

¿CÓMO SE HACE Y SOSTIENE NÚCLEO? LA CARRERA DE UN RAPERO EN BUENOS AIRES

Muñoz Tapia, Sebastián Matías

¿CÓMO SE HACE Y SOSTIENE NÚCLEO? LA CARRERA DE UN RAPERO EN BUENOS AIRES

Avá. Revista de Antropología, vol. 34, 2019

Universidad Nacional de Misiones, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169062780001>

¿CÓMO SE HACE Y SOSTIENE NÚCLEO? LA CARRERA DE UN RAPERO EN BUENOS AIRES

Sebastián Matías Muñoz Tapia
Universidad de Chile, Chile
CONICET, Argentina
UNSAM, Argentina
sebastianmunozt@gmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169062780001>

Recepción: 23 Octubre 2018
Aprobación: 12 Diciembre 2018

RESUMEN:

En este texto analizo la manera en que un rapero de Buenos Aires sostiene su carrera. La idea general es entender cómo en un mundo social inestable, donde el rap argentino experimenta un conjunto de transformaciones (democratización tecnológica, popularización, generación de redes artísticas), un rapero puede “vivir del rap”. En función de este problema, propongo distintos ciclos de estabilización que permitieron afianzar su carrera, vinculados a una serie de redes que operaron en distintas escalas y al desarrollo de habilidades personales (musicales, visuales y gestivas). Luego de analizar la trayectoria del caso, realice una comparación con otros casos, para finalizar señalando la importancia de enfatizar la relación dinámica entre el rapero y su entorno.

PALABRAS CLAVE: Rap, Carrera, Habilidades, Mediaciones.

ABSTRACT:

In this text I analyze the manner in which a rapper from Buenos Aires maintains his career. The general idea is to understand how in an unstable social world, where Argentinian rap experiences a group of transformations (technological democratization, popularization, generation of artistic networks), a rapper can “live off rap.” Based on this issue, I put forward that distinct cycles of stabilization permitted the strengthening of his career, linked with a series of networks that operated on different scales and with the development of personal skills (musical, visual and managerial). After analyzing the trajectory of the case, I make a comparison with other cases to conclude marking the importance of emphasizing the dynamic relationship between the rapper and his surroundings.

KEYWORDS: Rap, Career, Skills, Mediators.

INTRODUCCIÓN: LAS CARRERAS INCIERTAS

Marcos Miranda se hace llamar Núcleo, un “MC”^[1], miembro del grupo “La Conección Real” y productor musical del Triángulo Studio, un estudio de grabación casero al sur del conurbano de Buenos Aires. Es conocido por un estilo de rap “boom-bap”^[2], distinto a la actual tendencia del “trap”^[3]. Cuando su segunda hija tenía 3 años de edad, dejó su trabajo de aquel entonces y se dedicó completamente a la música. En su estudio de grabación -que inauguró en el año 2010, sin mucho presupuesto ni equipos -se produjeron (grabaron, ecualizaron, y masterizaron) más de cuarenta discos, una cifra inédita para la producción de rap argentino. Marcos no terminó el colegio secundario, y si se lo inscribe en las estadísticas laborales estaría categorizado dentro del 46,8% de las personas ocupadas con empleo informal en la Argentina del 2017 (Mario, 2017). En ese sentido, su situación no es una excepción, pero la particularidad de su caso radica en que trabaja con la música, tratando de “sobrevivir del rap”. Surgen varias preguntas: ¿Qué necesita un rapero para sostener una carrera con la música en Buenos Aires? ¿Qué habilidades requiere? ¿Qué objetos, espacios, personas o instituciones son fundamentales? ¿Cómo establece relaciones con ellos? ¿Cómo desarrolla su carrera y cómo cambian estos elementos? ¿Qué relación tiene su trayectoria con los cambios en los mundos del rap de Buenos Aires y otros más generales de la sociedad argentina?

En este trabajo intentaré aproximarme a la ‘carrera’, entendiéndola como el ejercicio de una actividad (siguiendo las ideas de Becker, 2008, 2009b; Hughes, 1997; Latour, 1983; Latour & Woolgar, 1995). En pos de ello, analizaré sus actividades principales y secundarias, las formas de cooperación con otros, los aprendizajes y el desarrollo de habilidades, los cambios en su credibilidad y expectativas. Para estudiar este proceso, vinculo el artista a un entorno (Pecqueux & Roueff, 2009), en el que dinámicamente conviven e interactúan diversas personas y objetos, diversas ‘mediaciones’ (Hennion, 2002).

En relación a los estudios empíricos sobre estos temas, encuentro afinidades entre una sociología de trabajo artístico, investigaciones sobre las economías creativas y trabajos sobre los músicos que funcionan con lógicas *DIY*^[4], con autores representativos como Menger (2014), McRobbie (2002, 2007) o Bennett (2018). Estos autores muestran cómo en esos ámbitos suele existir una notoria incertidumbre laboral derivada de trabajos inestables, precarios, con altos niveles de desempleo o subempleo, contratos contingentes y de corta duración. Además, Menger enfatiza que la inestabilidad tiene que ver con el carácter del acto creativo, donde se valora el auto-descubrimiento, los aspectos impredecibles e innovadores. Esto se vincula al fuerte compromiso personal que involucran estas actividades. En relación a esto, ciertos autores hablan de “pasión” por el trabajo o un impulso vocacional (Boix, 2015; McRobbie, 2007; Miller, 2016; Rowen, 2010; Umney & Kretos, 2015).

La incertidumbre laboral y las fragilidades del quehacer ‘creativo’ llevan a algunos autores (como García Canclini, 2012) a cuestionar la idea de una carrera continua, lineal y rutinaria (cercana a un modelo burocrático-meritocrático y fordista), en la que se va avanzando paso a paso hacia otro estadio mediante logros acumulativos. Se impone más bien, la idea de trabajadores por “proyectos”, destacando una sucesión de actividades que poseen ciertos objetivos y fecha de término, y que se renuevan continuamente (Boltanski & Chiapello, 2002; De Heusch, Dujardin, & Rajabaly, 2011; Jouvenet, 2007). Justamente, a partir de estas problemáticas, cabe la pregunta sobre cómo se sustentan las carreras de los músicos de rap de Buenos Aires, entendiendo que no todas las carreras están formalmente organizadas ni definidas conscientemente (Hughes, 1997). Algo similar marca Craig (2007), quien para analizar las carreras de los poetas estadounidenses -en las que no hay formas de aprendizaje definidas, certificaciones formalizadas, códigos éticos escritos y es poco frecuente tener retribuciones económicas- prefiere hablar de ‘facetas’ más que ‘etapas’, para destacar que en la vida del poeta no hay temporalidades exclusivas.

Por su lado, las investigaciones empíricas que revisé resaltan una serie de estrategias y tácticas que utilizan los artistas, músicos o trabajadores de las llamadas ‘economías creativas’ (arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad, etc.). En primer lugar, la ‘multiactividad’, en que combinan su práctica artística con otras para obtener ingresos. Por ejemplo, además de tocar en una banda, un músico puede enseñar un instrumento o tener trabajos ‘no-artísticos’, lo que permite dar estabilidad económica a la primeras. En segundo lugar, la ‘multihabilidad’, pues a lo largo de sus proyectos van aprendiendo diversas técnicas que les permiten desarrollar su carrera. Por ejemplo, un músico puede aprender a grabar y masterizar su música con su computadora, a mejorar su imagen pública en las redes sociales o a obtener ganancias por derechos de autor. En tercer lugar, se suele mencionar la importancia del *networking* (trabajo de red), relativo a la ampliación y mejoramiento de los vínculos con otros artistas, periodistas, managers, productores de eventos, agentes estatales o públicos. En esta línea, cabe la posibilidad de tener un ‘núcleo duro’ de clientes (De Heusch et al., 2011) o seguidores, con los cuales se pueden consolidar esas relaciones para obtener ciertos beneficios a largo plazo.

Finalmente, en diversos trabajos se menciona que las carrera artísticas se sostienen por la ayuda brindada por familias (Coulson, 2010; Umney & Kretos, 2015); pares, conocidos y amigos (Boix, 2015; Zwaan, Bogt, & Raaijmakers, 2010); intermediarios culturales o *gatekeepers* (Scott, 2012); mecenas, instituciones y mercados (Bourdieu, 1995; Elias, 1991); o incluso tecnologías y objetos (Gallo & Semán, 2016; Jouvenet, 2007). Cada uno de estos ‘mediadores’ brindan puntos de apoyo que no refieren necesaria y totalmente a cuestiones económicas.

En las páginas siguientes estableceré un recorrido que abarca el análisis de las transformaciones del rap de Buenos Aires, la biografía de Núcleo y su comparación con otras trayectorias raperas. Propondré que en la carrera de Núcleo se dan ‘ciclos de estabilización’ que permiten sustentar su actividad. Pondré énfasis en el carácter activo de lo estético-musical en la articulación de las mediaciones que sostienen a Núcleo y en la generación de interés de terceros (públicos, productores, sponsors). Este trabajo es parte de una etnografía, y en este texto en particular utilizo material de mi observación participante, cinco entrevistas biográficas a Núcleo, tres a sus colaboradores y reflexiones personales, pues actualmente participo de su grupo como DJ^[5].

EL RAP DE BUENOS AIRES COMO UN MUNDO INESTABLE

El recorrido de Núcleo está atravesado por un conjunto de procesos que modificaron los modos de hacer rap en Buenos Aires (Muñoz, Bercetche, & Ghogomu, 2014), en los que él, con su estudio y su grupo de amigos cooperaron con tal transformación. El análisis de su carrera requiere conocer algo de la historia de ese ‘mundo del arte’ (Becker, 2008), entendido como una red de actividades colaborativas entre un conjunto de personas y objetos, con grados variables de regularidad, formas y criterios de valoración de artistas y obras, habilidades y organizaciones que pueden ordenar estos elementos.

El rap de Buenos Aires desde el año 2000 está influenciado por al menos cuatro grandes procesos (Muñoz, 2018b). El primero está asociado con un arco temporal que comprende desde una relativa mejora económica general de la sociedad argentina (“aumento en el empleo y una baja sustancial en las tasas de desocupación y subocupación”, Pérez & Barrera, 2018), hasta los procesos de estancamiento, recesión, disminución de gasto social y alta inflación, especialmente desde el 2015. Junto a ello, disminuyeron los precios de las tecnologías digitales y se iniciaron algunas políticas de ‘inclusión digital’ (Programa Conectar Igualdad y Argentina Conectada). Segundo, y en relación con esto último, se dio una paulatina ‘digitalización’ (ver Gallo & Semán, 2016) en que se alteraron los modos de producción, distribución y consumo de música con la ampliación del internet, el acceso a computadoras o placas de sonido y, desde hace algunos años, los smartphones. La producción de discos de rap dejó de estar acaparada por los grandes sellos, y a su vez se comenzó a bajar música por internet o escuchar vía *streaming*. También se empezaron a filmar videos con cámaras digitales subidos a YouTube, así como a hacer discos en home-studios. Tercero, se comenzó a diversificar y aceptar la música rap en amplios sectores juveniles, erosionando anteriores estigmas, especialmente afirmados por rockeros, de ser una música “cheta” (de clase alta), “yankee” (de Estados Unidos) o “rara” (Muñoz, 2018a). Desde el 2000, el rap se diversificó tanto en su producción como en su consumo. Actualmente hay artistas y públicos de distintas clases sociales, generaciones y gustos (hay “rap villero”, rap asociado a clases medias o adolescentes, rap estéticamente vinculado al boom-bap y al trap), y ciertos músicos alcanzan mayores audiencias (en general, aquellos que se dedican al freestyle^[6] o trap). Cuarto, transurre más de una década de desinterés de los grandes sellos discográficos y productoras de eventos, radios, periodismo, marcas transnacionales y agentes estatales, hasta un súbito reinterés desde el 2013. Previamente se desarrolló una red de rap “underground” que circulaba fundamentalmente por internet y eventos autogestionados. Luego, desde el 2017, hay datos cuantitativos que permiten pensar en la masificación del rap, de la mano del freestyle y el trap (recitales en lugares emblemáticos, convocatorias a programas de radios, alto número de visualizaciones y de escuchas en *streaming*).

En tal sentido, Núcleo está inmerso en una serie de transformaciones generales, que permiten pensarlo en un mundo que está en ‘fase transición’ –como señala Elias (1991), al referirse al caso de Mozart-; o en que los elementos que articulan un mundo dándole cierta regularidad -el “paquete”, según Becker, (2009a)- son frágiles e inestables.

DE MARCOS A B-BOY NÚCLEO: PRIMER INVOLUCRAMIENTO CON EL HIP-HOP

Marcos Miranda nació en 1984. Vivió su infancia y adolescencia en Alma Fuerte, un barrio de clase popular al sur del conurbano de Buenos Aires. Lo recuerda como un “*barrio muy humilde, donde sólo entraba un colectivo, casas de chapa y una sola calle asfaltada*”. Su madre, Rosa, tuvo trabajos de peluquera, comerciante o costurera; su padre, Quique, es un ex combatiente de Malvinas, que entre otros oficios fue colectivero, pintor, asistente en un banco y desde los tiempos del kirchnerismo trabaja en PAMI (obra social pública para jubilados). Marcos tiene tres hermanas, la primera de las cuales es de distinto padre y otras dos más pequeñas de la misma madre y padre. Del lado de su madre tiene otros 5 hermanos.

Aunque nadie de su familia directa tocaba algún instrumento o cantaba, la música tuvo una presencia constante en su vida. En su barrio se escuchaba rock nacional, música “americana” (a su madre le gustan el rock y el pop estadounidense), cumbia, música romántica y tango. Actualmente, reivindica esos géneros que circulaban por el conurbano porteño, más allá de los ídolos clásicos del rap estadounidense que tuvieron un impacto más tardío. Así es como lo reafirma en la canción *Es lo que valgo*: “Cumbia, rock & roll, vivencias / no fueron Big L y NAS las influencias”^[7].

A los 12 años descubrió el *skate-boarding*. Le gustaba cómo se vestían y la “onda” (cómo se movían y actuaban) que tenían los *skaters* del barrio. Con ellos conoció distintos géneros musicales que circulaban en cassetes grabados, como el hard-core, el rock y, entre ellos, el rap. De acuerdo con sus propias palabras, no tuvo mucha afinidad con el rap argentino de finales de los 90s: no llegó a vivenciar el punto de mayor repercusión de Jazzy Mel, y nunca le llamó la atención Illya Kuryaki and The Valderramas (Muñoz, 2018a). Conoció por canales de cable como MTV y *Muchmusic*, los video-clips del llamado “hip hop latino” de esa década (Tiro de Gracia, Control Machete y Delinquent Habits). Este conjunto de prácticas, gustos y objetos le permiten un primer involucramiento con el rap.

Luego, al comenzar a bailar breakdance con sus amigos fue conociendo los otros elementos de la “cultura hip-hop”: el rap, el graffiti y el deejing. En este proceso fueron claves una serie de eventos que le produjeron un ‘shock’ (Jouvenet, 2006:111) con fuerte impacto emocional. Núcleo recuerda con entusiasmo su primera fiesta de breakdance en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en la discoteca La Reina, en 1998: “*Cuando entrábamos fue muy fuerte, parecía una película. Piso de vinilo, b-boys* ^[8] *haciendo trucos ‘imposibles’, música rap y funk*”. También relata con tono épico los viajes que hacía con sus amigos a los 14 años, yendo a bailar breakdance. De Glew a Constitución viajaban tren, y luego realizaban una caminata de seis kilómetros al shopping Alto Palermo. Los b-boys terminaban más o menos a la 1 de la mañana y ellos se volvían a Constitución para tomar el primer tren de vuelta a Glew a las 4 a.m.: “*Estábamos muy entusiasmados, no nos importaba nada: eran puras ganas, era puro amor*”.

A sus 17 años, Rosa y Quique se separaron, y Marcos, que había dejado la escuela, se quedó viviendo con su papá, quien era colectivero y trabajaba buena parte del día. Junto a sus amigos convirtió su casa en un “centro cultural”, en el que -sin presencia de adultos, con la casa graffiteada y rap sonando- practicaban breakdance y “hacían la suya”. Iban a bailar a fiestas adolescentes y, en una oportunidad, luego de contarle a una chica que se juntaban en su casa, ella le dijo: “*así que vos sos el núcleo de todos estos*”. Después, buscando su pseudónimo, Marcos se autodenominó “Núcleo”. Tortu, su amigo y compañero de su grupo “La Conección Real”, refrenda la leyenda personal: “*al chabón le dicen así por eso, siempre es el núcleo que genera algo*”. De este modo, se afirma la identidad de este “b-boy” con la articulación de una serie de elementos: los amigos percibidos como una segunda familia; la elección de un pseudónimo; la adopción de una hexis corporal, formas de vestir y manejar los rituales de actuación y saludos y, finalmente, las performances individuales aceptables y evaluables por el grupo de pares (Jouvenet, 2006:112), relativas a bailar *break*. Pero también se perfila la relevancia de disponer de un espacio propio para afirmar su singularidad de *nuclear* a distintas personas.

ACUMULACIÓN ORIGINARIA I: DE IMITAR, A FREESTALIAR Y ESCRIBIR

Núcleo empezó a rapear a los 14 años con sus compañeros de colegio. En un principio, imitando al rapero puertorriqueño Vico-C; luego, desarrollando su propio rapeo: “*me daba cuenta...cuando daba la vuelta un loop. Inconscientemente lo tenía integrado en mí...sabía que tenía que esperar que caiga la vuelta para que yo entre*”. A los 16 años comenzó a improvisar o freestalear. Todo este entrenamiento le permitió ‘sentirse cómodo’ (Faulkner & Becker, 2011:124) ^[9] con las métricas y el “flow” de sus rimas ^[10]. Fue un proceso que compartía con sus amigos, en un contexto lúdico, haciendo chistes, donde la risa de sus amigos le indicaba que estaba mejorando. Al aprender y adquirir ciertas habilidades y reconocer este avance, se inició en la escritura de canciones. Fue un proceso en que según él se fue “*descubriendo a sí mismo*”. Se puede ver entonces el esfuerzo de pasar de la imitación al desarrollo de un “estilo propio”, dónde tal como con los poetas estadounidenses reseñados por Craig (2007), se genera un proceso que implica un cierto descubrimiento personal (un ‘*self* esencial’), la construcción de una ‘identificación subjetiva’.

Ya a los 17 años, en el 2000, sus letras se enfocaban en lo que él llama “crítica social”, un “rap conciencia” como se suele denominar, pero “medio desorientado”, como califica al rap improvisado de aquel entonces. Sin embargo, además de estas temáticas, al vincularse al freestyle también hacía letras de “rap competitivo”, más centrado en demostrar las llamadas “skills” ^[11]. Entonces, aparte de una crítica a “la sociedad”, “el sistema” o “los poderosos”, realizaba una crítica a otros raperos, acentuando su propia habilidad e identidad.

ACUMULACIÓN ORIGINARIA II: DE RAPEAR A “PRODUCIR”

En el 2001, Núcleo se mudó a la casa donde vivían su madre y sus hermanas, en el barrio “el Triángulo”. Un grupo de casas cruzadas por tres líneas del tren, en el partido bonaerense de Temperley. Desde el 2003 al 2005 fue su época de “batallero”: fue entrenando y desarrollando el *freestyle* en distintas competencias. Combinaba su disciplina musical con el fútbol, donde estaba creciendo como jugador semi-profesional. En paralelo, comenzó el largo recorrido que lo llevaría a ser “productor”: hacer “beats” ^[12], grabar, ecualizar y masterizar su música. Se había conseguido un software “pirata” (primero Vegas y luego Soundforge) y lo pudo instalar en la casa de un vecino que tenía computadora. Realizó *beats* sencillos: *loops* (sonidos que se repiten constantemente), copiando y reproduciendo fragmentos de canciones de raperos estadounidenses, algún que otro *sample* y nada más. La computadora tenía un micrófono incorporado que usaba para grabar. Así registró algunas “maquetas” (versiones iniciales y poco elaboradas de las canciones) para “Escuela de Rimadores”, su primer grupo de rap.

Luego de eso conoció a Fede Soto, un “productor” de rap de Quilmes, que ya tenía su estudio de grabación. Con él tuvo contacto con máquinas y softwares más sofisticados: interfaces de sonidos, micrófonos de mayor calidad y otros D.A.W.s (programas computacionales que cumplen las funciones simultáneas de caja de ritmo, secuenciador y sampler, y que poseen una serie de instrumentos musicales virtuales) como el Reason. Ya no se trataba sólo de hacer loops, se podía programar la batería y elegir sonidos en una serie de librerías individualizadas (de bombos, redoblantes, *hi-hats*, secuencias), cortar los samples y empezar ecualizar. Su caso permite dar cuenta del lento proceso de “democratización digital” (Muñoz, 2018b). Se suele decir que una de las características del hip hop es su accesibilidad (Jouvenet, 2006; Rose, 1994), pero si bien es cierto que para rapear no se necesitan otros recursos materiales más que la voz, Núcleo al enfrentarse al desafío de grabar su música y hacer instrumentales requiere de computadoras, micrófonos y softwares, a los que en principio sólo tuvo acceso de forma distante.

En el año 2004, se enteró de que su novia estaba embarazada de su primera hija. Esto lo instó a dejar definitivamente el fútbol semi-profesional, y en el año 2005 -en sus palabras- “*dedicarse al trabajo*”. Entre otras cosas, trabajó como vendedor en un almacén del barrio, como pintor de casas y en una tienda de

ropa deportiva. Allí pasó del despacho a vendedor. Le gustaba vender, pero poco a poco se fue sintiendo “*explotado*”. Trabajar alrededor de 10 horas diarias “*de acá para allá*” con jefes que lo trataban mal no era lo suyo. Renunció, le hizo un juicio a la empresa, y con algo del dinero que le pagaron por haberlo contratado informalmente compró un auto con el que empezó a ser chofer de remis-taxi.

En el 2007, año en el que nació su segunda hija, Núcleo se integró a las redes sociales. Se hizo un *Fotology* y un *MySpace*, donde subió las canciones que había realizado con Fede Soto. Gracias a esto, el rapero colombiano Alí, quien fue a estudiar una tecnicatura en sonido a Buenos Aires, lo contactó luego de haber escuchado su música. Por esos años (2008-10), Núcleo volvió a ser vendedor, ahora en una tienda de la marca deportiva Puma en un *shopping*. En ese momento despuntaban las primeras “*Batallas de Gallos*”, realizadas por la bebida energética Redbull, y se frustraba por no poder hacer el casting porque estaba muy ocupado trabajando: “*never dejé de sentir cosas por el hip hop, viviendo todos estos problemas de lo cotidiano de llevar el pan a mi casa, con mi nena y mi mujer. También hacia hip hop, nunca paré... veía que pasaba de todo en la escena y yo no podía estar...*”.

Se percibe aquí una diferencia con su adolescencia, que marcan los avatares de su ciclo vital. Con pareja y dos hijas, tuvo mayores responsabilidades, necesitaba hacer dinero. A pesar de la fuerte identificación que tiene con el hip hop, no era la actividad a la que le dedicaba mayor tiempo, ni la que le proveía réditos económicos. Esta angustia fue disolviéndose, gracias a que Núcleo combinó su trabajo de vendedor con su vuelta a la música de la mano de Alí. Con él profundizó en las técnicas de producción musical (sampleo, ecualización, edición) y grabó su primer disco (“*Holocausto Verbal*”). Mientras Alí producía, Núcleo sugería, llevaba samples y observaba, pese a que todavía no tenía una relación cercana con los *softwares* y *hardwares*, ya que el trato directo nuevamente lo realizaba otro.

En diciembre del 2009 su madre y sus hermanas se mudaron de la casa en la que convivían. Se fueron a vivir con el dueño de la casa que alquilaban, un señor anciano a quien su madre cuidaba por una enfermedad. La casa estaba más desocupada, y esto sería un pilar fundamental para volver a tener un ‘espacio propio’, en el que no pagaba alquiler, y que unos meses más tarde convertirán en otro “centro cultural”. Por ese tiempo comenzó a juntarse con una serie de raperos que no tenían donde grabar, pero que estaban muy “cebados” [entusiasmados] con el rap. Comenzaron a acondicionar la habitación que estaba desocupada. Marcos “hizo negocios” y junto con sus amigos consiguió dinero, de múltiples y variadas formas, para tener los materiales indispensables de un home-studio.

Núcleo compró una placa de sonido, monitores de audio y un micrófono. Sus amigos lo ayudaron a acondicionar el lugar: con pedazos de telas y colchones usados construyeron una primera cabina con una singular acustización, además trajeron cables, pies de micrófonos, sillas, vasos, platos y una mesa pequeña. La creación del estudio sirvió como un ‘punto de inflexión’, “un momento para reevaluar su identidad, sus relaciones y la dirección de su vida” (Lee, 2015), porque a partir de tener el estudio, Núcleo se dedica totalmente al rap^[13]. En este punto, siguiendo la distinción de Boix (2016), deja de complementar la “música” y trabajos “extra-musicales” (por ejemplo, hacer rap y ser vendedor en tiendas deportivas) y comienza a realizar diversas actividades ‘alrededor de la música’ (primero ser rapero y productor en su estudio, luego organizador de eventos y administrador de una tienda de hip hop), muchas de las cuales empiezan a ser remuneradas. En ese paso, Núcleo dice que se “*la jugó*”: “*siempre había algo que me decía... jugatela, jugatela, jugatela... algo personal y algo también que va algo más allá de mí, porque el estudio nació gracias a que muchos teníamos la misma necesidad que yo...*”.

Así, Núcleo comenzó a grabar discos en “el Tri” junto a una serie de raperos con quienes compartían varias canciones. Luego, decidieron hacer un disco y con ello un nuevo grupo: “*salieron un montón de temas... un día dijimos ‘che, tenemos un disco si queremos’ y lo hicimos. Y así nació La Conección Real*”.

“HACERLO EN SERIO”: ENTRE “CEBARSE” Y LA PROFESIONALIZACIÓN RAPERAS

En distintas entrevistas Núcleo me contó de la importancia de que su madre viviera a la vuelta de su casa y cómo ella lo ayudaba, y a la vez cómo entre todos los raperos juntaban algo de dinero para comer. También habló del soporte de otros amigos, como “Mister Maldonado”, a quien conoció en los momentos que trabajaba de vendedor, quien sin cantar rap, se entusiasmaba con el proyecto: donó paneles acústicos para mejorar el estudio, prestaba la cámara para filmar, entre otras cosas.

Con la ayuda de aquellos, Núcleo se fue involucrando cada vez más en “el Tri”, sin que esto le ofreciera ningún tipo de estabilidad económica, remarcando que en un inicio: “*el objetivo principal era que yo y mi grupo suene bien que... tengamos un sonido copado, original....*”. Así como en su momento fue importante tener un “estilo propio” al rapear, en esta instancia se le suma la cuestión del “sonido”. Se preocupaba por mejorar la calidad de las canciones, de las instrumentales, las grabaciones, la edición y la masterización^[14]. Una serie de desafíos continuos, en los que destaca los objetos, las habilidades previas y nuevas:

“*Yo ya tenía una idea igual y pude contar con los monitores desde un principio por suerte, entonces fue... empezar a pulir el oído, a agudizarlo, a leer mucho, a tratar de... de lograr una mayor calidad proyecto tras proyecto...*”.

Según la interpretación de Núcleo, la preocupación por el “sonido” generó una diferencia entre el Triángulo y La Conección Real (La Conecta), de otros proyectos raperos de aquel entonces que “sonaban muy underground”, refiriéndose a que no tenían tanta calidad. Él grababa desde el 2005, pero recién con su estudio sintió una “evolución” en la que pudo aplicar todo lo que aprendió.

A la vez, comenzó una preocupación por el aspecto visual. Al grupo de MCs se les sumó Core, un estudiante de fotografía quien con su cámara registraba los shows y lo que sucedía en “El Tri”. Un material de “buena calidad” que subían a las redes sociales. También estaba Guido, un amigo de Usuahia que gustaba de su música y diseñó los logos a cada miembro de “la Conecta” y el “Triángulo”. Ambos lo hicieron de “cebados”. Hablando de Guido, dice: “*Quería trabajar con nosotros y lo quería hacer él. Cuando estás cebado así con amigos y se genera esa energía, lo querés hacer y lo querés hacer... ‘a vos no te cobro, yo con vos lo hago porque comparto ese sentimiento, esa sensación’*”.

Con La Conecta realizaron videoclips, gracias a la aparición de cámaras HD de bajo costo, la posibilidad de subirlos a la plataforma YouTube, y la ayuda de estudiantes o aficionados al cine o fotografía, quienes además de cámaras tenían computadoras para editar (Jhony Jones de Indigo, posteriormente Mauro de Eucaliptu films).

También “empezaron a llegar” réditos monetarios y ayudas extra-monetarias. Por un lado, “El Tri” y cada uno de sus integrantes ganaban reputación y eran llamados para hacer recitales en vivo, por los que cobraban. Por otro, al salir discos y videos, el estudio se promocionaba, y los oyentes querían ir a grabar. A fines del 2013, en esta oleada de popularidad, los miembros de La Conección Real organizaron un recital para lanzar su segundo álbum en Uniclub, una discoteca céntrica de la ciudad para 600 personas, que resultó un éxito. En palabras de Núcleo, la experiencia: “*fue re fuerte para todos, a mi me cambió la vida, a todos nos cambió la vida, pero también fue fuerte el estrés. Las consecuencias de ‘estar al palo’ [continuamente haciendo cosas] tantos años. Yo lo pagué con ataques de pánico, con ataques de ansiedad, y ahí medio con unos trastornos medio raros*”.

En el 2014, Núcleo lanza el álbum 3.0, según él su disco más triste. Reflexionando, dice que fue su “*peor época de rapero*”, en la cual, según él, bajó su popularidad. Por su lado, más allá de que nunca se anunció su separación, La Conección Real siguió haciendo discos, y sus integrantes poco a poco se fueron distanciando.

A su vez, fue un periodo donde el freestyle se popularizaba, se multiplicaban las batallas y el público, y Núcleo se comienza a transformar en un “exponente”, un “referente” del rap argentino, derivado de la credibilidad adquirida con los años: su estudio, su grupo, su carrera de freestailer y MC. Gracias a esto, en 2015 y 2016 fue convocado para ser jurado de la “Batalla de Gallos” de Red Bull y para La Batalla de Maestros o BDM (otra competencia destacada dentro del ambiente). También fue requerido por dos empresas de “ropa urbana” para ser parte de la organización de competencias de freestyle muy concurridas (Big bang y Copa

Camet), y, desde el 2016, comenzó a “monetizar” en YouTube y luego en Spotify. En ambas plataformas obtenía dinero por el número de escuchas y visualizaciones. A la vez, ciertas marcas lo “esponsoreaban” (daban productos) y fans o amigos le “hacían la segunda” (ayudaban). Una antropóloga le donó un micrófono de buena calidad y posteriormente le compró un ticket de avión a Cuba. Actualmente, la marca Camet le regala ropa y a veces lo financia, “La Casa del Barbero” le corta el pelo y la barba gratis, un fan le dio un sillón para el estudio. Esto sólo por nombrar algunas cosas que muestran como Núcleo es una persona que ha generado ‘interés’ (Latour, 1983) de otros más allá de su círculo cercano.

En esos años empieza a tener contactos con agentes estatales y “grandes productoras” de eventos, a la vez que inscribe su música en SADAIC^[15] para cobrar derechos de autor. Esto sucedió cuando armó una banda con una serie de músicos (guitarrista, bajista, tecladista, acordeonista, beatmaker y DJ). El grupo tuvo como principal impulsor a Danilo, un guitarrista de *heavy-metal* de 40 años que veía en el rap una oportunidad económica, tenía contactos con productores y agentes de prensa, y se le acercó a Núcleo a proponerle un proyecto musical. “La banda” funcionó durante casi dos años, tocando en variados recitales autogestionadas, en la televisión, la radio, y algunos lugares importantes del circuito musical de Buenos Aires: la feria estatal de ciencias y tecnologías Tecnópolis o el Centro Cultural Konex. Asimismo, la banda se presentó dos veces en el teatro Vorterix, en una de las cuales lanzaron el disco “Real” (2016), gracias al contacto que hicieron con el hijo del conocido locutor y empresario de medios Mario Pergolini, quien comenzó a interesarse por el rap. Lo que supuestamente sería tocar en un espacio consagratorio fue un proceso arduo, sin ganancias económicas y que terminó con la disolución del proyecto. Era difícil sostener ensayos de siete personas y el pago se hacia bajo al repartirse entre los músicos y el sonidista.

Por otro lado, en el 2016 Núcleo se separó de la madre de sus hijas y se fue a vivir a la casa de un fan en Burzaco donde montó nuevamente el Triángulo. Este fan, que gozaba de una buena posición económica, sirvió de inversor para otro proyecto: el “Triángulo Store”, una tienda en una galería comercial. Allí compartían gastos con un tatuador en un emprendimiento que además de indumentaria vendía artículos de skate, merchandising del Triángulo (tazas, llaveros, tablas de skate), entradas a recitales y también se realizaban competencias de freestyle. A fines del 2017, Núcleo volvió con su pareja y con ello retornó a Temperley con “el Tri”. Con algo de dinero de los shows reacondicionó su lugar, cambió el piso, lo pintó, lo reacustizó. Por otro lado, debido a las pocas ventas, a mitad del 2018, decidió cerrar la tienda. Hoy, Núcleo toca con Pela y con quien escribe (como señalé anteriormente, soy su DJ), sigue trabajando en su estudio de grabación, haciendo videos, discos y viajando por distintas ciudades de Argentina y otros países. El auge y masificación actual del subgénero trap no modificó mucho su situación económica, pero está entusiasmado porque comenzará a grabar una serie de televisión sobre el Triángulo para el canal estatal “Encuentro”. También comenzó un vínculo con el municipio de Lomas de Zamora, donde reside, en primer lugar para armar un evento y, a la vez, proyectando un serie de competencias freestyle, shows y talleres, durante el próximo año.

Se puede resumir este período como un singular proceso de ‘profesionalización’ (Boix, 2016), considerando la preocupación por la calidad estética (mejoramiento del sonido y la visualidad), la aparición de ganancias económicas (recitales, organización de eventos y luego dinero monetizado en YouTube y Spotify), el hecho de ser llamado un “referente del rap argentino”, la creación de una tienda y la red de personas que lo ayudan más allá de su círculo cercano, sus esporádicos contactos con el Estado y grandes productoras y, finalmente, su inscripción en SADAIC.

HACIA LA SINGULARIDAD DE NÚCLEO

Como ha sido tratado en este texto, el caso de Núcleo permite observar la singularidad de una carrera al combinar una serie de mediaciones y el desarrollo de habilidades. Luego, es posible identificar ciertas diferencias de Núcleo con sus cercanos. Por ejemplo, este MC colabora con personas que no reciben todos sus

ingresos con el rap y trabajan en otro tipo de cuestiones: su beatmaker es fiambrero y su DJ es becario doctoral. Algunos de sus conocidos sí viven enteramente del rap. Por ejemplo, un rapero de larga trayectoria que firmó con un sello transnacional (que lo apoya en sus videoclips, en la grabación de sus discos y en la publicidad) y desarrolló una buena base de público que le permite hacer recitales por distintas provincias. Finalmente, otros raperos-freestylers que, gracias a la gran popularidad de este fenómeno, reciben buenas sumas de dinero por sus constantes presentaciones en vivo y otras por sus reproducciones en YouTube.

Respecto a ellos, la particularidad de Núcleo es ser reconocido en dos frentes, como rapero y como “productor musical” del Triángulo. Pero a la vez por el hecho de organizar eventos, editar videos, hacer instrumentales y tener una tienda hip hop. Y aun cuando todos tienen una buena relación con sus familias y uno de ellos tiene el apoyo de un sello transnacional, Núcleo tiene una red más amplia de amigos y sponsors quienes le proveen ayudas monetarias y extra monetarias constantes, sin que esto signifique directamente ser más popular (un indicador de ello, es que el freestyler Klan tiene 416 mil seguidores en Instagram, comparado con los 26 mil de Núcleo, al 23/10/2018). Por último, ninguno se posicionó con un espacio personal tan fuerte como si lo hizo Núcleo con el Triángulo Estudio.

Es posible comparar este caso con ciertos raperos de la frontera noreste mexicana que intentan ‘vivir del rap’. Olvera (2016) los investiga cotejándolos con los ‘trendsetters’ o ‘emprendedores culturales’ estudiados por los grupos de García Canclini, Urteaga o Piedras, usualmente asociados al concepto de ‘economías creativas’. Así hay algunos raperos que se asemejan a estos últimos. Suelen ser de niveles sociales medios, gran parte de ellos con estudios universitarios, reciben cierto apoyo familiar, viven con sus padres y usan de forma intensiva las tecnologías digitales. Sin embargo, no dejan de vivir en escenarios de incertidumbre y precariedad laboral. Son raperos que venden sus shows, realizan canciones a pedido, poseen estudios de grabación y a veces combinan su trabajo de rapero con otro tipo de trabajos (por ejemplo, hacer publicidades en el estudio de grabación).

Otros casos no se corresponden muy bien con el modelo de las ‘economías creativas’ mexicanas. Suelen ser de clases media baja o baja, tener menores niveles de escolaridad, tener hijos, recibir poca o nula ayuda monetaria de sus padres, y sus ingresos acostumbran a ser escasos, de ‘sobrevivencia’. Estos raperos desarrollan alternativas diversas. Uno de ellos trabaja en proyectos del gobierno o asociados al consulado de Estados Unidos y organiza sus propios eventos, es un “promotor cultural”. Otros, cantan rap en el transporte público y un último caso hace canciones a pedido para narcotraficantes, el llamado “narcorrap”.

Por su parte Núcleo tiene ciertas características socioeconómicas y familiares similares a los últimos casos presentados por Olvera (2016) –ser de clase popular, baja escolaridad, hijos, ingresos de ‘sobrevivencia’-, pero a la vez, su uso intensivo de las tecnologías y el continuo proceso de ‘capitalización’ (por ejemplo, la construcción de un estudio de grabación o su reputación), también permite asimilarlo con los primeros. Asimismo posee una amplia red de soportes que, aunque inestables, van más allá de sus círculos más cercanos. En las mediaciones, habilidades, tácticas y estrategias emerge su singularidad.

REFLEXIONES FINALES: VAIVENES, ESTABILIDAD Y ESTÉTICA

La carrera de Núcleo no se organiza mediante una sucesión de etapas regulares, como la modalidad de las carreras ‘stepping stones’ –como muestra Kirschbaum (2007), en algunos casos de jazzeros de Estados Unidos-. Es más útil pensarla en ‘facetas’ de temporalidades no excluyentes, como analiza Craig (2007) para los poetas. Tampoco se orienta según un modelo de ‘semi-profesionalismo’ sustentable (Miller, 2016), esto es, carreras que pueden mantenerse en el tiempo y en ciertos nichos sin necesariamente superar etapas que los llevarían a la gran industria de la música (majors o cadenas de radios) o escalar en el marco de alguna institución. Y aunque su situación no responde a un momento pasajero encaminado a instancias de mayor difusión y crecimiento económico (como algunos casos mencionados por Jouvenet, 2007; Lee, 2015; o Scott,

2012), tampoco lo hace respecto a una situación de relativa estabilidad a la que no aspira a superar y sólo intenta mantenerse (Boix, 2015; Fouce, 2012; Miller, 2016; Umney & Kretos, 2015).

Lo que pude observar en la carrera de Núcleo fue una serie de ‘ciclos de estabilización’ que operan con mediadores en escalas diferentes pero vinculadas. En primer lugar, dos grandes ciclos de ‘acumulación originaria’ en los que Núcleo se involucra con el rap, desarrolla habilidades para rapear, se hace un nombre, una hexis corporal, un grupo de amigos y un espacio propio. Existe un quiebre al construir el Triángulo, donde las habilidades estéticas, ahora también vinculadas al sonido y la visualidad, se combinan con cuestiones gestivas, de organización y de su economía. Núcleo remarca que contar con su espacio, sus equipos, su madre cerca y el apoyo de su pareja son cuestiones claves para poder dedicarse por completo a la música. A la vez, comienza a ser considerado un “referente”, en momentos donde se consolida la democratización digital y el rap se hace más popular.

De este modo, el aumento de su credibilidad se va articulando con mediadores en diferentes escalas: un entorno más cercano y “duro” (su espacio, su familia, sus colaboradores, sus equipos) que lo soporta más allá de lo monetario, con otras redes más amplias, pero más distantes y variables (público, periodistas, marcas, agentes estatales). Estas últimas se expanden y solidifican en ciertas oportunidades, en otras se fragilizan. Así, los ciclos construyen, desarman y reconfiguran sus ecologías singulares. En esto también aparecen los cambios en su ciclo vital, compromisos familiares, disoluciones de bandas o problemas psicológicos. Cuestiones que generan un “*vai-vén de emociones*”, donde “*los picos son muy altos y muy bajos*”. Habla de buenos momentos (en que “estás re arriba”) y otros en que “*te decepcionas*”, una situación “*muy loca*”, propia “*del chabón que es artista*”.

A pesar de que Marcos puede vivir del rap, él señala que todo lo que aprendió alrededor del género (hacer un beat, editar un video, hacer un flyer, organizar un evento, etc.) lo hizo para desarrollar y potenciar su carrera como MC. Su “búsqueda” es intentar vivir de su rap y no invertir tanto tiempo en actividades paralelas. A la vez, pretende mejorar su situación económica, arreglar su casa, preocuparse más por su pareja e hijas, estar “*más tranquilo*” ante los imprevistos. Los shows, las plataformas digitales, el estudio de grabación, el hecho de ser jurado de competencias, organizador de eventos o vender merchandising por un lado; tener fans, amigos, marcas y familiares que lo apoyan por otro; le dan una estabilidad aun precaria que no le permiten aun cumplir su sueño de dedicar mayor tiempo a ser MC.

REFERENCIAS

- Becker, Howard 2009 a. “El poder de la inercia”. En: *Apuntes de Investigación Del CECYP*, N° 15.
- Becker, Howard 2009 b. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, Howard 2008. *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, Andy 2018. “Youth, Music and DIY Careers”. En: *Cultural Sociology*, Vol. 12, N° 2.
- Boix, Ornella 2016. *Música y profesión#: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*.
- Boix, Ornella 2015. “Amigos sí, jipis no#: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata”. En: *Ensambles*, Vol 1. N° 2, pp. 11–26.
- Boltanski, Luc, y Chiapello, Eve 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona: Akal
- Bourdieu, Pierre 1995. *Las reglas del arte#: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Coulson, Susan 2010. “Getting ‘Capital’ in the music world: musicians’ learning experiences and working lives”. En: *British Journal of Music Education*, N° 27, pp. 255–270.
- Craig, Alisa 2007. “Practicing poetry. A career without a job”. En: C. Calhoun & R. Sennett (Eds.), *Practicing Culture*. Oxford: Routledge.

- De Heusch, Sara, Dujardin, Anne, & Rajabaly, Hélena. 2011. "L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet. Recuperado de <https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/lartiste-entrepreneur-un-travailleur-au-projet-par-sarah-de-heusch-anne-dujardin-et-helena-rajabaly/#.W38gUJNKhol>
- Elias, Norbert 1991. *Mozart. Sociología De Un Genio*. Barcelona: Península.
- Faulkner, Robert, y Becker, Howard. 2011. *El Jazz en Acción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fouce, Hector 2012. "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical". En: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel.
- Gallo, Guadalupe, y Semán, Pablo 2016. "Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporaneos". En: G. Gallo & P. Semán (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporaneos*, pp. 15–70. La Plata: Gorla.
- García Canclini, Nestor 2012. "Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes". En: N. García Canclini, F. Cruces, & M. Urteaga (Eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Telefónica, Ariel.
- Hennion, Antoine 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidos.
- Hughes, Everett C. 1997. "Careers". En: *Qualitative Sociology*, Vol. 20, pp. 389–397.
- Infantino, Julieta 2011. "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". En: *Cuadernos de Antropología Social*, N° 34.
- Irisarri, Victoria 2016. "Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales". En Buenos Aires. En P. Semán & G. Gallo (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, pp. 195–251. La Plata: Gorla.
- Jouvenet, Morgan 2007. "La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques". En: *Sociologie Du Travail*, Vol. 49, N° 2, pp. 145–161.
- Jouvenet, Morgan 2006. *Rap, Techno, Électro. Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris: Maison Sciences de l'homme.
- Kirschbaum, Charles 2007. "Careers in the right beat#: US jazz musicians "typical and non-typical trajectories.". En: *Career Development International*, Vol. 12, N°2, pp. 187–201.
- Latour, Bruno 1983. "Give me a laboratory and I will raise the world". En: K. Knorr-Cetina & M. Mulkay (Eds.), *Science observed: Perspectives on the social Study of Science*. London: Sage.
- Latour, Bruno, y Woolgar, Steve 1995. *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza.
- Lee, Jooyoung 2015. "Open Mic: La profesionalización de la carrera rapera". En: *Apuntes de Investigación Del CECYP*, Vol. 17, N°25, pp. 93–116.
- Mario, Agustín 2017. *Informe Piubamas na5: informalidad laboral en Argentina (2003-2017)*. Buenos Aires.
- McRobbie, Angela 2007. La "longelización" de Londres tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbie/es>
- McRobbie, Angela 2002. "Clubs to companies: notes on the decline of political". En: *Cultural Studies*, Vol. 16 N°4, pp. 516–531.
- Menger, Pierre-Michel 2014. *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Miller, Diana 2016. "Sustainable and Unsustainable Semi- professionalism#: Grassroots Music Careers in Folk and Metal". En: *Popular Music an Society*, 7766(August).
- Mitchell, Tony 2001. "Introduction: Another Root, Hip-Hop Outside the USA". En: *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, pp. 1–36. Wesleyan University Press.
- Muñoz, Sebastián 2018 a. "¿Cuándo va a "explotar"? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001". En: *Question*, Vol. 1, N° 60.
- Muñoz, Sebastián 2018 b. "Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018". En: *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, Vol. 22, N° 43.

- Muñoz, Sebastián, Bercetche, Segundo, & Ghogomu, Diane 2014. *Buenos Aires Rap*. Argentina. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=E_ONzplbok
- Olvera, J. J. 2016. "El rap como economía en la frontera noreste de México". En: *Frontera Norte*, Vol. 28, N° 56, pp. 85–111.
- Pecqueux, Anthony, y Roueff, Olivier 2009. *Écologie sociale de l'oreille*. Paris: Éditions EHSS.
- Pérez, Pablo, y Barrera, Facundo 2018. "De la promesa del pleno empleo a los programas de transferencia de ingresos. Mercado de trabajo y políticas laborales en el periodo kirchenista". En: M. Schoor (Ed.), *Entre la década ganada y la década perdida. La Argentina kirchnerista*. Buenos Aires: Batalla de Ideas.
- Rose, Tricia 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rowen, Jaron 2010. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Scott, Michel 2012. "Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship#: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals". En: *Poetics*, Vol. 40, pp. 237–255.
- Umney, Charles, y Kretos, Lefteris 2015. "That's the Experience: Passion , Work Precarity , and Life Transitions Among London Jazz Musicians". En: *Work and Occupations*, Vol. 42, N°3, PP. 313–334.
- Zwaan, Koos, Tom, F.M. & Raaijmakers, Quinten 2010. "Career trajectories of Dutch pop musicians#: A longitudinal study". En: *Journal of Vocational Behavior*, Vol. 77, pp. 10–20.

NOTAS

[1] Del Inglés Master of Ceremony, o maestro de ceremonias, es el nombre que se le da a quienes rapean.

[2] Utilizaré itálicas en extranjerismos que no sean conceptos nativos específicos del rap de Buenos Aires. Si existe un uso recurrente de ciertas palabras durante el texto italicizare sólo en su primera aparición. Por otro lado usaré comilla simple ('...') para referirme a categorías académicas relevantes al texto y comilla doble ("...") para categorías nativas del rap de Buenos Aires. También si el uso es recurrente sólo las utilizaré en la primera aparición. Para entrevistas usaré comillas dobles e itálicas.

[3] Se habla de boom-bap a un estilo estéticamente asociado al rap new yorkino de los años '90s (con la referencia a productores como RZA, Dj Premier o Pete Rock), en el que el eje estructurador del sampling se combina con ritmos programados en velocidades que van desde los 80 a los 98 BPM (beat per minute). El Trap es un género(o subgénero) musical asociado al rap, que ha adquirido notoria popularidad en los últimos años. Inicialmente iniciada en Atlanta, se populariza en los '2010 (Con artistas como T.I., Gucci Mane, Migos, Future o Asap Rocky), y en Argentina con el Latin Trap de Bad Bunny.

[4] Del inglés Do It Yourself (hazlo tú mismo), asociado al hardcore punk y el indie británico, utilizado en este caso para músicos que, si bien pueden tener relaciones con majors o grandes productoras, realizan buena parte de su práctica artística de forma independiente.

[5] De Disc-Jockey, en inglés. En el rap, los DJ crean y mezclan música, principalmente con tornamesas, una mezcladora, cajas de ritmos y, actualmente, computadoras. A la vez, el DJ de rap posee la especificidad de hacer "scratch" (mover el disco rítmicamente para adelante y atrás, cortándolo con el mixer), junto a otra serie de prácticas como el "beatjungling".

[6] El freestyle es el nombre que se le da a la improvisación en el mundo del rap. Usualmente se realizan competencias de esta disciplina entre dos o más raperos.

[7] Una pregunta constante sobre la expansión del rap por el mundo fuera de Estados Unidos, es ¿hasta qué punto se dan fenómenos de imitación o adaptación? (Mitchell, 2001). Por cierto, la experiencia de Núcleo muestra la fluidez de tal dicotomía, en donde la "cumbia, rock & roll y vivencias" se intercalan con el rap estadounidense.

[8] Bailarines de breakdance.

[9] "Sentirse cómodo" es el "estado ideal de familiaridad" con la música, en una ejecución colectiva del tema para los músicos de Jazz estadounidenses.

[10] En el rap se suele utilizar la palabra flow para dar cuenta de combinación de la rítmica de las letras y la acentuación de las silabas en cada frase respecto al ritmo de la base instrumental que posee cada canción. Rapear "cayendo bien" es rapear respetando

el ritmo, pero a su vez, hacerlo con flow, requiere generar acentuaciones propias en las sílabas, lo cual da la sensación de variación, fluidez y “estilo propio” en lo que se va cantando.

[11] “Skills” es la palabra nativa para hablar de habilidades. A veces utilizan la palabra “yeite”.

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

[13] Infantino (2011) para el caso de artistas circenses de los ‘90s observa como los trabajos artísticos –inestables, marginales, informales- no presentaban demasiadas desventajas comparativas con ofertas de un mercado laboral altamente flexibilizado, inestable y precario.

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

[15] La Sociedad Argentina de Autores y Compositores.