente físicamente allí, pueda seguir la cronología de las batallas desde Youtube. *Muphasa* cuenta lo siguiente:

Me considero un ciudadano de Internet [...] yo siempre fui un habitante de los foros [...] me compré una camarita, editamos, hacer las redes, convocar eventos de facebook, y medio que con eso me termino de ganar un espacio organizativo en *El Quinto [Escalón]*, porque empezaba a volcar esa creatividad internética (gesticula comillas) en el evento. Y también le competíamos al *Halabalusa*, que eran bastante caóticos con la manera en la que lo subían, era como todo medio desprolijo. Y mi fantasía era, yo consumo esto... lo quiero hacer mejor, para la gente que lo consume como yo, porque era como ver una serie.<sup>61</sup>

El uso de redes sociales vuelve a ser significativo a la hora de pensar los modos de relacionarse con la música dentro del circuito. *El Quinto Escalón* como movimiento conectó lo popular del *freestyle* en las plazas con lo masivo en las redes, funcionando como espacio de iniciación de muchos referentes del

---

<sup>60</sup> Ver apartado 2.3 en Rocha (2020)

<sup>61</sup> Caja Negra. [Filo News] (30 de enero 2020). *Muphasa: "Para mi el rap es una cuestión de sutileza"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VmNSDRVUpP8&t=1218s>

circuito del rap y el trap<sup>62</sup> en Argentina. Crecía el evento y a la vez también la cultura hiphop en el país. Lo que resulta relevante en el testimonio de *Muphasa* es la concepción acerca de su identidad como “habitante de internet”. Los músicos/as y públicos *habitan* los movimientos musicales así como también lo hacen en las plataformas, por lo que “las redes sociales cumplen un papel específico y decisivo en la gestión del éxito” y que es “a través de esas redes y de los intercambios horizontales entre seguidores que ellas permiten, [que] se tramitan las cuestiones propias de la sociabilidad afectiva de una red” (Gallo y Semán, 2015: 28). Las redes sociales son un espacio vital para el desarrollo cultural y social del movimiento rapero. Porque no alcanza con “curtirse” en la plaza, sino que para participar de las batallas los/as *freestylers* se deben preparar viendo videos y estudiando desde allí los elementos necesarios a utilizar en las competencias, tal como remarca *Seven Kayne* citado anteriormente.

Esa horizontalidad de los intercambios está construida por la dinámica discursiva propia de las redes sociales, donde la comunicación se da precisamente en red, la cual se traslada también a la plaza donde suceden las batallas. Es decir, *Muphasa* se incorpora a *El Quinto Escalón* con un interés personal de participar como *freestyler* y poder competir, pero termina involucrándose en el evento desde la comunicación y difusión. Al igual que Alejo (YSY A), quien crea el evento con ganas de formar un espacio donde poder competir y termina también involucrándose en la gestión del mismo. La autogestión es una de las características que se destaca dentro del circuito, debido a las condiciones mismas que presentan las herramientas que tienen al alcance y por la necesidad de cultivar un espacio -un circuito- para la cultura hiphop en Argentina. Siendo entonces que quienes participan del circuito *habitan* las plataformas digitales, resulta espontáneo crear un evento en Facebook -como sostiene Alejo- para convocar gente y apostar a la propia dinámica de las redes como canal de comunicación.

Quienes participan del circuito no sólo lo hacen desde lo musical, sino también lo hacen desde un contexto social en donde lo artístico pasa a ser un elemento más. En ese sentido, “hacer música es habitar y enredarse en figuras muy

---

<sup>62</sup> Por ejemplo, *Duki* e *YSY-A* en el Trap o *Trueno*, *Coscu* y *Wos* en el rap.

particulares de amistad” (Gallo y Semán, 2015: 50). Ya no es sólo la experiencia frente a lo musical en sí misma, sino también habitar circuitos sociales alrededor de ésta que van desde la plaza a las redes sociales.

Estos participantes construyen muchas de sus relaciones sociales en y/o a través de las plataformas digitales. En ese sentido, además de ser un gran canal de acceso a los contenidos musicales, las redes sociales son plataformas desde donde se construyen e identifican como parte de un determinado circuito social y cultural. El acceso a los contenidos y las facilidades para compartir producciones propias son centrales dentro del entorno sociocultural donde creció la cultura hiphop en Argentina. Podemos dar cuenta de esto con la serie de videos llamadas *Bzrp Music Sessions*, en donde diferentes músicos y músicas del circuito concurren al *home-studio* de *Bizarrap*<sup>63</sup> a grabar canciones<sup>64</sup> que éste último produce. El proyecto nace desde su habitación en la casa de sus padres en Ramos Mejía y hoy su canal de Youtube supera los 14 millones de suscriptores<sup>65</sup>. En entrevista en Caja Negra, cuando el entrevistador Julio Leiva le pregunta acerca de por qué sigue grabando en su casa teniendo la posibilidad de acceder a grandes estudios, *Bizarrap* responde que lo hace por una cuestión de ideales. Nos sirve el ejemplo para comprender desde dónde se posiciona como productor musical y *habitante* de las plataformas, dejando entrever cómo se identifica él mismo en la dinámica de la industria musical contemporánea y quiénes son los interlocutores a los cuales quiere llegar con sus videos.

Me siento muy identificado con eso, no por el lugar [...] lo importante es el mensaje que estoy tratando de dar yo. [...] si lo hago en un estudio recontra zarpado, no se va a sentir identificado el pibe de quince años que fui yo alguna vez. Yo me veo reflejado en eso, y yo quiero que ellos se vean reflejados en mí. Si sos un productor de quince años, hoy en día estoy tratando de armar el camino para que esas personas, quizás ni se

---

<sup>63</sup> Es un productor musical que comenzó grabando versiones de *freestyle* con *Mc's* (las *Bzrp Freestyle Sessions*) y luego realizó las mismas con composiciones de diferentes artistas (las *Bzrp Music Sessions*).

<sup>64</sup> Quienes participan de las sesiones concurren a improvisar y/o tirar versos, hay quien lleva canciones medianamente compuestas, pero como la mayoría de los artistas hacen *freestyle*, predominan las versiones que surgen de improvisaciones. De ambas formas, la composición y producción final de las canciones se realiza en el home-estudio de Bizarrap.

<sup>65</sup> Datos extraídos del canal oficial de Bizarrap. Fuente: <https://www.youtube.com/c/Bizarrap>

identifiquen con mi música, pero que por lo menos vean un referente que yo en su momento no veía como productor, ¿entendés?. Y que tengan algo en que basarse, y que vean que de su propio cuarto pueden hacer varios temas de cien millones. Sin ningún tipo de pauta, ni que te banque nadie.<sup>66</sup>

Hemos mencionado en el apartado 2.2 la importancia de la autogestión a la hora de comprender los nuevos emprendimientos musicales siguiendo a Gallo y Semán (2015). En relación a esto, *Bizarrap* quiere dar el mensaje a quienes consumen sus videos de que más allá de compartir sus producciones hay que aprovechar esa modalidad de hacer música con las facilidades que brindan las tecnologías de grabación y comunicación<sup>67</sup>. Se trata de una época donde las tecnologías para producir y consumir música están mucho más al alcance, respecto a músicos/públicos que en décadas anteriores, donde “el acceso a los medios digitales ha democratizado la producción musical” (Irisarri, 2015: 239). Se dan procesos desde la producción musical donde “a medida que la tecnología permite desintermediar todos los pasos que van desde el bosquejo y la producción hasta la presentación de un material musical ante el público, resulta posible hacerse un artista – “público” sin salir de casa y, en el límite, en soledad -.” (Gallo y Semán, 2015: 57). Lo que insiste en remarcar *Bizarrap* es esa posibilidad de prescindir de intermediarios para crear y compartir proyectos musicales que esta generación de artistas tiene al alcance en relación a las tecnologías. Sostiene *Bizarrap* en la misma entrevista:

Es por la generación. Se nos está dando esa posibilidad de transmitir, cada uno da su mensaje como quiere. Eso depende cómo lo leas también, viste. Hay gente que capaz piensa, ‘no... que trucho estos pibes están en el

---

<sup>66</sup> Caja Negra. [Filo News] (07 de octubre 2020). *Bizarrap: "Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=o7T6fIU8xUY>

<sup>67</sup> Aclaramos que si bien las posibilidades socioeconómicas para acceder a esos recursos constituyen un eje importante en las condiciones de producción de estas prácticas, abre el debate sobre la *brecha digital* que no es intención desarrollar aquí. La cuestión de la *brecha digital*, tiene que ver con el acceso desigual a los materiales y tecnologías necesarios tanto para el consumo como para la producción cultural. Lo que intentamos destacar aquí es que si bien existen desigualdades para acceder a ellos lo que se intenta resaltar es que en el contexto histórico que nos enfocamos las herramientas para producir y consumir contenidos culturales se presenta con mayores facilidades que en épocas anteriores, más allá de las diferencias en materia socioeconómica.

cuarto, no son profesionales'. Entiendo, también... ¡Qué se yo! Pero es mi forma de verlo.

En ese sentido, es que no es compatible con los nuevos modos de producción y circulación de música "la dicotomía profesional-amateur" (Gallo y Semán, 2015: 62). Los/as músicos/as se ocupan de aspectos en relación a la producción que exceden lo estrictamente musical, como la gestión de sus propios canales de comunicación; tal es el caso de *Bizarrap* y de Alejo o *Muphasa* con *El Quinto Escalón*. La gestión de abajo hacia arriba es un *leitmotiv* de las carreras de los y las artistas en los movimientos culturales alrededor de esta generación a la cual hace referencia *Bizarrap*. Un circuito musical que desde los usos y conductas apelan a la autogestión constantemente.

El acceso a los recursos tecnológicos para poder montar un estudio casero es entonces una de las ventajas del contexto histórico. Quienes participan del circuito pueden obviar la necesidad de recurrir a un productor que los acerque a grabar su música en algún estudio. Además de tener al alcance los recursos tecnológicos, consiguen los conocimientos técnicos para hacerlo mediante internet. Indra Bhalavan (*Bhavi*), quién participó en la primera *Music Session* de *Bizarrap*, grabó su primer disco con 17 años y como dato importante además es que lo hizo desde su casa. Sostuvo en una entrevista: "tenía ahorros, me compré un *home-studio* y me puse a grabar todos los días. Y bueno, el resto es mi historia... hice dos discos".<sup>68</sup>

Podemos entender este testimonio de *Bhavi*, como una declaración de principios acerca del modo en que ésta generación de músicos/as se relaciona con la producción, composición e inserción en el circuito. La misma se da de manera dinámica e inmediata, para grabar y realizar producciones musicales de forma autogestionada. Lo que da cuenta *Bizarrap* con el mensaje que él quiere dar con sus videos también está en relación a eso, ya que se trata de artistas que *son* su propio canal de producción y circulación de música. Es decir, *Bizarrap* (como productor) y *El Quinto Escalón* (como competencia de

---

<sup>68</sup> Caja Negra. [Filo News] (23 de junio 2021). *Bhavi: "Lo más oscuro pero inocente de mi vida es mi niñez solitaria"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ELsrEjVajN4>

*freestyle*), producen contenidos con sus propios medios y los comparten a través de sus propios canales de comunicación (como Youtube).

Resulta relevante destacar en este punto, siguiendo a Rocha Amparo (2016), que las instancias de producción, recepción y circulación de música de las mediatizaciones que surgieron posteriores a la década del noventa, ocasionaron una multiplicación de los circuitos: con la era digital e internet se han alterado profundamente las figuras y roles que participan. Ya no sólo es el rol del músico/a que cambia (Gallo y Semán, 2015), sino también aquellos que rodean a éste como editores, productores, managers, críticos etc. Por un lado, “en producción, existe la posibilidad de hacer y dar a conocer la música grabada a muy bajo costo y tomando decisiones estéticas propias, sin coerción del mercado” (Rocha, 2016: 44), como en el caso citado anteriormente de *Bhavi* o *Bizarrap*. Por el otro, en la instancia de recepción, la revolución del acceso a mayor cantidad de músicas provoca las “más novedosas formas de intervención y de coproducción” (Rocha, 2016: 44). No sólo se trata de la amplitud de la oferta de contenidos musicales y/o culturales, sino de la escucha activa que los públicos llevan a cabo, como con *El Quinto Escalón*. Allí no sólo consumen videos desde sus casas, sino que interactúan desde las plataformas y participan de nuevas competencias en las plazas que decantan en la producción de nuevos videos.

En la era donde predomina la circulación de contenidos en materia digital, surge “una serie de mundos musicales amparados en las nuevas tecnologías digitales y tendencias estéticas” (Muñoz, 2018: 115). Es decir, circuitos donde impera la autoproducción en estudios caseros o la implementación del *autotune* como herramienta estética en base al sonido, moldeando las conductas y prácticas. Los hábitos de uso se encuentran insertos y determinados por su vinculación a las tecnologías digitales y las plataformas digitales.

En la instancia de recepción también se vieron afectadas las lógicas de selección que aplican los músicos/públicos frente a los géneros musicales, producto de las transformaciones en materia tecnológica, abriendo el espectro de experiencias de uso de las músicas. Así, la coherencia del gusto homogeneizado por patrones estéticos que derivan en géneros estilísticos no es significativa para comprender las nuevas experiencias musicales. Por

ejemplo, a la hora de hablar sobre su modo de experimentar con la música y hacer referencia a lo estilístico, Catriel Guerreiro (*Ca7riel*) sostiene lo siguiente:

Ese tema con *Paquito* es un experimento social realmente y salió muy bien. Porque es como un tema pop, tiene tintes traperos... pero es un tema pop. [...] es un tema que salió en dos horas, desde la base desde cero. Eso es trap también. El trap es hacer cosas... en serie tal vez. Algo que tiene mucho el capitalismo, viste... hacer las cosas ya, ahora, y que se terminen rápido, viste. [...] Hay algo que nunca hago, es definir cosas, encasillar cosas, los géneros y todo eso. Yo creo que soy muy degenerado, no tengo género. La música que hago no tiene género, y los pibes también, porque es aburrido eso.<sup>69</sup>

Allí hace referencia al tema "*Ouke*", o a veces conocido como "*Fumando Flores con Lamothe*", cuya producción fue en forma conjunta entre *Ca7riel* y *Paco Amoroso* en el estudio casero del primero. Más allá de la importancia de este tema en las carreras de ambos músicos, en el ejemplo citado hay tres puntos relevantes para destacar. El primero, la cuestión del "experimento social" al que hace referencia, para dar cuenta del modo en que se encarán las composiciones. No hay de antemano patrones musicales o líricos que guíen el formato de las composiciones, sino que experimentan libremente en la producción artística. Es la flexibilidad que brindan las nuevas experiencias musicales nutridas de consumos heterogéneos y la versatilidad que da la composición de música mediada por tecnologías digitales. El segundo aspecto, es el de concebir al trap como un modo de hacer música, y no tanto desde un criterio estético. Es decir, si bien esta rama del rap suele conducir su estética sonora en base al uso de *autotune*, en el relato de *Cat7riel* es percibido como una manera de pensar la forma de componer música. Y por último, la cuestión de que "es aburrido" hacer música encasillada en género. Siguiendo su experiencia, no es el género lo que guía la escucha o el gusto porque aburre, sino las nuevas performances sonoras que surgen desde las composiciones.

---

<sup>69</sup> Caja Negra. [Filo News] (23 de diciembre 2020). *CA7RIEL: "La música que hago no tiene género"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KNsY-4NB-Q>

Es la espontaneidad que destila de músicos/as que tienen como herramienta de composición el *freestyle*, la improvisación.

La prioridad parece estar en encontrar nuevos motivos musicales y sonoros. Se trata de un circuito musical con situaciones creativas donde la composición está articulada fuertemente con el uso de tecnologías digitales, lo cual se valora también en recepción<sup>70</sup>. Es decir, lo que el/la músico/a logra en su experimentación y búsqueda de sonidos nuevos con el uso ávido de tecnologías es el cuestionamiento de la categoría de género, al que entienden como un modo de hacer antes que un cúmulo de características estéticas que lo definen. Es decir, ese “experimento social” de *Ca7riel* y *Paco Amoroso*, cuyo producto es un “tema pop” con “tintes traperos”; es la muestra de una performance que explora y muestra ávidos usos de máquinas para la composición musical. Se compone aplicando tecnologías digitales que permiten la exploración creativa, dejando al instrumento en un segundo plano. No porque éste sea menos importante, sino porque al incorporar nuevos elementos para hacer música, se alteran los sentidos producidos en la composición y reproducción de música. Al igual que el género, el instrumento también pierde su centro a la hora de considerar los elementos a utilizar para componer música. Así, la música circula en contextos donde los públicos también *habitan* en lo digital y que ponen en valor esos “experimentos” sonoros que se realizan por ejemplo desde el uso del *autotune*.

Según lo dicho sobre la producción, circulación y consumo de música en el rap, trap y *freestyle*, y teniendo presente las condiciones de producción y reconocimiento del campo musical-discursivo al cual pertenecen los músicos/públicos que participan en este circuito, se observa que dicho campo musical-discursivo presenta una fuerte articulación entre el encuentro cara a cara en batallas de *freestyle* en la plaza y la versatilidad en la composición musical aplicada desde programas de edición digital. La capacidad performática de la música (Madrid, 2009), está determinada por el campo socio-discursivo en el cual se ejecuta; lo que la gente hace con la música produce sentido según las condiciones que determinan esa construcción discursiva. En los casos analizados vimos que la tecnología y las plataformas

---

<sup>70</sup> ver apartado 2.2.

digitales son mediadores indispensables a la hora de tener en cuenta desde donde se reconocen quienes participan del circuito. La tecnología es un instrumento más, y el género y el instrumento se corren del centro a la hora de la puesta en valor musical, tanto en producción como en recepción.

### *3.2 El circuito musical en relación a la producción de música digital y el uso del autotune como una nueva línea de sonido*

En la sección anterior se describieron desde relatos y testimonios de artistas algunas de las características que presenta este circuito musical, donde la coherencia y la lógica de las acciones de los sujetos que participan en un determinado circuito musical, están amparadas por un conjunto de condiciones sociales y culturales<sup>71</sup>. Pero que además determinan ciertas reglas para la construcción de los textos discursivos, es decir, de la música. Es por ello que la especificidad de un circuito musical se ve en la práctica discursiva, en las diferentes tomas de posición frente a lo que es aceptable o no dentro de un sistema de relaciones sociales (Díaz, 2009).

Un caso que ejemplifica esta cuestión es lo que sucedió en la edición 2018 de la ceremonia que celebra a la música popular<sup>72</sup> en Argentina, conocida como los *Premios Gardel*. Allí, *Charly García* luego de la presentación de *Duki*, sostuvo sobre el escenario que “hay que prohibir el *autotune*”<sup>73</sup>. Desde esa frase, *Charly García* tomó posición y se plantó en representación de un circuito musical con distintas lógicas discursivas al que estamos analizando, desde otro sistema productivo en términos de Verón (1987), posicionándose como sujeto de un discurso musical que no se corresponde con el mismo al que pertenece *Duki*. Para *Charly García* el *autotune* perturba la creación musical, para *Duki* es una herramienta más a la hora de hacer música. La cuestión allí está en la instancia discursiva desde la cual cobra sentido el uso del *autotune*, porque ambos artistas (como sujetos del discurso) pertenecen a contextos sociodiscursivos distintos, a circuitos musicales con reglas y lógicas diferentes,

---

<sup>71</sup> Ver apartado 2.5.

<sup>72</sup> Si bien se trata de un galardón que celebra las músicas, obras y artistas de la música popular en Argentina, sólo considera dentro de sus nóminas a las que son parte dentro del circuito *mainstream*.

<sup>73</sup> TheKingTrap (30 de mayo 2018). *Charly García critica a Duki*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aISAYqXvzog>

sostenidas por diferentes condiciones de producción y de reconocimiento. Ambos seleccionan y ordenan los elementos para legitimar acciones dentro del campo simbólico al cual pertenecen. Para *Charly García*, el *autotune* debería estar prohibido porque viene a corromper la creación musical, y para *Duki* es un elemento que la enriquece, potenciando nuevas líneas estéticas en relación al sonido. Tres años después, *Duki* sostuvo lo siguiente:

Yo soy muy fanático de *Charly*. También soy melómano, soy una persona que entiende de música. Por eso entiendo que una persona de oído absoluto de repente se sienta y... lo mate el *tune* [el *autotune*]. Pensá que yo de repente, a veces agarro el *autotune* y estoy haciendo notas que no existen. [...] lo re entiendo, porque aparte es otra línea de sonido, hay mil motivos por los cuales por ahí te molesta el *autotune*. Hasta que no te acostumbrás y no lo digerís, es normal, es una línea de sonido distinta. Es algo digital, no es tan analógico. Era normal que lo afecte.<sup>74</sup>

La lógica discursiva-musical del trap, a la cual pertenece *Duki*, pone al *autotune* como un elemento que abre a la exploración de sonidos. Hemos descrito en la sección anterior con el testimonio de *Ca7riel*, la tendencia hacia la experimentación musical que busca quebrar la rigidez del género como categoría estética. Se trata del uso de una herramienta de edición digital que difiere del campo discursivo-musical al cual hace referencia *Duki*, es decir, al de *Charly García*. Ambos, considerados como sujetos del discurso, toman posición respecto al uso del *autotune* desde diferentes campos simbólicos, por lo tanto su uso adquiere diferentes significados.

Entonces, lo que se desprende del ejemplo citado es que las acciones de los sujetos que participan de determinado circuito musical deben ser comprendidas dentro del campo socio-discursivo al cual pertenecen, lo que surge de las prácticas como en los textos musicales que producen. De esa forma, “se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en el texto, realizadas por un agente social en función del lugar que ocupa en un sistema de relaciones” (Díaz, 2009: 30). Ese lugar está situado dentro del sistema

---

<sup>74</sup> Caja Negra. [Filo News] (05 de mayo 2021). *Duki: "Duko acaba de llegar, puse los pies sobre la tierra y puede pasar lo que sea"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ERibMTLO3Rs>

productivo (Verón, 1987), desde el cual un discurso adquiere sentido; es decir, el campo simbólico desde donde se hacen comprensibles las prácticas sociales. El sentido entonces del uso del *autotune* en el trap no está en la música, ni en su capacidad para modificar, alterar o editar los sonidos; sino en su lógica de uso como herramienta para la experimentación sonora y búsqueda de identidad estética.

El uso del *autotune* se materializa en la música como una marca dentro del discurso que da cuenta de su pertenencia a determinado sistema productivo. Por eso, el objeto para dar cuenta de los sentidos producidos en éstas lógicas de uso está en los “sistemas de relaciones que todo producto – por caso, una obra musical, cualquiera sea el soporte material a partir del cual realizamos el análisis – mantiene con sus condiciones de generación, por una parte, y con sus efectos por la otra” (Corti, 2017: 146). El uso del *autotune* se inscribe en relación a la producción y consumo de música como un elemento que contribuye a la construcción de la identidad dentro del trap y/o el rap. Los músicos/públicos reconocen en su uso la pertenencia a dicho circuito musical, y que a su vez los interpela como parte de un espacio sociocultural articulado alrededor de esas músicas. En relación al *autotune* como herramienta para la composición y producción musical dentro del circuito, *Trueno* relata cómo aprendió muchas cuestiones teóricas claves para hacer música, entre ellas el uso del *autotune*:

Lo conozco al *Tachu* y empecé a tener [algo así] como clases musicales, el chabón me quiso enseñar. Yo de alguna u otra manera sabía todo sin saberlo [...]. Me empezó a nutrir de cosas teóricas que son muy claves, me enseñó a cómo usar el *autotune* en vivo.<sup>75</sup>

Si seguimos a *Trueno*, la teoría musical y el uso del *autotune* se rozan como elementos necesarios para la producción y composición de música. Se abre una nueva relación de los músicos con la teoría musical, donde ésta se presenta ampliada a partir de la implementación de las tecnologías digitales. Sin embargo, la música procesada en programas de edición digital no sólo es

---

<sup>75</sup> Caja Negra. [Filo News] (23 de septiembre 2021). *Trueno: "Este disco soy yo, hasta ahora"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PWsNjrWCXAg&t=30s>

característico de este circuito musical, sino también de otros géneros y épocas, como veremos en el siguiente testimonio de las influencias de *Bizarrap*. Este músico descubre en las producciones de música electrónica la utilización de programas que permitían hacer música por fuera del formato tradicional de músicos grabando en un estudio de grabación:

Cuando yo descubrí lo que era la producción musical, me acuerdo que escuchaba producción de música electrónica y no entendía. Yo pensaba que la música se hacía viste, tocando... todos tipos tocando al mismo tiempo, lo grababan e iban. Después cuando empecé a escuchar sonidos viste que... más electrónico, voces shopeadas<sup>76</sup>, editadas, *autotune*, dije... ¡Uh!... ¡Qué cosa más rara! Ponele... escuchando *Daft Punk*.<sup>77</sup>

Lo que venimos describiendo hasta aquí en relación al *autotune* se relaciona a la mirada sociosemiótica planteada por Fernández (2018) sobre las tres series que atraviesan lo semiohistórico (dispositivo técnico, los usos sociales y los géneros/estilos involucrados)<sup>78</sup>. Es decir, el *autotune* como dispositivo técnico es utilizado en el rap y el trap como herramienta de producción musical para la exploración sonora hacia nuevas identidades musicales.

Como sostiene *Ca7rirel*, “Yo quiero hacer música del futuro, quiero estar conectado siempre con las máquinas”<sup>79</sup>. Es decir, la tecnología se inscribe dentro del contexto sociocultural al cual pertenecen los músicos/públicos como parte del sistema productivo en el cual *habitan* y se presenta como elemento crucial a la hora de construir las identidades musicales. La variable tecnológica facilita el acceso a la producción musical como una puerta hacia nuevos espacios creativos, donde la *mezcla* detona la categoría de género como centro a la hora de construir una identidad musical. En ese sentido, la vida en plataformas (Fernández, 2018) se articula con los niveles de sociabilidad del

---

<sup>76</sup> Este término se utiliza de manera informal en la edición y/o producción musical, el cual refiere a cuando se altera el sonido natural de una nota musical y/o cuando se editan, mediante algún software o programa de producción específico para este tipo de acciones.

<sup>77</sup> Caja Negra. [Filo News] (07 de octubre 2020). *Bizarrap: "Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria"*. [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=o7T6fIU8xUY>

<sup>78</sup> Ver en apartado 2.4

<sup>79</sup> Caja Negra. [Filo News] (23 de diciembre 2020). *CA7RIEL: "La música que hago no tiene género"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KNsY-4NB-Q>

plano físico de la vida musical. La composición de música desde programas digitales, suplanta al grupo de músicos/as reunidos en una sala de ensayo que ejecutan una base (*beats*) para que un *Mc* pueda rapear. Sin embargo, no quita esta opción digital que los músicos que participan del circuito busquen hacerlo en los shows en vivo. Esta condición facilita las herramientas de composición para los *Mc*'s de cara a crear *beats* sobre los cuales improvisar y/o componer canciones. La tecnología es parte de sus prácticas, multiplica y potencia las opciones para encarar los proyectos musicales, tanto para grabar como para compartir sus composiciones. *Nicki Nicole* sostiene al respecto:

Algo que me motivó a sacar los temas, era que mis amigos cantaban los temas que yo les mandaba vía audio Whatsapp porque no tenía manera... o sea, yo grababa con un celu y con el de mi mamá que salía el beat de youtube y desde mi celu yo grababa la voz.<sup>80</sup>

Dos aspectos se destacan en este testimonio. Primero, la facilidad técnica que se presenta para grabar con dos celulares: uno para registrar su voz y otro para reproducir *beats* mediatizados a través de la plataforma Youtube. Y segundo, el intercambio de sus composiciones se daba directamente entre sus contactos de la plataforma de chats Whatsapp. En ese sentido, la cuestión tecnológica impulsa a quienes se interesan en componer música desde la instancia de producción y circulación y por otro lado también potencia creativamente las opciones estilísticas. *Bhavi* hace referencia al género como un modo de apertura hacia nuevos sonidos de la mano del trap y las tecnologías:

El trap en Argentina significó muchos laburos nuevos, mucha gente creativa pudiendo comer. Para mí significa eso, significa que la gente quería algo nuevo. La gente estaba preparada para eso viste... para un sonido nuevo. Para mí, muestra una evolución del público y del arte del país. A mí no me gusta mucho encasillar viste, mucho así... los géneros. [...] Es como rap evolucionado, es como un rap más electrónico. Seguimos rapeando, seguimos parándonos frente al micrófono y tratando de sacar lo

---

<sup>80</sup> Caja Negra. [Filo News] (03 de noviembre 2021). *Nicki Nicole: "El concepto es entregarle una parte de lo que soy a la gente"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2eHMwKPvADg>

de adentro. Para mí eso es un gran puente hacia nuevas cosas, es una evolución para mí el trap.<sup>81</sup>

Nos topamos de nuevo con que el concepto de género como categoría para definir este movimiento musical resulta escaso, es desbordado. En la comparación con “un rap evolucionado” o “electrónico”, se vislumbra el concepto de género frente a un proceso que se le escapa. No porque *Bavhi* quiera forzar la comparación, sino porque casi siempre se utilizan -más allá de esta definición personal del músico- categorías que no son propias para definir al trap. Opera allí el concepto de *mezcla* detallado más arriba que utilizan Gallo y Semán (2015); por eso no es posible comprender el movimiento con categorías homólogas, ni extrapoladas desde otros contextos musicales. Como sostiene *Bavhi*, se sigue rapeando y utilizando el *freestyle* como herramienta de composición lírica, pero que en su mediatización en programas de edición digital adquiere nuevos sentidos y nuevas lógicas de estructuración musical.

La música trap producida con *autotune* no sería el signo, no tiene significado en sí mismo, sino que su sentido resulta de su relación con lo que está afuera de ella; con el sistema productivo al cual pertenece. Siguiendo a Verón (1987) el objeto no refleja nada en sí mismo, es decir no tiene sentido inmanente, sino que es sólo un punto de pasaje del sentido. Su pertenencia está dentro del momento histórico que atraviesa esta generación de músicos/públicos que *habitan* y experimentan esa “evolución” musical, en palabras de *Bhavi*. Un movimiento que hace de sus prácticas musicales de composición y escucha, de esa experimentación sonora mediatizada digitalmente, una identidad estilística. No se intenta aquí dar una especie de catálogo de descripciones de lo que es o no es trap, ni definirlo conceptualmente. Además, estaríamos contradiciendo lo que sostenemos en este trabajo. Pero sí se trata de delinear algunas aproximaciones a lo que significa ese tipo de prácticas musicales para quienes participan del circuito, cuyas definiciones varían dependiendo de sus experiencias y sensibilidades en relación a la música y a la cultura hip-hop. Por ejemplo, dice *Klan* al responder a la pregunta sobre si el trap es rap o no:

---

<sup>81</sup> Caja Negra. [Filo News] (23 de junio 2021). *Bhavi: "Lo más oscuro pero inocente de mi vida es mi niñez solitaria"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ELsrEjVajN4>

No es rap, pero sí considero que es hiphop. Tiene mucho de nuestra cultura metido dentro de ellos. Sí se puede rapear el trap también [...] sabés que yo apenas lo conozco, no me cuadró el trap hasta que yo lo rapié. Porque si yo escucho el trap de otro no sé si es rap, hermano. Yo te puedo decir que yo me rapeo un trap y es rap, porque lo rapeo yo. Y si lo hago yo va a ser, por todo lo que viene detrás de mi vida.<sup>82</sup>

Para *Klan* el trap está dentro de la cultura hiphop, pero sólo si él mismo lo rapea. Se trata de una determinada manera de sentir, de un modo específico de sensibilidad sonora que articula el rap con la música trap. Como sostenía *Bhavi*, se hace trap pero se sigue rapeando detrás del micrófono. Lo que sucede después, cuando esa música es mediatizada en programas de edición, es un camino distinto orientado hacia la experimentación sonora. Es decir, y para no utilizar el concepto de género, se trata de una línea estética sonora que se desprende del rap, inserta dentro de la cultura hiphop.

Entonces, es preciso comprender el uso del *autotune* como una herramienta de relevancia para la constitución del trap como una variante estilística dentro de la música y cultura hiphop. El uso del *autotune* permite crear una identidad basada en el sonido y generar una distinción dentro del circuito. Siguiendo a Pablo Vila (1996), podríamos decir que la música mediatizada por el *autotune* se convierte en un artefacto cultural particular en donde su utilización le permite a los sujetos elaborar sus identidades musicales.

En esa línea Corti (2017) sostiene que las músicas pueden ser consideradas como discursos socioculturales; siguiendo a Verón (1974) sostiene que “cuando hablamos de música nos referimos también a ‘estructuras significantes de superficie (la materialidad sonora) que, vinculadas con las prácticas que la subyacen, pueden dar cuenta de sus propiedades como discursos y de la especificidad de la producción de significaciones” (Corti, 2016: 145). En la música/ejemplo que nos ocupa, se trata de poner el uso del *autotune* con algo que no está en la música, se vincula su utilización con las condiciones sociales productivas del circuito musical del cual forma parte. No es en el sonido donde hay que prestar atención para dar cuenta del sentido producido en el uso de

---

<sup>82</sup> Caja Negra. [Filo News] (13 de noviembre 2019). *Klan: "Dormía en la calle con tal de poder ir a una batalla"* [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=RRoeBBELQ60>

esa tecnología, sino en el “sonar” al cual hace referencia Madrid (2009) para referirse a la capacidad que tiene la música de “decir” sonando. De esa forma, no es la posibilidad fáctica de edición sonora del *autotune* lo que da sentido a su uso, sino su función como artefacto de apropiación simbólica desde donde se construye la identidad estilística.

Tal como hemos descrito siguiendo a Simon Frith (1996)<sup>83</sup>, se trata de una determinada manera de vivir esas experiencias y prácticas musicales y no de elementos inherentes a la música. Tanto en producción, composición o en consumo, relacionarse con la música implica un acto de apropiación de sentido donde los grupos sociales conciben a través de la experiencia su construcción identitaria, siendo que “lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian, luchan [...] en torno a significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía” (Alabarces, 2008). Así la identidad musical se presenta como un proceso activo de apropiación de sentido en constante cambio, dependiendo de los contextos dentro de los cuales los sujetos entran en contacto y vivencian sus experiencias culturales. La implementación de las tecnologías produce sentido según la manera específica en que se las utiliza ante determinadas músicas. Así, la práctica musical comprendida como matriz simbólica de aprehensión de un determinado circuito, construye sentido desde la experiencia y elabora las identidades socioculturales en relación a ella.

Simon Frith (1996) retoma debates del siglo XVIII donde en la música se aplicaba la distinción entre lo alto y lo bajo desde una concepción romántica del arte, y sostiene que no se trataba de cualidad o realidad del objeto artístico mismo lo que marcaba esa distinción, sino una determinada manera de percepción de la obra musical. En ese sentido, las diferencias entre *Charly García* y *Duki* respecto al uso del *autotune*, no debería cerrarse problematizando o cuestionando el uso fáctico de esa tecnología. Sino que como se trata de diferentes modos de percepción de la obra de arte, de diferentes maneras de experiencia en relación a la música, debería observarse el lugar desde donde se conciben ambos artistas para leer las prácticas musicales. Y de esa forma, observar la manera en que ambos artistas,

---

<sup>83</sup> ver apartado 2.6

participes de distintos circuitos musicales, comprenden el uso de esa tecnología en las prácticas musicales donde la identificación “actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos” (Hall, 1996: 15). Desde esa perspectiva, no hay un significado objetivo en la utilización del *autotune*, sino que se trata de una distinción que marca respecto a un otro. Es decir, esa diferencia entre el deseo de prohibición del *autotune* y su uso como herramienta enriquecedora del sonido, es la afirmación de una identidad musical arraigada en aspectos simbólicos que determinan su utilización. Así, la construcción identitaria se afirma en el uso del *autotune*, pero también en la demarcación de la diferencia de apropiación de sentido respecto de otros circuitos musicales; los cuales consideran a éste como una tecnología que corrompe la creación artística.

Entonces, para dar cuenta de la apropiación de sentido que realizan los grupos sociales ante determinadas músicas hay que tener en cuenta dos cuestiones que ya se describieron más arriba. Por un lado la combinación de las tres series que marca Fernández (2018): dispositivos técnicos, géneros y estilos involucrados y los usos sociales o maneras de experimentar la música que los sujetos realizan. Y por otro, según Gallo y Semán (2016), hay que observar las maneras de experimentar los contenidos culturales. Es decir, el modo en que dentro de cada circuito musical se presentan las diferentes maneras de producir y usar la música, como punto de distinción clave a la hora de describir el sentido producido en la circulación de ciertas músicas en determinados grupos sociales, ubicados en contextos históricos específicos.

### *3.3 La conformación de un circuito en relación al rap, trap y freestyle en la música popular en Argentina.*

En noviembre de 2017 en el Estadio Islas Malvinas de la Ciudad de Buenos Aires se llevó adelante el último *Quinto Escalón* de su historia. Antes de presentar a *Wos* y *Dtoke* que batallaron en esa final, *Muphasa* y *Alejo (YSY-A)* hicieron una reflexión ante el público presente a modo de cierre de lo que fue desde el 2012 en adelante *El Quinto Escalón*: un fenómeno que comenzó en la

plaza y que conectó con lo masivo a través de las plataformas digitales<sup>84</sup>. Allí mismo y en el orden que fueron mencionados sostienen:

*El Quinto [Escalón] empezó de una idea, de una juntada, de algo muy simple. Y hoy El Quinto [Escalón] también sirve para inspirar un montón de gente [...] gente que cree en nosotros y ve cómo desde cero se llegó a todo esto. (Muphasa)*

El hip-hop no es sólo música, es una cultura, es una forma de vida [...] Siento que pudimos reproducir la cultura hip-hop a lo largo del país o a los ojos de las personas y quieren replicarlo en su vida. (Alejo)

*Muphasa* y *Alejo* hacen referencia a un fenómeno de carácter masivo, pero que sin embargo lo comprenden como parte de la música popular. Como se ha señalado en el apartado 2.6 siguiendo a Alabarces (2007), hay que leer a lo popular en articulación con los circuitos de la industria musical de carácter masivo y en conflicto con lo hegemónico. Donde se pone en juego una “lucha constante por la producción y reproducción de los significados y valores hegemónicos en la medida en que permanentemente están siendo resistidos y desafiados” (Díaz, 2009: 35). Esa resignificación es a la cual alude *Alejo* en el testimonio citado, la reproducción de la cultura hip-hop entre el público argentino. A través de la circulación de músicas en plataformas que presentan características de alcance masivo, es que la cultura hip-hop logra inmiscuirse entre los consumos populares de los jóvenes en el período analizado.

La lucha por la apropiación del sentido en relación a la cultura popular se da según las cosmovisiones que determinados grupos sociales demuestran mediante sus prácticas culturales<sup>85</sup>, frente a concepciones de alguna manera apegadas a la cultura “oficial” (Gramsci, 1961). Desde ese punto, se debe comprender que la manera en que se presentan los géneros o estilos musicales se da según determinados modos de apropiación que hacen de los consumos culturales quienes participan de un determinado circuito musical.

---

<sup>84</sup> El video de la final puede verse en el canal oficial de la competencia en Youtube. El Quinto Escalón. (13 de noviembre 2017). *DTOKÉ vs WOS - FINAL El Quinto Escalón: EL FINAL* [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ZIf-yocPdKM>

<sup>85</sup> Ver apartado 2.6

*Cazzu*, una de las fundadoras del trap en Argentina, hace referencia a eso en relación a cómo a veces los géneros que adquieren popularidad o logran establecerse en un circuito masivo son rechazados al principio por no ser parte de una determinada cultura, sostiene:

Creo que hay mucha gente renegando de que justo éste haya sido el género, porque no es como un género nuestro, pero en definitiva el rock tampoco lo era. Y... me parece increíble, todavía es raro.<sup>86</sup>

Es decir, muchas veces se cristaliza a los géneros musicales como parte de una cultura, como si fueran naturalmente parte de ella. Sin embargo, siguiendo el ejemplo anterior, comprender a los géneros de esa forma sería extirparlos de sus condiciones sociohistóricas que los determinan y a su vez negar que adquieren relevancia según ciertos grupos sociales que se identifican a través de ellos como artefactos culturales (Vila, 1996). En la misma entrevista del ejemplo anterior, *Cazzu* sostiene: “la cumbia representa toda mi formación, no te digo musical solamente, sino la formación de mi personalidad”. De esa forma, no se trata entonces de lo que un género o estilo produce musicalmente para un determinado grupo social, sino de determinados aspectos simbólicos que desde las distintas experiencias y prácticas culturales, construye identidad apropiándose de ciertas músicas en el contexto de una sociedad de clases con diferentes cosmovisiones e intereses entre los grupos sociales.

Veamos la mirada que presenta Alejo (YSY A) acerca de la música popular y la relación que ésta tiene con la música que él hace -el trap- que proviene como ya se ha mencionado de territorios culturales y campos simbólicos ajenos a la cultura popular en Argentina. Alejo hace referencia a los proyectos que él tiene de cara a su futuro como artista, pero sobre todo como uno de los referentes y fundadores del circuito de la cultura hiphop en Argentina:

Seguir súper encaminando la música popular argentina, desde un lado lo más argentino que pueda como siempre intento hacer, tanto en mi poesía

---

<sup>86</sup> Caja Negra. [Filo News] (28 de abril 2021). “Cazzu: soy la que siente que no le debe nada a nadie”. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sQRlnRQxAdY>

como en mi sonido, y conceptualmente también. O sea, graficando como lo que de verdad se vive acá y el sonido que tienen estas calles.<sup>87</sup>

La mirada gramsciana comentada anteriormente, acerca de la concepción del mundo que los estratos subalternos adoptan, aplica aquí para comprender esta perspectiva de Alejo, quien como artista se identifica con la cultura hiphop pero la resignifica “desde un lado lo más argentino posible” intentando representar lo “que de verdad se vive acá”. Es decir, si bien no hay posibilidad de definir concretamente ese “lado argentino” al cual hace referencia; se comprende que hay ciertas maneras de ver o sentir que tienen que ver con lo popular o ciertos modos de sensibilizarse ante lo que pasa en “las calles” y que representa a determinados grupos sociales en Argentina. No es entonces en las letras ni en el sonido, sino que bajo determinada experiencia cultural se construye una identidad combinando aspectos que tienen que ver con ciertos modos de percepción, desde la (re)apropiación de una música “ajena” y en articulación con “lo popular argentino” comprendido como una cosmovisión. Continúa argumentando Alejo:

Llevo la Argentina... la bandera de Argentina, con todo el corazón, con un amor enorme [...] yo trato de exprimir este lugar del que somos, yo le quiero sacar jugo, porque estas calles tienen historia. Acá pasaron cosas muy grandes, hubo gente muy grossa, artistas muy zarpados y siento que nos quedó esa posta. Históricamente nos quedó esa posta, como que nos pasaron una responsabilidad. Ahora nosotros nos tenemos que hacer cargo de hacer de la música popular argentina algo histórico, de algo enorme. [...] nosotros salimos de hacer esto en las calles, y cada vez fue creciendo más y más... y así es como son los cambios y las revoluciones musicales a lo largo de la historia. Y yo, siendo consciente de esa responsabilidad que nos queda, digo... le voy a sacar jugo a este lugar, a la lengua de este lugar, a la poesía de este lugar, al sonido de este lugar, a lo que representa este lugar. Siempre en la búsqueda de sonar también

---

<sup>87</sup> Caja Negra. [Filo News] (02 de septiembre 2020). *YSY A: "La música y mi hijo me salvaron la vida, son las cosas más lindas que tengo"* [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JmrsfZjXBOY&t=386s>

nuevo y global, siempre está ese porcentaje de argentinismo al palo que le da el tinte de YSYA, sin duda.<sup>88</sup>

Pensar los procesos culturales disociando lo popular y lo masivo, es perder de vista el lugar donde hoy la cultura popular se materializa. El “exprimir este lugar del que somos”, es la identificación que Alejo realiza desde un colectivo social que él reconoce como parte de la cultura popular argentina, cuya representación es plasmada en su música. En la búsqueda de un sonido y una estética nueva se materializa también ese “porcentaje de argentinismo”, es decir, con maneras de sentir, de expresarse, ligadas a lo popular. En la (re)apropiación que realizan los/as músicos/públicos de la cultura hiphop se materializa y tematiza lo popular, desde diferentes usos, prácticas y experiencias.

Siguiendo a Barbero (1987)<sup>89</sup>, para poder comprender este tipo de fenómeno cultural y sus consumos, hay que hacerlo en articulación: entre los procesos de comunicación de carácter masivo y las diferentes prácticas (y usos) que determinados grupos sociales le dan a sus consumos culturales. Puede observarse desde allí la manera en la que Alejo hace referencia a lo que él quiere representar de una cultura popular argentina mediante mecanismos de circulación masiva.

Quienes participan del circuito aprovecharon (y aprovechan) las facilidades que brindan las tecnologías digitales con características hipermediáticas<sup>90</sup>, pero sin descuidar lo que quieren plasmar de lo popular en sus expresiones. Eso se da en un contexto en donde se entiende que “el freestyle es un teatro de las pasiones que anuda lo arcaico con la contemporaneidad del universo en red” (Rocha, 2020: 6), siendo las performance de las batallas de *freestyle* (de marcada oralidad y gesticulación) las que recuperan los modos de experiencia y maneras de sentir arraigadas en lo popular construyendo espacios para la interacción social, por cuanto “lo masivo en esta sociedad no es un mecanismo aislable o un aspecto, sino una nueva forma de socialidad” (Barbero, 1987:

---

<sup>88</sup>Caja Negra. [Filo News] (02 de septiembre 2020). YSYA: "La música y mi hijo me salvaron la vida, son las cosas más lindas que tengo" [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JmrsfZjXBQY&t=386s>

<sup>89</sup> Ver apartado 2.6

<sup>90</sup> Ver 2.4 Rocha (2020)

248). *Dakillah*, al hablar de Argentina como “cuna” del trap, como circuito de referencia dentro del género a nivel mundial, sostiene lo siguiente:

Es porque donde más pegaba el estilo callejero, el rap era calle total y acá todos decían tener calle y la manera de expresarlo fue mediante el rap. Porque eso era lo más gangster y callejero que podías tener en un barrio, y creo que los adolescentes al modernizarlo, lo hicieron como si fuera la nueva cumbia. Ese mensaje callejero de los barrios.<sup>91</sup>

Es decir, cuando *Dakillah* habla de “lo callejero” hace referencia a los conflictos, intereses y luchas que se dan en los barrios, que encuentran mecanismos para vehicular lo que allí sucede en músicas como el rap o el trap. Como no es posible concebir una cultura popular argentina de manera unificada, idea que rompería con lo heterogéneo de las representaciones socioculturales, afirmarse en una cultura “nacional” o “argentina”, implicaría clausurar la diversidad de expresiones que se dan dentro de un territorio. Sin embargo, siempre existen huecos en cada una de esas expresiones donde pueden encontrarse rasgos que tienen que ver con ese “argentinismo” del que habla Alejo (YSY A), y que no tienen que ver con características ubicables o rastreables a nivel textual; sino como dijimos anteriormente, con maneras de ver, de sentir o de expresarse que son materializadas en estas músicas. Siguiendo a *Dakillah*, se trata de temáticas “modernizadas” por quienes participan del circuito del rap, trap y *freestyle*, que en otro momento supieron ser representadas mediante la cumbia, el rock o el movimiento *indie*. No se trata de contenidos, de músicas o géneros/estilos sino de matrices culturales (Barbero, 1987), de un molde simbólico que aporta el prisma desde donde se observa el mundo, que aporta una manera de comprender, de experimentar y que da sentido a las prácticas culturales que realizan determinados grupos sociales.

---

<sup>91</sup> Caja Negra. [Filo News] (27 de noviembre de 2019). *Dakillah*: “Hay que hacerse un ego gigante y que se vayan todos al carajo. Corta”. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nq7xwGCOkg8>

## 4 Conclusiones

A modo de recapitulación del recorrido histórico de la cultura hiphop en Argentina descrito en el primer capítulo, se sostiene que el movimiento fue surcando un camino en la música popular del país en tres etapas. En una primera, el rap se insinúa sólo como un elemento estético en un contexto carente de un circuito vinculado a la cultura hiphop, pero que sin embargo los/as músicos/as en esta etapa lo consideraban como una variable estética a la hora de componer (Muñoz, 2018). En la segunda etapa de los años noventa, surgieron artistas y bandas que sí se identificaron con esa cultura, pero seguían sin encontrar un circuito consolidado. Allí surgieron bandas como *IKV*, *Actitud María Marta* o *Sara Hebe*, pero también estaba *Jazzy Mel*, quien estaría más ligado al *breakdance* y al uso de vestimenta rapera. Se marcó que en esta etapa de la cultura hiphop en Argentina había disidencias respecto a qué elementos debían tomarse para la construcción del *ser* rapero: si era la vestimenta, el baile o el *freestyle*. Se trataba todavía de un movimiento casi de nicho y en construcción dentro de la música popular, como vimos siguiendo a Rocha (2020). Finalmente en la tercera etapa donde enfocamos este trabajo, el hiphop logra consolidar el circuito gracias al aumento del uso de tecnologías de grabación y edición musical (en la instancia de producción) y de comunicación a través de internet (en la instancia de circulación y recepción). Se trata de un contexto donde quienes participan del circuito viven (*habitan*) social y culturalmente en articulación con ambos factores, produciendo nuevos modos de uso, nuevas experiencias y prácticas en relación a la música, produciendo así nuevos sentidos.

En las dos primeras décadas de los 2000 se forjó una generación de músicos/as en estrecha vinculación con el uso de tecnologías digitales para la producción y circulación musical: asiduos constructores de home-studios y habitantes nativos de las plataformas digitales. En continuidad con el movimiento *indie*, el movimiento rapero nació de la mano de la autogestión como criterio estético y como un principio ético que regía las prácticas en relación a la música (Boix, 2015), como vimos desde el caso de *Bizarrap*. El cambio de siglo trajo la formación de nuevos modos de gestión, composición y

de consumo musical mediados fuertemente por las nuevas tecnologías. Se trata de un circuito donde quienes participan poseen más opciones en materia tecnológica y canales de circulación propios para desarrollar sus proyectos musicales. En ese contexto, la utilización de programas de edición digital como el *autotune* se consideran dentro del circuito analizado parte de la composición y producción musical. Como vimos, mientras se consolidaron nuevos circuitos musicales en la escena cultural alterada tras los hechos ocurridos en *Cromañón* (Corti, 2009), se forjaron también nuevas lógicas discursivas para la composición y consumo de música amparados fundamentalmente en las nuevas tecnologías (Amparo, 2020). Primero fue el movimiento *indie* que logró consolidar un circuito musical con nuevas características (Boix, 2015), marcadas por lazos de camaradería y autogestión (Igarzábal, 2018). Luego el hiphop, ante la ausencia de un circuito, fomentó de manera colectiva y autogestionada espacios como el *Halabalusa* o *El Quinto Escalón*.

La particularidad del movimiento rapero que inició en 2009 con el *Halabalusa*, fue la gestación de espacios donde músicos/públicos concurrían ante la curiosidad e intención de aportar a una movida cultural nueva, en estado de formación. Tanto el *Halabalusa* como *El Quinto Escalón*, no fueron pensados como espacios donde los artistas concurrían a mostrar sus obras musicales, como los sellos o festivales fomentados desde dentro del movimiento *indie* donde las bandas participaban de los festivales con la intención de mostrar sus canciones (Boix, 2105). Las competencias de *freestyle* eran espacios sociales donde se buscaba construir un circuito cultural nuevo en torno al hiphop, donde quienes participaban se identificaban con esa cultura, veían en el *freestyle* una nueva manera de expresión artística y encontraban el lugar para hacerlo en estos encuentros autogestionados en plazas, parques y espacios públicos. Se trataba de un circuito cultural inexistente hasta ese momento en la música popular en Argentina. Cada participante, desde quienes gestionaban, competían o concurrían como público a presenciar las batallas de *freestyle*, lo hacían con ánimos de aportar y empujar el crecimiento de la cultura hiphop desde abajo, desde la plaza.

Hemos marcado que esos encuentros en las plazas deben ser comprendidos en articulación con su circulación masiva en internet, en las plataformas

digitales. Como se destacó siguiendo a José Luis Fernández (2018), nos introducen a “un amplio universo de relaciones entre música, redes y espacios sociales” (Fernández. 2018: 88). En esa línea, vimos el caso de *Muphasa*, que fue clave para el crecimiento tanto de *El Quinto Escalón* como para el rap, trap y el *freestyle* en Argentina. Esto se debe a que si bien el vínculo entre las batallas y los videos de asidua circulación en Youtube venían en crecimiento desde el 2009 con los registros del *Halabalusa*, *Muphasa* optimizó su rendimiento. De esa forma, *El Quinto Escalón* logró consolidar un formato de circulación de las batallas en redes sociales que replicaba lo que sucedía en las plazas. Esta cuestión es importante, no sólo por la posibilidad de expansión del movimiento, sino porque facilitó su acceso a públicos cuyo hábitat de consumo son las redes sociales y las plataformas digitales. Así, el tejido de redes y espacios sociales se construyó entre las plazas y las plataformas digitales formando un circuito musical y cultural que se vivencia de manera articulada entre ambos espacios, tanto desde el consumo mediatizado en plataformas digitales como en la participación cara a cara en las batallas, tal como se describió en el apartado 3.1 con los casos en donde quienes querían participar del circuito veían en el consumo de videos una instancia de reconocimiento necesaria y en articulación con lo que sucedía en los encuentros públicos de *freestyle*.

De esa forma, las *crews* gestoras tanto del *Halabalusa* y especialmente *El Quinto Escalón* como las competencias más convocantes, iniciaron el salto que el *freestyle* tenía que dar en la música popular en Argentina. El primero, como la primera competencia importante dentro del naciente circuito y el segundo para consolidar la articulación de la plaza con la masividad en las redes sociales. Como sostiene Muñoz (2018) las tecnologías fueron el factor determinante para la “explosión”, pero además fue determinando el espacio socialmente articulado alrededor de estas músicas, siguiendo a Gallo y Semán (2015).

La articulación que se da con la creación de un espacio social entre el terreno físico y digital, también es reconocible desde lo musical. Las composiciones se mezclan entre lo analógico y lo digital de forma constante, ya que las creaciones musicales surgen desde improvisaciones (haciendo *freestyle*) y

luego se convierten en producciones musicales mediatizadas y procesadas en programas de edición digital. Este último aspecto se reconoce dentro del circuito analizado como una instancia que enriquece y potencia creativamente la composición musical, según se describió en el apartado 3.2.

Se destacó, siguiendo a Gallo y Semán (2015), cómo en las primeras décadas de los 2000 se sucedieron transformaciones en las prácticas musicales en relación a las nuevas tecnologías, las cuales se adicionaron a los efectos de un contexto sociocultural en reconstrucción después del 2004 (Corti, 2009). Surgieron en ese contexto nuevas formas de relacionarse no sólo con la música, sino también con los géneros, siendo éstos redefinidos en relación a gustos y usos musicales. Así, dentro del movimiento, entre el rap y el trap, no hay similitudes tanto en lo estilístico, sino en determinadas maneras de interactuar con la música dentro del circuito: de experimentarla, de producirla y consumirla. Ambos géneros se consideran parte una misma cultura, comparten los modos de experiencia frente a la música, pero no así las búsquedas de sonido desde lo estético. De esta forma, para poder caracterizar al movimiento, no hay que rastrear características estilísticas o musicales, sino un tipo determinado de experiencia musical mediada por la autogestión y la inserción de las tecnologías digitales en la composición y producción musical, como el *autotune*.

El movimiento sociocultural en relación al rap, trap y *freestyle* presenta modos de experiencia y prácticas inexistentes en la era de las discográficas, en términos de Gallo y Semán (2015), tanto en la manera de producir música como en su puesta en circulación. La “explosión” del movimiento rapero en Argentina y la rapidez con la que los artistas que participan del circuito consiguen que sus producciones musicales alcancen (y superen) miles de reproducciones en escaso período de tiempo, tiene que ver con las propias características hipermediáticas que poseen los contenidos que circulan en internet (Rocha, 2020). El *freestyle* hizo y hace uso de esos recursos generando fenómenos de consumo que afectan a miles de seguidores en redes sociales y de ahí la propulsión meteórica que adquieren los/las artistas del circuito. Como vimos, los músicos/públicos del circuito *habitan* las redes; o como en el caso de *Muphasa*, se consideran “ciudadanos de internet”: los

intercambios de contenidos se dan en/por las redes sociales y plataformas digitales, construyendo espacios de socialización que potencian las interacciones que se dan en los encuentros en plazas y parques.

Se señaló también la necesidad de considerar al uso de la tecnología como un elemento que se nutre de sentido en la práctica musical donde se la utiliza, en tanto particularmente el hiphop ha sido una música nacida ante la posibilidad de la manipulación digital de sonidos. Se describió que si bien el auge de las tecnologías digitales provocó el crecimiento del *hiphop* en Argentina, ambos procesos venían en desarrollo desde hace tiempo para confluir en una época donde el uso de tecnologías parece predominar no sólo en los contextos musicales, sino también en otras prácticas sociales y culturales. La cuestión de la “explosión” del género se da en un marco donde los diferentes consumos culturales presentan desde las instancias de producción, circulación y consumo una fuerte presencia de prácticas en plataformas digitales. Sin embargo, como se reiteró, no pierde esta vida digital en plataformas su condición dialéctica con los espacios físicos, ya que los niveles de sociabilidad atraviesan ambos campos conformando un espacio único donde se desarrollan las relaciones sociales (Fernández, 2018). Las competencias de *freestyle* se inscriben en esa dinámica.

El vínculo entre música y tecnología debe hacerse desde esa articulación, donde se produce el sentido de las diferentes prácticas culturales. Como se ha intentando resaltar, si sostenemos la adherencia a un fundamentalismo de la esencia de la música dejaríamos de lado los sentidos producidos que se dan bajo los diferentes tipos de *mediatizaciones*, ante determinados dispositivos técnicos y contextos. Porque no hay una naturaleza de *ser* de la música ni de los géneros, las prácticas, ni de los usos musicales; sino que cobran sentido según los elementos que conforman en determinados momentos de la historia los modos de experimentar el arte mediante una cierta tecnología en específicos circuitos socioculturales.

En ese sentido es central la propuesta de Fernández (2018) que se mencionó en la sección 2, las tres series para abordar la mediatización de los contenidos culturales que comprende: dispositivo técnico, los géneros y estilos en cuestión, y las prácticas o usos sociales que se desprenden de ellos. Se

describió de qué manera el surgimiento de determinado dispositivo técnico altera y abre hacia nuevos modos de experimentar los contenidos culturales, moldeando las prácticas de uso que se dan ante determinados consumos. De esa manera, el uso del *autotune* da cuenta de la construcción identitaria que opera desde la producción/composición musical por un lado, en relación a la búsqueda estética de una identidad sonora; y por otro, desde la recepción, se valora su utilización como un elemento más dentro de la creación musical. El uso del *autotune* construye nuevos sentidos en relación a las prácticas musicales vinculadas a las nuevas tecnologías.

El trap es una determinada forma de combinar la música rap con lo electrónico, dentro de las posibilidades que brindan las tecnologías de manipulación de sonido digital. Una deriva de la música rap y, a su vez, de la cultura hiphop, pero que al estar inscripto en contextos de producción digital y electrónica adquiere nuevos sentidos. Se trata de una nueva manera de producir, usar y escuchar música (Gallo y Semán, 2015).

Desde la sociosemiótica se analizaron las prácticas musicales como parte de procesos discursivos socioculturales para dar cuenta de las condiciones que determinan los intercambios, sus prácticas y usos. Desde esa perspectiva teórica, el uso del *autotune* da cuenta del sentido producido en relación a estas músicas, porque los comportamientos sociales y culturales construyen realidades, los cuales se fundamentan en parámetros simbólicos que son imposibles de analizar observando la música desde sus condiciones objetivas: el *autotune* y su posibilidad fáctica de edición digital del sonido. De ahí, desde lo discursivo, es que podemos dar cuenta que los músicos/públicos del rap y el trap, consideran al *autotune* como una posibilidad que abre las opciones a la hora de componer y producir música. Este tipo de tecnologías aplicadas a la música potencia las posibilidades creativas para quienes participan dentro del circuito. Así, la búsqueda estética mediante el uso del *autotune* es considerada como una nueva línea de sonido.

El uso de esta tecnología fue incorporada aquí para el análisis debido a la relevancia que tiene dentro del rap y el trap, y además porque este tipo de herramientas de edición digital parecen marcar una notoria distinción identitaria respecto a otros circuitos musicales. Con este tipo de tecnologías digitales se

abre una nueva relación de los/las músicos/as con los conocimientos musicales, extendiendo los saberes hacia aquellos que se desprenden del uso de las tecnologías digitales. La edición digital de música y la composición “analógica” muchas veces pierden sus diferencias y no se ven claramente sus límites, en línea a lo planteado por Fernández (2018). A su vez, se debe considerar que como existen ilimitados modos de experiencias musicales que funcionan como productoras de significaciones, el uso del *autotune* en otro circuito musical (otros géneros/estilos y usos), desembocará en nuevos sentidos producidos en las prácticas musicales que lo utilicen.

En esa línea se retomó el concepto de artefacto cultural y tramas argumentales (Vila, 1996), las cuales hacen inteligibles los distintos usos sociales de la música, así como las prácticas y experiencias que de ellos se desprenden. La distinción respecto a un circuito musical y su diferencia con otros se da en la lectura que hacen desde esas tramas argumentales, desde lo que los músicos/públicos hacen con la música y no lo que ésta manifiesta textualmente. La capacidad performática de la música (Madrid, 2010) para construir sentido, se da según los elementos que entran en consideración a la hora de componer o escuchar música, y que no están en lo que se emite desde su sonido o sus líricas. El uso del *autotune* es parte de esa capacidad de comunicar más allá de lo que se dice. Es apropiarse de un elemento desde su uso e identificarse con un movimiento que tiene ciertos parámetros estéticos y de sonido que sin él sería otro tipo de música, otro tipo de campo musical-discursivo.

Es por eso que en esta investigación se buscó desplazar el eje desde los contenidos musicales hacia las experiencias culturales, siguiendo a Barbero (1987), para dar cuenta de lo que quienes participan del circuito *hacen* con la música que consumen: los usos y modos de apropiación que realizan de los productos musicales. Desde esta perspectiva comunicacional y cultural se buscó dar cuenta de la manera en que determinado intercambio simbólico articula música y tecnología en el circuito del rap, trap y *freestyle*, y moldea determinado tipo de experiencia sociocultural. No se trata entonces de una cuestión de género, ni de estilo, sino de modos de apropiación de sentido desde nuevas prácticas musicales mediadas por la tecnología. De ahí que

sostenemos aquí que no se trata de analizar contenidos, sino una determinada distribución de los elementos que hace a determinado tipo de experiencia en un circuito musical específico. La metáfora matricial barberiana funciona como un molde desde donde se producen las múltiples variantes de apropiación y lectura de un fenómeno cultural (Cruces, 2008): la tecnología y las plataformas digitales son mediadores indispensables a la hora de tener en cuenta desde dónde se reconocen los sujetos que participan del circuito musical analizado. El uso de la tecnología participa desde la producción, circulación y recepción musical, moldeando conductas en las tres instancias. No es lo que produce el *autotune* o lo que esta tecnología permite hacer por sus características fácticas, sino lo que produce a partir de su implementación dentro del campo discursivo-musical del rap y el trap. Es decir, tomando el ejemplo mencionado más arriba, *Charly García* ve al *autotune* desde su cuestión técnica, desde su capacidad fáctica para editar voces y sonidos. En cambio para los/las músicos/públicos del circuito analizado, el *autotune* se considera como un elemento que contribuye a la creación musical como una nueva línea de sonido, como una nueva posibilidad para experimentar con la música adquiriendo estéticas que desbordan la categoría de género. Se trata de un nuevo modo de relacionarse con la música que abre caminos hacia la experimentación, una búsqueda estética que abre las posibilidades creativas: el uso de éste tipo de tecnologías de edición digital en la música moldea un nuevo tipo de sensibilidad y nuevos modos de experiencia musical.

## 5 BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, P. (2007). *10 apuntes para una sociología de la música popular Argentina*. Trampas de la Comunicación y Cultura. N° 52. 35 – 42

Alabarces, P. (2008). *Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 12 (2008). Sibetrans.

Barbero, J. M. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México. GG.

Benedetti, C. M. (2008). *El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 12 (2008). Sibetrans.

Boix, O. (2015). Relajar, gestionar y editar: Haciendo música "Indie" en la ciudad de La Plata. En Gallo, G. y Semán, P. (comp). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires. Gorla. 71-138.

Corti, B. (2008). *"La Cultura Tutelada: gestión y políticas culturales de la música de la Ciudad de Buenos Aires"*. En Actas de las V Jornadas de Investigación en Antropología Social, Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras UBA. GT 11 – Políticas y gestión de la cultura: entre "lo cultural" y "lo social" 19, 20 y 21 de noviembre 2008 ISSN 1850-1834.

Corti, B. (2009). *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente*. VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR (RAM) 29 de septiembre al 2 de octubre de 2009. Buenos Aires. UNSAM.

Corti, B. y Díaz, C. (2016). *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María. Eduvim.

Corti, B. (2015). *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco."* Buenos Aires. Gourmet Musical.

Corti, B. (2016). Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino. En Corti, B. y Diaz, C. (Comp) *Música y discurso, aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María. Eduvim. 139-169.

Cruces, F. (2008). *Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento*. Revista Anthropos (N° 19) dedicado a Jesús Martín Barbero: comunicación y culturas en América Latina. Barcelona.

Diaz, C. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación discursiva al folklore Argentino*. Córdoba. Recovecos.

Fernández, J.L. (2014). *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires. La Crujía Futuribles.

Fernández, J. L. (2018). *Plataformas Mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires. Crujía Futuribles.

Frith S. (1996). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid. Amorrortu Editores.

- Gallo, G. y Semán P. (2015). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires. Gorla.
- Gramsci, A. (1961). "Observaciones sobre el folklore". Literatura y vida nacional, Buenos Aires. Lautaro.
- Hall, S. (1996) En *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay compiladores. Buenos Aires-Madrid. Amorrortu Editores.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona, Buenos aires, México. Paidós.
- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos Bien. El indie Argentino en el rock post cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires. Gourmet Musical.
- Irrisarri, V (2015). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En Gallo, G. y Semán, P. (comp). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires. Gorla. 195-251.
- Lasén, A. y Fouce, H. (2010) . *Música, tecnología y creatividad – presentación del dossier*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 14 (2010). Sibetrans.
- Leona, P. (2012) Saussure. La lingüística estructural. En Romero, D. (Ed.) *Problemas del lenguaje y la comunicación*. Buenos Aires. Nueva librería.
- López Cano, R (2014). "Prólogo". Fernandez, J. L. *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires. La Crujía Futuribles.
- López Cano, R. (2016). *Sátira y melancolía del autotune. Entrevista al músico Soy Tan Sutil*. Letra, imagen y sonido L.I.S., ciudad mediatizada. Buenos Aires. Año VIII, N° 16. 164-176.
- Madrid, A. (2009) *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al Dossier*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 13 (2009). Sibetrans.
- Madrid A. (2010). *Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música*. Revista Argentina de musicología 11. 17-32.
- Muñoz, S. (2018). *Entre nichos y masividad. El T(r)ap de Buenos Aires entre 2001 y 2018*. Resonancias. Vol. 22, N° 43. 113–131.
- Muñoz, S. (2018). *¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001*. Question. Vol. 1 N° 60. 1–18.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires. Norma.
- Ojeda, M. A. del V. (2019). *El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Everba, revista de estudios de la cultura. Buenos Aires-Berkeley. ISSN: 1668-1002
- Pardo Salgado, C. (2010). Contrapuntos de la invención. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 14 (2010). Sibetrans.
- Rocha, A. (2016). "Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires". En LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada. Año VIII N° 15. Buenos Aires. 35-48.
- Rocha Alonso, A. (2020). De la plaza a las redes sociales: el freestyle en Argentina y su retoma virtual. En Del Coto, M. R. y Varela, G. (Comp.). *Medios y retomas. Reescrituras y encuentros textuales: el campo de los efectos*. Buenos Aires. Biblios.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires. Losada.

Semán, P. y Vila P. (2008). *La música y los jóvenes en los sectores populares*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 12 (2008). Sibetrans.

Sigal, S. y Verón, E. (1993). *Perón o Muerte*. Buenos Aires. Hyspamerica

Szpilbarg, D. (2014). *El concepto de industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horckheimer y Benjamin*. Calle 14. Vol. 9 N° 14. 44-57.

Verón, E. (1987). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires. Gedisa.

Verón, E. (1993). *La Semiosis Social*. Barcelona. Gedisa.

Vila, P. (1996). *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. Trans - Revista Transcultural de Música. Trans 2 (1996). Sibetrans.

## VIDEOS

Muñoz, S. (2014). *Buenos Aires Rap*. [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONzIplbok](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONzIplbok).

Caja Negra. [Filo News] (27 de noviembre de 2019). *Dakillah: "Hay que hacerse un ego gigante y que se vayan todos al carajo. Corta"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nq7xwGC0kg8>

aja Negra. [Filo News] (2 de diciembre 2020). *Dtoke: "Al freestyle lo veo como un espectáculo artístico, no como un deporte"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JkQ67doHBw>

Caja Negra [Filo News] (30 de enero 2020). *Muphasa: "Para mi el rap es una cuestión de sutileza"*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=VmNSDRVUpP8>

Caja Negra. [Filo News] (9 de diciembre 2020). *Seven Kayne: "Con el freestyle a veces digo más de lo que llego a pensar"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xbx2yFGoxll>

Caja Negra. [Filo News] (07 de octubre 2020). *Bizarrap: "Las Bzrp Music Session me cambiaron la forma de verme a mí y a la industria"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=o7T6flU8xUY>

Caja Negra. [Filo News] (23 de junio 2020). *Bhavi: "Lo más oscuro pero inocente de mi vida es mi niñez solitaria"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ELsrEjVajN4>

Caja Negra. [Filo News] (23 de diciembre 2020). *CA7RIEL: "La música que hago no tiene género"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0KNsY-4NB-Q>

Caja Negra. [Filo News] (28 de abril 2021). *"Cazzu: soy la que siente que no le debe nada a nadie"*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sQRlnRQxAdY>

Caja Negra. [Filo News] (05 de mayo 2021). *Duki: "Duko acaba de llegar, puse los pies sobre la tierra y puede pasar lo que sea"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ERlbMTLO3Rs>

Caja Negra. [Filo News] (23 de septiembre 2021). *Trueno: "Este disco soy yo, hasta ahora"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PWsnJrWCXAg&t=30s>

Caja Negra. [Filo News] (03 de noviembre 2021). *Nicki Nicole: "El concepto es entregarle una parte de lo que soy a la gente"*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2eHMwKpVADg>

Caja Negra. [Filo News] (13 de noviembre 2019). *Klan: "Dormía en la calle con tal de poder ir a una batalla"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RRoeBBELQ60>

Caja Negra. [Filo News] (02 de septiembre 2020). *YSY A: "La música y mi hijo me salvaron la vida, son las cosas más lindas que tengo"* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JmrsfZjXBQY&t=386s>

El Quinto Escalón. (13 de noviembre 2017). *DTOKE vs WOS - FINAL El Quinto Escalón: EL FINAL* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZIf-yocPdKM>