

La construcción de la autenticidad en el rap escrito (rap canción)

The Construction of Authenticity in Written Rap (Rap Song)

 <https://doi.org/10.48162/rev.57.031>

Agustina Arias

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;
Universidad Nacional del Sur,
Instituto de Humanidades,
Centro de estudios lingüísticos "Dra. María Beatriz Fontanella de Weinberg"
agustina.arias@uns.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-5375-4493>

Resumen

Desde hace algunos años, el rap se revela con fuerza en grupos juveniles que participan en el movimiento del rap, ya sea en certámenes o mediante la composición de letras. El rap canción, escrito y compartido en espacios de distribución musical, constituye una muestra de las representaciones discursivas que los jóvenes dinamizan en torno a su visión del mundo, sus concepciones sobre la música que producen y su codificación de valores. A la luz de un enfoque sociolingüístico amplio que integra aportes de la etnografía de la comunicación (Gumperz & Hymes, 1972), la pragmática sociocultural (Bravo, 2003), los estudios de la imagen (Goffman, 1967), actividades de cortesía y descortesía y análisis crítico del discurso (Van Dijk, 2008, 2016; Authier-Revuz, 1984), el objetivo de este trabajo consiste en indagar en uno de los tópicos más frecuentes en el rap: la identidad asociada al "ser real". Se aspira a relevar de qué modo se construye la autenticidad y cómo se articula con la gestión de identidades sociales. En el aspecto metodológico, se ha conformado un corpus integrado por 44 canciones de rap, pertenecientes a los raperos más representativos de la escena musical de Bahía Blanca. Las letras han sido transcritas y analizadas en función de sus componentes lingüísticos y de la orientación argumentativa e ideológica (Del Prato & Melián, 2019). Los resultados alcanzados revelan que uno de los mecanismos

más empleados se construye a partir de la estrategia de polarización entre un nosotros y un ellos, atravesada por una serie de oposiciones.

Palabras clave: rap canción, autenticidad, identidades sociales, imágenes sociales

Abstract

For some years now, rap has been strongly taking root among youth groups - either in competitions or through the composition of lyrics. Written and shared in spaces of musical distribution, rap songs constitute a sample of the discursive representations that young people dynamise around their vision of the world, their conceptions about the music they produce and their codification of values. In the light of a broad sociolinguistic approach that integrates contributions from the ethnography of communication (Gumperz & Hymes, 1972), sociocultural pragmatics (Bravo, 2003), critical discourse analysis (Van Dijk, 2008) and image studies (Goffman, 1967) and activities of courtesy and discourtesy, this paper looks into one of the most frequent topics in rap: being “real”. Our research aims to reveal how the idea of authenticity is constructed and how it is linked to the management of social identities.

In relation to the methodological aspect, we build a corpus of 44 rap songs uploaded between 2019 and 2023 on official YouTube channels by the most representative rappers in the music scene of Bahía Blanca city. The lyrics have been transcribed and analysed in terms of their linguistic components, and argumentative and ideological orientation (Del Prato & Melián, 2019). The outcome so far shows that one of the main mechanisms is using the strategy of polarisation between an “us” and a “them”, with a series of intertwined oppositions.

Keywords: written rap, authenticity, social identity, face

Introducción

Desde hace algunos años, el fenómeno del rap ha cobrado especial sentido para algunos grupos juveniles que se asocian a las disciplinas artísticas del movimiento hiphop, compuesto mayormente por cuatro elementos: el baile (*breakdance*), el graffiti (*writing*), la música del DJ (*DJing*) y el rap (*rapping/MCing*) (Alim & PennyCook, 2007). Tanto en circuitos profesionales (de alcance internacional y con fines comerciales), como en ámbitos amateur (de alcance regional, autogestionado y con fines no lucrativos), la práctica discursiva del rap se revela con fuerza en jóvenes raperos/as que aspiran a consagrarse ganadores/as en un entorno de

naturaleza competitiva. Además de la práctica oral improvisada, conocida como “competencia de rap”, “batallas de gallos” o “rap en duelo”¹, algunos/as raperos/ras despliegan sus habilidades discursivas en modo escrito, a través de letras o “ideas sueltas”, que posteriormente se convierten en canciones, se graban y se publican en plataformas de distribución musical (YouTube) o se materializan en discos compactos, por lo general editados de manera autogestiva.

Para los/as jóvenes que escriben canciones de rap, estos textos musicales se tornan espacios discursivos portadores de identidad y habilitan la construcción dinámica de imágenes relativas a sus identidades al poner en juego una serie de recursos lingüísticos que, en cuanto estrategias discursivas, permiten revelar la dimensión ideológica respecto de lo que estos/as jóvenes piensan, sienten y conciben, sobre todo en torno a un modo de ser y rapear “auténtico”. En este marco, el propósito de este trabajo consiste en indagar en uno de los tópicos más frecuentes en el mundo del rap: el ser “real” (o ser auténtico), que alude al grado de congruencia entre lo representado y la realidad del/la raper/a como miembro de una comunidad. Se aspira a revelar de qué modo se construye la idea de autenticidad y cómo se articula con la gestión de imágenes sociales. Así, este artículo se propone describir y analizar de qué modo los/as raperos/as construyen la noción de autenticidad, a partir de recursos lingüísticos y la orientación argumentativa e ideológica del mundo discursivo representado en sus canciones.

Luego de la presente introducción, en el segundo apartado presentamos el marco teórico, los aspectos metodológicos y una caracterización del género discursivo de la canción de rap (rap escrito) a partir de su estructura y sus tópicos predominantes. Seguidamente, se sistematizan y analizan los principales resultados, dando cuenta de los recursos más representativos

¹ En los eventos de competencia de rap, los/as participantes deben improvisar sus rimas, ateniéndose a un formato específico de improvisación y a una base musical, ante la presencia del público y de los jurados, quienes determinan quién se consagra vencedor/a.

para la construcción de la autenticidad. Por último, se ofrecen reflexiones finales.

Marco teórico

El artículo se enmarca en un enfoque sociolingüístico amplio, que contempla aportes de la etnografía de la comunicación (Gumperz & Hymes, 1972), la pragmática sociocultural (Bravo, 2003), los estudios de la imagen (Goffman, 1967) en relación con la autoimagen y aloimagen (Hernández Flores, 2013), actividades de cortesía y descortesía y el análisis crítico del discurso de Van Dijk (2008, 2016), y de la escuela francesa del análisis del discurso (Authier-Revuz, 1984). Asimismo, se siguen contribuciones referidas al fenómeno sociopragmático de la (des) cortesía verbal para la gestión de imágenes e identidades sociales (Goffman, 1967), dentro de la propuesta de la pragmática sociocultural (Bravo, 2003; Hernández Flores, 2013), y se incorporan aportes de estudios sobre gestión interrelacional (Spencer-Oatey, 2000; Fant & Granato, 2002).

Desde una perspectiva semántico discursiva, para la descripción de los grupos sociales que se inscriben en torno al rap, resultan operativos los conceptos de Van Dijk (2008) de *estructura ideológica* y *valor*, que refiere al conjunto de valores socioculturales y construcciones ideológicas que cada grupo social conforma “en función de sus objetivos y su posición social” (p. 209). Las categorías básicas que organizan las proposiciones evaluativas y definen el tipo de grupo se condensan en una serie de criterios de identificación y diferenciación que definen los intereses del grupo. Para el análisis de la conformación del autoesquema grupal seguimos las categorías de: identidad o pertenencia, tarea/actividades, objetivos, normas o valores, posición (aliados/adversarios) y recursos. Como señala Van Dijk (2008), “estas categorías y sus contenidos proposicionales no reflejan necesariamente la realidad social, pero son una construcción ideológica autoservida, una autoimagen del grupo y sus relaciones con los demás grupos” (p. 212).

Asimismo, consideramos el mecanismo de la *polarización* como estructura ideológica discursiva (Van Dijk, 2016), que marca una representación

positiva del endogrupo y una representación negativa del exogrupo y, en ese sentido, bajo esta polaridad, atendemos al *cuadrado ideológico*: “combinación retórica de énfasis hiperbólico y mitigación de lo bueno y malo de endo y exogrupos” (p. 180). Esto es, un énfasis en autodescripciones positivas y en la descripción negativa del otro y la mitigación o soslayo de aspectos negativos y de las propiedades positivas de los demás. De este modo, para el análisis, realizaremos el registro de *pronombres* y *lexicalizaciones* en tanto conjunto de voces para conformar la imagen del endogrupo y del exogrupo, cargadas de valoración ideológica (positiva o negativa) de alcance variable según el contexto en el que se inserten.

Para el análisis de la orientación ideológica presente en las canciones de rap, complementamos la visión de *estructura ideológica* con aportes de Eagleton (1997) en torno a las concepciones que revisa sobre este concepto². Adherimos a la noción cercana a la idea de *cosmovisión*, que atiende a “las ideas y creencias (tanto verdaderas como falsas) que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo” (p. 52). Como agregado a esta definición, añadimos el carácter relacional de otra de sus definiciones, en torno a la idea de *promoción y legitimación* de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos. Así, la ideología supone un campo discursivo en el que los poderes sociales que se promueven a sí mismos

² Nos referimos al recorrido exhaustivo propuesto en la introducción de *Ideología* (1997), en la que condensa y contrasta distintos sentidos en torno al complejo concepto de *ideología*. Así, en primer lugar, el autor presenta una definición neutral y global del término, según la cual la ideología se aproxima a la idea de *cultura*, en tanto se la concibe como “proceso material de producción de ideas, creencias y valores en la vida social” (p. 52). En un sentido más restringido, Eagleton propone otra noción más próxima al concepto de *cosmovisión* de un determinado grupo social: “ideas o creencias que simbolizan las experiencias de la vida de un grupo determinado, socialmente significativo”. Sin embargo, esta noción resulta insuficiente dado que carece del carácter relacional o conflictivo de un grupo, por lo que propone una tercera definición asociada a las ideas de *promoción y legitimación* de los intereses opuestos de los grupos sociales. Esta noción se acerca a la idea de campo discursivo “en el que poderes sociales que se promueven a sí mismos entran en conflicto o chocan por cuestiones centrales para la reproducción del conjunto del poder social” (p. 54). En adhesión a la definición previa, el autor propone que la promoción y legitimación se asocian a las prácticas de un poder social dominante. Y como sexta y última concepción, alude a que estas creencias no derivan de los “intereses de una clase dominante sino de la estructura material del conjunto de la sociedad” (p. 54).

entran en conflicto por cuestiones centrales para la reproducción del conjunto del poder social.

Respecto de la elaboración de imagen (*face work*), seguimos las bases teóricas de Goffman (1967) y su conceptualización de la actividad comunicativa como una escena donde los actores interpretan un papel, como un personaje que se va definiendo en el proceso interaccional. Así, el *self* (sí mismo) supone una construcción social que se manifiesta a través de la imagen (*face*), los atributos sociales de un sujeto aprobados en virtud de su interacción, y se vincula con cualidades individuales y entidades abstractas como el honor, el respeto, la estima y el yo (Goffman, 1967), con los que cada actor se presenta en las ocasiones de interacción. De acuerdo con esta perspectiva coconstructivista, la imagen social se configura dinámicamente en un determinado grupo en un contexto sociocultural particular, por tanto, su caracterización no resulta aplicable a cualquier comunidad de habla.

Desde la perspectiva de la pragmática sociocultural se aborda el fenómeno sociopragmático de la (*des*) *cortesía verbal* (Bravo, 2003). Integramos la noción de gestión interrelacional (Spencer-Oatey, 2000), en tanto actividad discursiva mediante la cual los interlocutores construyen su *autoimagen* (de sí mismos) y la *aloimagen* (de los demás). La autoimagen supone proyectar, mantener, proteger y defender la imagen de uno mismo, mientras que la aloimagen implica proteger o restablecer la imagen social del interlocutor (Fant & Granato, 2002). Siguiendo estos aportes, se desagregan cinco necesidades de imagen mediante las categorías de: *imagen de semejanza, de cooperatividad, de excelencia, de rol o de identidad relacional y de jerarquía*. Las dos primeras refieren a la imagen de la persona en relación con un grupo; las últimas tres, aluden al carácter individual de la imagen. La imagen de semejanza refiere a la necesidad de ser incluido y sentirse igual a los demás. La imagen de cooperatividad alude al compromiso compartido con los integrantes de un grupo. Por su parte, la imagen de excelencia comprende la exhibición de características que socialmente son deseables. La imagen de rol se vincula con la identidad en

relación a un oficio o profesión y lo que se espera en la proyección de ese rol. La imagen de jerarquía alude al estatus y la dimensión de poder.

La propuesta de Hernández Flores (2013) respecto de la *actividad de imagen* ofrece una categoría englobadora que supera las categorías de cortesía y descortesía, y recupera los aportes de los estudios sociológicos de la imagen. Esta actividad de autoimagen “se evidencia cuando el efecto es positivo en la imagen propia, lo cual, a la manera de los efectos de cortesía, sucede por fortalecimiento, protección o reparación” (p. 188).

Por su parte, en relación con fenómenos discursivos formados a partir de la interdiscursividad, seguimos la noción de *heterogeneidades enunciativas* (Authier-Revuz, 1984; Pendones, 1992), manifestadas en el discurso mediante irregularidades gramaticales, variaciones formales del código, marcas tipográficas o reconocibles por sus efectos polifónicos en la ironía, las referencias intertextuales, paráfrasis, pastiche, parodia, discurso indirecto libre, entre otros. Como señala Authier-Revuz (citado en Pendones, 1992) “lo relevante de tales fenómenos enunciativos es su capacidad de introducir voces de otros enunciadores a través de la palabra del locutor, actos polifónicos que dan lugar a estrategias interdiscursivas y metadiscursivas” (p. 11). En definitiva, tales mecanismos rompen o alteran la imagen de un mensaje monódico, revelando huellas de otros discursos y de sus enunciadores, puesto que el acto de citar consiste en “extraer un material que ya tiene su significado en un discurso para hacerlo funcionar en un nuevo sistema de significación” (Maingueneau, 1980, p. 141).

Metodología

En relación con los aspectos metodológicos, la fuente de datos más importante está constituida por piezas musicales recogidas de cuatro artistas de rap de la ciudad de Bahía Blanca: dos raperos solistas, es decir, la presentación de un solo artista que se asume como autor de la canción³

³ Si bien estos artistas desarrollan su carrera musical en formato solista, ocasionalmente, en algunas canciones, suelen invitar a otros artistas a participar de la canción. Esto se expresa como una “colaboración” y se consigna como “ft”, abreviatura de la voz inglesa *featuring*.

y dos grupos de rap, esto es, la participación colectiva de varios artistas que intervienen en la creación de la canción en tanto grupo o *crew* y reconocen su autoría de manera grupal. El período de recogida y transcripción de las canciones en su versión sonora comprende desde 2019 a 2023.

1. Conformación del corpus

Para la constitución del corpus consideramos las producciones musicales de los cuatro artistas de rap mencionados, que han sido entrevistados y observados mediante la técnica de participante-observador (Labov, 1970), bajo la modalidad observador no participante (Moreno Fernández, 1990) en el marco de un trabajo de campo más amplio⁴. La comunidad de estudio se centra en la ciudad de Bahía Blanca (sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina), perteneciente a la variedad dialectal del español bonaerense. El universo de análisis está compuesto por nueve varones y una mujer, cuyas edades oscilan entre los 19 y 30 años, reagrupados en dos rangos etarios (Grupo 1: de 19 a 25 años y Grupo 2: de 26 a 30 años), variables a atender en el procesamiento y elaboración de los datos. Por tratarse de artistas de exposición pública, consignamos los nombres artísticos (a.k.a)⁵ empleados por ellos/as mismos/as para la publicación de sus producciones musicales. En relación con ello, en la muestra conformada se advierte la presencia de artistas solistas (como Serafín y Exe) y grupos de artistas que se presentan bajo una denominación grupal (como el grupo Ojo por ojo, integrado por los raperos ACH, Simmer e Izuna, y el grupo Funky Saiyans, integrado por los raperos Ariez, Seed y Nigga).

El material musical se compone de 44 canciones, disponibles en los canales oficiales de la plataforma musical YouTube, publicados en el período comprendido entre 2019 y febrero de 2023, que han sido transcritas y sistematizadas, en primera instancia, en función de sus temáticas como se

⁴ Se trata de la investigación seguida para la tesis doctoral en la que se registra y observa a un grupo de jóvenes que integran la red de consultantes del trabajo global (desde junio de 2019 a la actualidad). Es un grupo integrado por 28 varones y 8 mujeres, en rangos etarios que oscilan entre 12 y 30 años.

⁵ Resultado de la expresión abreviada *also known as* ('también conocido como'). Se trata de seudónimos que elaboran para participar en sus presentaciones artísticas. Por ejemplo: Confi, Simmer, Izuna.

mostrará más adelante. En el siguiente cuadro (**tabla 1**) se presentan los artistas (solistas y en grupo) y las canciones que conforman la muestra:

Tabla 1: distribución de la muestra a partir del nombre de los artistas de rap (solistas y en grupo) y las canciones que integran el corpus.

Artistas	Canciones
☐ Solistas	
Serafín	"Diciembre", "Vicisitudes" (ft. Dicko y Wako), "Pizza", "Jaula de plastilina", "Purista del rap", "Que quede entre nosotros", "Perdón y gracias", "Bestia del Boombap", "Mundo cruel".
Exe	"Golden kids", "Hits incógnitos 1", "Hits incógnitos 2", "Hits incógnito 3".
☐ Grupos	
<i>Ojo por ojo</i>	"Blanco y negro", "La calle", "Al árbol de los recuerdos", "Aura", "Grimey Knowledge" (ft. Cheppy), "Etéreo", "Rules", "Apatía", "Resiliencia", "4myniggaz", "Karma" (ft. Santaderi), "Bad boyz", "Inaudito", "Recíproco".
<i>Funky Saiyans</i>	"Hellboy", "Give me five", "Preludio", "Baires", "Renacer", "Wack x original fonk", "Soldout", "Intentar", "Old days", "Body bags", "Sueña", "Do it", "Está aquí", "Libre", "Peace and root", "Championshit", "Right now".

2. Procesamiento y elaboración de los datos

La estrategia metodológica que se sigue es de tipo cualitativo. En el procesamiento de los datos se toman en cuenta distintas variables sociodemográficas: género, edad, origen geográfico y nivel socioeducativo, concebidas como categorías dinámicas (Hernández Campoy & Almeida, 2005). Asimismo, se atiende a la variable de género discursivo (rap canción) y a la conformación de la figura de cada artista (solista, con colaboración o grupal).

Para la sistematización y presentación de los resultados, se adapta el modelo propuesto por Del Prato y Melián (2019), construido con aportes tomados de diferentes corrientes lingüísticas, con el fin de poder dar

cuenta de: a) las formas lingüísticas más salientes en relación con los registros empleados, b) el componente argumentativo en relación con las estrategias de cortesía para la conformación de sus imágenes sociales y c) la orientación ideológica, atendiendo al mecanismo de la intertextualidad⁶.

Género discursivo rap canción: estructura y tópicos

1. Estructura

Si bien la estructura de la canción de rap no presenta un esquema regular ni fijo en su composición, por lo general, tiende a perseguir un formato de estrofas-estribillo (o viceversa), precedido por enunciados “marca de agua”, que muchas veces suelen editarse con efectos en la voz (*autotune*)⁷.

1.1 Título, estrofas y estribillos

Muchos de los títulos de las canciones que integran nuestro corpus suelen construirse a partir de un solo término, por lo general expresado en español (“Apatía”, “Aura”, “Resiliencia”), o en inglés, a partir de una voz o expresión de tipo coloquial (“Give me five”, “Right now”, “Sold Out”, “Do it”). En algunos casos, como también sucede en grafitis de la cultura hip hop, se juega con la grafía, como es el caso del título de la canción “4myniggaz” en el que la preposición en inglés *for* (‘para’), se sustituye a través de la cifra numérica cuatro (4).

Algunas canciones suelen iniciar con un bloque versificado, que luego se repite en la parte media y final de la canción, a modo de estribillo, o, en otros casos, el tema musical puede comenzar con estrofas y alojar su estribillo en la parte media, reiterándose en alternancia con las demás estrofas (ver Tabla 2). Los estribillos suelen replicar el título de la canción,

⁶ Por tratarse del género discursivo canción de rap, en esta adaptación se prescinde del componente interaccional y de lo atinente al género texto noticioso propuesto por las autoras en el modelo original.

⁷ Los enunciados “marca de agua” se insertan al inicio o final de la canción y suelen hacer referencia a la propia identidad del rapero que se menciona a sí mismo o al estudio de grabación en el que hizo la canción.

con refuerzo de coros o voces al unísono, y versos con rimas consonantes o asonantes.

1.2 Introducciones y cierres

En las partes de inicio del tema musical (primeros segundos) o cierre de la canción (últimos segundos) se incluyen los nombres de los artistas de manera explícita (mencionados por ellos mismos) y el nombre de la productora o del estudio de grabación donde se realiza la producción musical o del creador de las bases instrumentales (*beatmaker*). De acuerdo con Arias Salvado (2020), este rasgo estilístico es posible rastrearlo, por un lado, en la tradición de los géneros musicales tropicales y latinos que se filtraron en el *trap* y en el reguetón y, por otro, en la emergencia de los nuevos artistas de música urbana que privilegian el formato “sencillo” (*single*) para distribuir su música. Respecto de esto último, se aprecia cómo la repetición del nombre del intérprete funciona como una “marca de agua”, es decir, como un elemento que le permite a la audiencia recordar la autoría de los creadores.⁸

En las canciones de nuestro corpus es posible advertir alusiones a los propios autores, por lo general, en las instancias de apertura o cierre de los temas musicales. Se nombran a sí mismos y refuerzan sus epítetos, es decir, los sintagmas (normalmente adjetivales, pero puede haber de otros tipos) que denotan una característica que se considera prototípica en el nombre que le precede (Buscató Vazquez, 2016, p. 93). Por ejemplo, el rapero Simmer es apodado “el psicólogo del verso” porque su capacidad de reflexión es valorada como una característica típica del artista. Además, suelen emplear frases que funcionan como “localizadores” figurados: “estar en la casa”, expresados en tercera persona, (“Ach está en la casa”), o sus versiones inglesas *in the house* o *in the place*. Esta marca, lejos de ser un elemento ornamental o estético, se torna un rasgo identitario de su imagen de rol (Fant & Granato, 2002) como artistas, al mismo tiempo que se convierte en un identificador sonoro de su a.k.a (muchas veces

⁸ Según Arias Salvado (2020) este rasgo no es exclusivo del rap o del trap; también se revela en la música pop y en la música clásica.

presentado mediante un deletreo, como se muestra en **Tabla 2**). Dado que en varias producciones participan más de dos artistas, se vuelve necesario individualizarlos, estableciendo una jerarquía entre el autor del tema y el/la “invitado/a” (nombrado/a en los créditos como *feat* o “ft”).

Tabla 2: estructura típica de una canción de rap. Ejemplo tomado a partir de la canción “Está aquí” de Funky Saiyans.

Estructura del género discursivo rap canción		
Título: “Está aquí”, <i>Funky Saiyans</i> . Duración: 2: 45.		
Min/seg	Estructura	Letra
00:20	Introducción (marca de agua)	Funky Saiyans,/ Yeah, Aries in the place /Yeah, Seed is in the place, Funky Saiyans
00:21	Estrofa	Qué querés que te diga, nigga/ Hay cosas que se aprenden/ hay cosas que se olvidan/ Se aprende, se olvida/ Así es la vida Armar jugadas/ Salir, cantar movida/ Miradas agresivas al mesías que nada decía solo se mecía...
00:54	Estribillo	Está aquí, está en mí/ Lo sé porque lo vi/ It around...
1:04	Estrofa	Mirando las estrellas/ Viendo alguna que otra caer/ El ritmo me invita y yo sé lo que voy a hacer/ En mi bille unos Roca y no lo quiero perder/ Yo no quiero deber/ La vida vale poco Hey you protect your neg...
1:47	Estribillo	Está aquí, está en mí/ Lo sé porque lo vi/ It around...
2:16	Cierre (marca de agua)	El arte está en ti/ Arianseed... / Aries s, e, e, d/ F studio es el lugar... you know my friend...

2. Tópicos

Las temáticas más representadas en las canciones que integran nuestro corpus guardan relación con la sociedad, en un sentido amplio; las vidas personales de los/as raperos/as; y la práctica del rap. Respecto de la sociedad contemporánea, se suelen enfocar aspectos de la vida social desde un posicionamiento crítico (hacia valores, costumbres, tradiciones). Así, es altamente frecuente que se haga alusión a mandatos sociales (en relación con el mundo laboral o educativo) y a la hipocresía (en relación

con celebraciones). Respecto de asuntos de índole personal, se refieren a aspectos de sus biografías (formas de crianza, emociones, consumos, actividades cotidianas), de su familia (figura de la madre, del padre o de los abuelos) y del grupo de amistades (miembros de su *crew* o equipo). Además, el rap como práctica se vuelve un tema de autorreferencialidad respecto de estilo (vieja escuela/nueva escuela), propósito (como trabajo, como escape, como religión) o método de sustento económico (autosustento). Seguidamente, trazamos una breve reseña de las temáticas más representadas en los artistas de nuestro corpus.

2.1 *Serafín*

En las producciones textuales de este rapero solista podemos advertir la presencia de los tres tópicos mencionados anteriormente. Por un lado, algunas canciones proyectan una mirada global del mundo, hacia el “deber ser” y lo instituido (“Diciembre”, “Mundo cruel”). En este grupo de canciones se narran sucesos, se retratan situaciones y se critica el cinismo de las personas a partir del uso de la técnica del *storytelling*⁹. Por otro lado, otro grupo de temas musicales se concentra en su biografía: su pasado, representado como un “mal ejemplo”, ligado a los vicios y el sufrimiento, y su actualidad, representada como una vida aburrida, “monótona” (“Jaula de plastilina”, “Que quede entre nosotros”, “Perdón y gracias”). Por último, el tercer conjunto de canciones refiere a sus concepciones sobre el arte y la música rap (“Vicisitudes”, “Purista del rap”, “Bestia del boombap”) y, en relación con la idea de autenticidad, se manifiesta en favor de la originalidad, en contra de la copia (del estilo del canto, la lengua y la vestimenta) de los artistas del rap o trap comercial, y manifiesta su apoyo explícito al “artista que entiende de temas”, es decir, al rapero que, como él, ostenta un conocimiento apoyado en la experiencia, en las raíces y el

⁹ Nos referimos a uno de los géneros más practicados en el rap canción en el que el rapero asume la primera persona y narra una historia, con carácter testimonial. Este estilo discursivo fue el más representativo de la denominada “edad de oro” del rap norteamericano en el que se destacaron grandes figuras del rap como Tupac, Notorious BIG, Public Enemy, etc. (Llonch i Méndez, 2020).

underground, elementos que, como se verá más adelante, conforman su noción de autenticidad.

En la mayoría de sus canciones predomina la operación discursiva de la narración y su posicionamiento a la manera de un “cronista” que observa, narra y cuestiona los signos de su tiempo. En el grupo de canciones asociadas a su vida, asume un tono confesional en el que cuenta hechos de su pasado, se confiesa, siente culpa, se arrepiente, pide perdón y agradece. En otra de sus canciones (“Diciembre”), se distancia de quien vende drogas y, sin identificar abiertamente la identidad, toma postura en contra de quienes se dedican a esta actividad. Él mismo evalúa su estilo de rap como un “modo conflictivo de decir las cosas”, y se posiciona como un rapero con “personalidad” por ser “diferente” del resto de raperos y “sentir” el rap de un modo auténtico.

2.2 Ojo por ojo

Por su parte, en las canciones del grupo de rap denominado Ojo por ojo podemos advertir también la presencia de los tres temas aludidos. Por un lado, la alusión a la calle y a la nocturnidad como coordenadas espacio temporales de socialización y formación (“Calle”, “Grimey knowledge”, “Rules”, “4myniggaz”, entre otras). Por otro lado, la espiritualidad y la constante alusión al pasado y los recuerdos personales se hace presente en canciones como “Aura”, “Etéreo”, “El árbol de los recuerdos”, “Resiliencia”, “Karma”. Finalmente, encontramos la concepción del rap como trabajo y sustento económico en canciones como “Bad Boyz”.

Una de las temáticas que se encuentra más presente en sus letras refiere al estilo de vida vinculado con el estar en la calle, la esquina o el barrio. Esto se entronca con, como observaremos más adelante, la construcción de una autoimagen grupal elaborada sobre la base de ser “chicos malos”¹⁰, que comparten un estilo de vida particular.

¹⁰ Esto se corresponde con la única participación femenina registrada, de la rapera Santaderi en calidad de invitada o colaboradora (*feat*), quien se autoconoce bajo la imagen de “chicas malas” (canción “Karma”).

La imagen colectiva de “chicos malos” se refuerza con la idea de los “malos hábitos” asociados a la nocturnidad y al rap (vandalismo, excesos, criminalidad), como se representa en las canciones “4myniggaz” y “Grimey knowledge”. En relación con la autenticidad del rap y de sus imágenes de rol y excelencia (Fant & Granato, 2002) que desean proyectar como artistas, se refieren a su grupo como quienes “develan verdades”.

Por su parte, otro grupo de canciones de Ojo por ojo se asocia con la espiritualidad, la energía y el equilibrio. Sobresale una idea nostálgica de un pasado analógico en blanco y negro y se observa la intención de acudir a frases o expresiones de índole popular, como así también a establecer comparaciones hiperbolizadas con figuras reconocidas del ámbito deportivo o cultural.

2.3 Exe

La temática predominante en las canciones del rapero solista Exe hace alusión a sus habilidades para rapear y su vínculo con la actividad del rap. Mediante expresiones hiperbolizadas y apelando al recurso de la ironía, presenta su autoimagen exacerbada de vencedor y superior a los demás (“Hits incógnitos 2”). En relación con la autenticidad, al igual que el rapero Serafín, se distancia de los artistas que copian moldes, a quienes llama “artistas genéricos”, y hace alusión a la hipocresía de la sociedad.

2.4 Funky Saiyans

Por su parte, las temáticas que predominan en las canciones de la *crew* Funky Saiyans se relacionan con un conjunto de valores compartidos por el grupo en torno al rap y al hiphop (“Peace y root”, “Hellboy”), vinculados con sensaciones como fluir, ser libre, soñar y vivir el presente (“Sueña”, “Intentar”, “Give me five”, “Está aquí”, “Libre”, entre otras). Asimismo, en sus canciones se refieren a tópicos como el dinero, las drogas (“Soldout”) y la ciudad, asociada con un ámbito hostil, gris, materialista y animalizada como jungla o safari (“Body bag”, “Old days”). También aluden explícitamente a su experiencia y presencia en la escena del rap, dada su reconocible trayectoria artística en la ciudad.

A diferencia de la representación de los “chicos malos” de la *crew* Ojo por ojo, este grupo se enuncia como “buena gente” (*good fellaz*), abiertos a entablar lazos sociales con los demás miembros de la comunidad artística.

Resultados

El cuerpo de datos de las canciones de rap testimonia la presencia de un nutrido conjunto de estrategias discursivas al servicio de la construcción de imágenes e identidades consideradas “auténticas” por parte de los/as participantes. Presentamos los principales resultados siguiendo parte de la sistematización de recursos propuesta por Del Prato y Melián (2019), previamente señalada: (a) aspectos lingüísticos, (b) dimensión argumentativa y (c) orientación ideológica.

1. Aspectos lingüísticos

En las canciones de rap pertenecientes a la variedad del español bonaerense se observa la conformación de un repertorio verbal diverso, que abreva en distintas fuentes, para la construcción de un estilo de rap que se pretende “distinto” del de los demás raperos. Este aspecto se constata también en estudios lingüísticos de rap producido en otras variedades lingüísticas del español, como la variedad dialectal del español andaluz (Checa & Camargo, 2022) o la variedad de Puerto Rico (Vizcarrondo, 2011).

Uno de los aspectos más salientes en relación con el nivel léxico lo constituye, por un lado, la presencia de voces o expresiones provenientes de otras lenguas (inglés, francés, italiano), además del español y, por otro, voces o expresiones de registro informal (del campo de las drogas, del sociolecto joven, del lunfardo) o de registro formal (términos provenientes de campos disciplinares diversos). Resulta frecuente advertir el mecanismo de la alternancia diafásica en la mezcla de registros coloquial y culto, la alternancia de código (español-inglés), así como la incorporación de voces provenientes del lunfardo.

En el siguiente ejemplo (1), extraído de una canción del grupo Funky Saiyans, se hace evidente la diversidad de fuentes que se ponen en juego

en las letras: préstamos provenientes del inglés (*shits, beats, in my negga tripping*), voces provenientes de un campo disciplinar científico (*sintaxis, catarsis, metástasis*) y léxico del registro informal (*hachís, pibes*), en especial aquel que ha sido relexificado por la comunidad del rap (*barras*)¹¹. La mezcla de diversas fuentes funciona estratégicamente para favorecer la rima y contribuir al sentido rítmico de la composición textual y musical:

(1)

En el templo creando *my shits*/ Afinar el lápiz contra esos *beats*/ Lo hago ágil *in my negga tripping*/ Hago *barras* pa' moverte/
Escapando de la Matrix encontré el oasis Hice *sintaxis* con mi *catarsis*/
Esa idea va haciendo *metástasis*/ No me conformo y no me sirve el casi/
Con los *pibes* voy buscando el cáliz/ De Bahía voy buscando *hachís*/
Barras y mariachis.

("Body bags", Funky Saiyans. La cursiva nos pertenece)

En otra de sus canciones ("Preludio") se registra la recurrencia a préstamos de otras lenguas (*delivery, bakery, c' est la vie, It is what it is, son*) también en favor de la rima, construida a partir de una serie de palabras de acentuación esdrújula. Se recurre a expresiones coloquiales (*cortar el rostro*) y a léxico proveniente del campo de la religión (*alegoría, cáliz, Génesis*).

Por su parte, el grupo Ojo por ojo también hace uso de este recurso como se observa en el siguiente ejemplo (2):

(2)

In your face pero ellos no lo pueden ver/ No sé cuál es mi motivo
en este rubro/ perdí mi rumbo/ Ahora solo quiero todo para mí/
Busco oro, el niño lobo *like a wannabe*/ *For my people, foy my niggaz*/
Rap de night.

("4myniggaz", Ojo por ojo)

¹¹ Para la comunidad del rap, la voz *barras* se refiere a una serie de enunciados que poseen un "doble sentido" que debe ser repuesto por la audiencia que participa del evento de rap y por el interlocutor en la interacción.

El singular repertorio verbal que es posible advertir en algunas canciones de rap del corpus da cuenta del empleo de una serie de recursos lingüísticos que funcionan como estrategias discursivas para la construcción de un estilo de rap que se pretende “original”, al mismo tiempo que a la gestión de la autoimagen en tanto raperos “auténticos” y “diferentes”.

Sin embargo, se observa que la recurrencia a fuentes diversas no es un recurso que se encuentre en la producción discursiva de Serafín, quien se manifiesta en contra de la copia y la apropiación de expresiones de otras lenguas. Así lo expresa explícitamente en el siguiente extracto de su canción “Purista del rap”:

(3)

Apoyo al artista que entiende de temas/ No al *pibe* altanero que quiere decenas/ No a estos pioneros que se creen *cremas*/ Que copian la ropa, el idioma y *la flema*/ Salió NCA, cantaban a gritos/ Salió el Dukito y fluían distinto/ Salían no sé cuánto y copiaron su escrito.

(“Purista del rap”, Serafín)

2. Dimensión argumentativa

En relación con la construcción discursiva de imágenes sociales se registra la presencia de imágenes grupales e individuales. Los grupos de rap tienden a construir una imagen colectiva, que revela una identidad grupal, enmarcada en la afiliación a un equipo o *crew* (Ojo por ojo, Funky Saiyans)¹² y, en tanto solistas, perfilan una identidad personal (Serafín, Exe).

Respecto de la autenticidad, estas imágenes adquieren sentidos singulares en el mundo discursivo de las canciones de rap de nuestro corpus. A continuación, analizaremos, en primer lugar, las imágenes grupales (b.1, b.2) y, en segundo término, las individuales (b. 3 y b.4).

¹² Esto no invalida que, en algunas canciones, algunos integrantes de esos grupos (*crew*) se enuncien de manera individual, como es el caso de Arianseed, integrante del grupo Funky Saiyans.

2.1 Autoimagen grupal. Ojo por ojo (“chicos malos”)

Como observamos previamente, los integrantes del grupo Ojo por Ojo construyen el endogrupo de “chicos malos” (o su equivalente en inglés, *bad boys*) y proyectan una imagen de sí mismos vinculada con la nocturnidad y el consumo de alcohol, tabaco y drogas. Siguiendo los criterios de identificación y diferenciación (Van Dijk, 2008) es posible reconstruir el autoesquema grupal de Ojo por ojo, que plasmamos en la **tabla 3** :

Tabla 3: autoesquema grupal del grupo de rap Ojo por ojo.

<i>Identidad/membresía</i>	son chicos malos, asociados al mundo de la calle, los vicios y los malos hábitos.
<i>Tareas</i>	rapear, decir la verdad, lo que sienten, no callar, aconsejar, no seguir ejemplos, con "negocios que atender".
<i>Metas</i>	obtener dinero ("llevar el pan") y salud.
<i>Normas/valores</i>	familia (madre, padre, abuelos) y compañeros. Los sueños y el respeto hacia sus pares.
<i>Posición (aliados/adversarios)</i>	los aliados son del barrio, "los míos", "mi gente" y los adversarios los que critican, los "sin código", los que no bancan.
<i>Recurso</i>	la palabra y los recuerdos.

Respecto del registro de pronombres y lexicalizaciones para atender al mecanismo de polarización, algunos participantes del grupo Ojo por ojo emplean de manera explícita la primera persona del singular para referirse a sí mismos (4 y 6), en tanto miembro del grupo, plural (7) o la forma verbal correspondiente a la primera persona del plural (*somos*) para referir a la imagen grupal de “chicos malos” (5). Además, se alterna entre los pronombres personales *vos* y *usted* para referir a una segunda persona del singular (6 y 7) y, de modo referencial, el pronombre de la tercera del plural para aludir a los demás (*les*), quienes critican su modo de actuar (6).

(4)

Hermano, no *te* preocupes mucho/ Sé que afuera hablan de *mi*/ Pero *yo* me ocuparé que *les* llegue lo que escribí.

("Blanco y negro", Ojo por ojo)

(5)

Volvimos al rubro/ Baby, somos chicos malos/ Paseando por la noche/ En el hood haciendo asados/ Guachos *viven* de negocios/ Eso lo tengo claro/ Pero acá nadie se entera/ porque *la hacen* de callados/ Borracho por la noche / y cigarros en la mañana.

("Calle", Ojo por Ojo)

(6)

Sé que *yo* camino con un feo aspecto/ Y me da lo mismo lo que *vos* me estés diciendo/ O lo que pienses de *mí*.

("Aura", Ojo por ojo)

(7)

Y esto es Ojo por Ojo/ Poniendo la clave con la necesidad de contarte / lo que *usted* no sabe/ Hoy en día *nos* sigue llamando la calle/ Negocios que atender dentro del garage.

("4myniggaz", Ojo por ojo)

En ese sentido, esa grupalidad proyectada funciona, en lo discursivo, como un recurso preponderante que establece relaciones entre quienes pertenecen y quienes no y conforma un mecanismo de polarización "nosotros/ellos" entre los productores del rap canción (*nosotros*) y los demás (*ellos*), entre quienes es posible destacar a raperos de otros grupos o a otros actores sociales.

De la identificación de sí mismos como "chicos malos" se desprende una serie de lexicalizaciones que, en esta oportunidad, adquieren un sentido positivo puesto que comportan rasgos de lo que el grupo considera "auténtico". Si bien se observa claramente el predominio de lexemas de valor axiológico negativo, desde su particular modo de significación, esta construcción de "vida no tan normal" es percibida como lo "real", lo "verdadero", el "auténtico" modo de rapear. En nuestro corpus, se registran las siguientes lexicalizaciones:

vandálicos, borrachos, con feo aspecto, criminales, jodidos, quemados, distantes, distraídos, guachos jarra, niños índigo, fuertes, sucios, atrevidos, encendidos, arruinados, cagados de frío, desde abajo.

Como se observa, en función de su posición social y de sus objetivos, “cada grupo social da por supuesto que puede hacer una selección interesada de estos valores y asignarles una jerarquía de relevancia” (Van Dijk, 2008, p. 209). De esto se desprende que los valores que cada grupo ha elegido pueden considerarse como el criterio básico para evaluar las opiniones que definen los sistemas ideológicos.

2. 2. Autoimagen grupal. Funky saiyans (“chicos buenos”)

Por su parte, los integrantes del grupo Funky Saiyans construyen el endogrupo de “chicos buenos” (o sus equivalentes en inglés *good fellaz* o *big fellaz*) y proyectan una imagen de sí mismos vinculada con valores y saberes compartidos vinculados con fluir, soñar e intentar.

Siguiendo el autoesquema grupal, de acuerdo con los criterios de identificación y diferenciación (Van Dijk, 2008), se observa respecto del grupo Funky Saiyans la información que plasmamos en la **tabla 4**:

Tabla 4: autoesquema grupal del grupo de rap Funky Saiyans.

<i>Identidad/membresía</i>	son chicos buenos y se vinculan con la “buena gente”.
<i>Tareas</i>	escribir rap con “buenas letras”, hacer cosas (“activar”).
<i>Metas</i>	hacer shows, soñar, abrir la mente y escribir como liberación. No buscan fama.
<i>Normas/valores</i>	respeto, amor y libertad.
<i>Posición (aliados/adversarios)</i>	los aliados son los miembros de su <i>clicka</i> (‘familia’) y los adversarios son el sistema, la policía y el resto de la sociedad que no pertenece al mundo hiphop.
<i>Recurso</i>	palabra (barras), música/arte y años de experiencia.

Respecto del registro de pronombres y lexicalizaciones se advierte que este grupo emplea (8) el pronombre posesivo de primera persona del singular (*mi*) y el pronombre posesivo de tercera persona del plural (*su*). En otra de las canciones (9) también usan la primera persona del singular (*yo*), formas conjugadas en primera persona (*dije, miro*) como oposición a la tercera persona para referir a los demás (*dicen, hablan, son, fingen, escapan*) y la segunda persona del plural (*guarden, precipiten*) y del singular (*hablás, darte*).

(8)

Mi equipo ya es una leyenda entre los grandes *bboys*/ *Su* mierda está en el olvido.

("Hellboy", Funky Saiyans)

(9)

Pensando bien en cada párrafo que dije/ Y por atrás *dicen, hablan* de más, dicen/ No *son* real, sé que *fingen*/ *Mi* generación trata con pensamientos místicos/ *Escapan* de lo falso con el microphone/ Lejos de los críticos y comentarios cínicos/ Miro para atrás a ver qué *hablás*/ *Darte* la atención que necesites/ *Yo* buscando paz, man/ No se *precipiten*/ *Guarden* sus palabras para cuando necesiten/ *Anden* por su camino y por el *nuestro* ni se fijen.

("Peace y roots", Funky Saiyans)

Los "chicos buenos" son descritos como tranquilos, elegidos, subidos/high, prendidos, semillas, leyenda, ilusionados, alucinados.

Como se evidencia a partir de las selecciones léxicas del grupo Ojo por Ojo y del grupo Funky Saiyans, los rasgos definitorios se establecen en términos de bondad/maldad. Si bien no es posible constatar que un grupo sea (de manera explícita) el exogrupo representado por el otro endogrupo, es posible hacer una caracterización de ambos grupos, de acuerdo a cómo son percibidos por ellos mismos (cómo se describen y a qué entidades acuden) para revelar de qué modo construyen una idea de autenticidad a partir de

rasgos sociales diferentes, atribuidos a los “malos”, por un lado, y rasgos sociales atribuidos a los “buenos”, por otro.

A su manera, estos grupos comparten la adscripción a un estilo de rap denominado “vieja escuela” (old school) en contraste con la “nueva escuela” representada por una generación de raperos que creció con el visionado de las batallas de rap en YouTube y fuerte presencia de las redes sociales (view/vistas).

2. 3. Autoimagen individual. Serafín (el frustrado)

Este artista conforma una imagen individual de “frustrado”, que no cumple con las expectativas de la sociedad ni de su familia (“soy un antro y no un astro”) pero que se asume como “diferente” y “original” en su estilo artístico de rap. Como ya se ha señalado, apela al uso de narraciones (*storytelling*) como actividad de imagen para reparar su imagen de excelencia (Fant & Granato, 2002) y revelar, así, aspectos deseables en el mundo social que habita.

Emplea el pronombre en primera persona (*yo*) para referir a su autoimagen, que se presenta como autosuficiente, o el pronombre posesivo expresado en plural para referir a una tercera persona, los demás (*sus*).

En este caso, se desafilia de un *ellos* construido sobre la base de la hipocresía y falta de consistencia entre lo que se hace y lo que se muestra en las redes sociales. Así, en el siguiente ejemplo (10) se observa, por un lado, como critica la inconsistencia entre la prédica y la práctica de algunos raperos, entre la vida real y la vida digital y, por otro, entre sus estilos musicales, *boombap* y *trap*, considerados como antagónicos:

(10)

Ahora no digan que no lo medito/ Me ven en la calle: abrazo y besito/ Me ven en las redes: machito, machito/ Mejor para mí yo no lo necesito/ Pero tenía fe de que fueran distintos/ *La crew tanto nombran y no la respetan/ En redes sociales se caen sus caretas/ Se ven sus me gustas a fotos de tetas/ Pero después hablan de cosas discretas/ Ocultan su cara y se*

manifiestan/ Antes eran boombap ahora son fiesta/ Lo entienden que no es que no me guste el trap/ Sino que es su música la que molesta.
 (“Purista del rap”, Serafín)

Para este artista la polarización se construye entre él (*yo*) y los demás (*ellos*), a quienes refiere, de manera indirecta, como “la *crew* que tanto nombran” o “que pocos sienten”

(11)
 No soy el dueño del *boombap*/ Mucho menos una bestia caminante del hiphop/ Solo puedo darte rap/ Tanto rap que pocos sienten/ Pero me hace diferente al darme personalidad.
 (“Bestia del boombap”, Serafín)

Como se ve en el ejemplo (11), para este rapero la idea de ser auténtico se construye sobre la fidelidad a un estilo musical de rap (“antes eran boombap”) y no hacia otros ritmos ligados a tendencias modernas, como el género del trap, considerado un estilo para “bailar” (“ahora son fiesta”). Además, en el siguiente ejemplo puede constatarse de qué modo se distancia de los raperos “nueva school”, vinculados con las plataformas tecnológicas (“querer las view”)

(12)
 Raperos *nueva school* miden sus vicisitudes/ Querer las *view* pero ganar el pan siempre es la *priori*.
 (“Vicisitudes”, Serafín)

2. 4. Autoimagen individual. Exe (el vencedor)

Este rapero, por su parte, proyecta la imagen de un vencedor y se presenta como “el favorito”, “el jefe”, con un talento natural que supera los límites en términos de calidad artística. Apela al uso de expresiones hiperbolizadas o a la ironía como actividad de imagen para exacerbar y reforzar su imagen de rol (Fant & Granato, 2002) de artista de rap.

Exe emplea el pronombre en primera persona (*yo*) para referir a su autoimagen, que se presenta fortalecida por aspectos de valía artística (“romper el track”, “hit hecho con *class*”) y la tercera persona en singular

(ese *hater*) o el pronombre expresado en plural para referir a una tercera persona, los demás (*les duele*)

(13)

Yo no elegí romper el *track*/ Nací así, fue natural/ Les traje un hit hecho con *class* / ¿qué más quieren?/ Sé que les duele saber que siendo tan joven sea el jefe *game*/ [...] Que esto no se trata de merecer/ Quiere borrarle ese *hater* con *paper liquid*/ Y yo estoy haciendo que tiemblen todas las ventanas / dentro de su *fucking living*, *niggi*.
 (“Hits incógnitos 2”, Exe)

De este modo, Exe construye una polarización entre él mismo (*yo*) y los demás (*ellos*), que son quienes critican (los *hater*) y quienes no lo valoran por su corta edad. Además, también presenta su marcación autonómica mediante el uso de la fórmula contrastiva *yo/vos*, reforzada por el uso de los pronombres *mis* y *tuyos*, para recortarse ante los demás. Esto supone una marca de identidad en la construcción discursiva del rap, en la que se evidencia con claridad la gestión interrelacional de los participantes: recortarse favorablemente en su individualidad frente al contrincante para exaltar su propia imagen mediante la focalización explícita del papel del emisor y el de su destinatario (Haverkate, 1994, p. 133).

(14)

Yo quiero ser yo y vos no querés que sea yo mismo/ Mis pies y los tuyos buscan distintos caminos.
 (“Hits incógnitos 3”, Exe)

El bloque de sentido asociado al uso pronominal encabezado con la primera persona (*yo*), en relación con la autoimagen, revela por parte del rapero productor del discurso una marcación autonómica, es decir, la búsqueda de recortarse del grupo, proyectarse con “contorno propio” (Bravo, 2003) y provocar la exclusión discursiva del otro (*vos*). En general, este tipo de estructuras contribuyen a la construcción de una realidad simbólica valorada por el rapero que pone de manifiesto el sistema de valores que opera en la elaboración de su autoimagen como artista.

Respecto de las lexicalizaciones, se advierte que tienden a una valoración ponderativa de su modo de rapear: *natural, jefe, logros, evolución, fuego verbal*, entre otros.

Al igual que Serafín, Exe se encolumna en la denominada “vieja escuela” y refiere a su propia escritura como con reminiscencias de “viejos clásicos” (“Hits incógnitos 1”).

3. Orientación ideológica

Finalmente, respecto del mundo discursivo representado en las canciones de nuestro corpus se observa que, en buena medida, el sistema de creencias de estos jóvenes se opone a la lógica organizacional y normativa propia de las instituciones (escuela, policía, medios de comunicación), en favor de la ponderación de su saber experiencial y de la construcción de reglas y códigos propios. Esto se entronca con aspectos centrales en el desarrollo histórico del rap social: “la crítica a las estructuras hegemónicas, el virtuosismo retórico, la búsqueda de identidad a través de la autenticidad y la conexión vernácula” (Checa & Camargo, 2022, p. 225). Además, se refuerzan valores de una oposición clásica en el mundo hiphop (“vieja escuela” *versus* “nueva escuela”) y se establece una relación dialógica evidente con la tradición de este movimiento sociocultural.

Respecto de la autenticidad, las ideas y creencias que sustentan la cosmovisión general de estos grupos se perfilan en torno a valores que recuperan y revalorizan un saber popular y experiencial, asociado con un determinado origen social (“venir de abajo”). Asimismo, como señalamos en b. 1 y b. 2, las imágenes grupales de dos de los grupos de rap refuerzan ideas y valores asociados al “ser buenos” o “ser malos” chicos. Especialmente este último grupo recrea una cosmovisión asociada a la criminalidad y a la crudeza de la vida en la calle, aspectos que adquieren fuerza y legitimidad en tanto campos semánticos significativos para este género musical (Checa & Camargo, 2022).

Por su parte, en lo atinente al fenómeno de la interdiscursividad como clave que articula la orientación ideológica de las canciones, se observa que

una de las manifestaciones de *heterogeneidad mostrada* (Authier-Revuz, 1984) más frecuente en las canciones del corpus la constituyen las citas, en calidad de proverbios, que revelan huellas de un saber popular, de verdades inmemoriales que “son parte del diccionario cultural de la lengua” (Pendones, 1992, p. 20). La fuente de origen de estos enunciados es anónima, desconocida y, ante todo, no es preciso restablecerla en el discurso.

Como se registra en el grupo Ojo por ojo, los jóvenes ponen a circular en sus letras algunos proverbios o frases para solidarizarse con el mensaje que transmiten dado que, gracias al carácter didáctico moralizante de estas frases, los raperos las emplean no solo para adherir al discurso reproducido sino también para incorporar alguna palabra o expresión que completa y expande el sentido de la cita. Es decir, al proverbio fácilmente reconocible por la audiencia suele incorporarse un enunciado extra que opera como “refuerzo” o como “adición” de un elemento novedoso y que, por tratarse de una canción, potencia la rima con el verso precedente.

En los siguientes ejemplos se constata de qué forma el contenido de los proverbios es continuado por enunciados adicionales que expanden la frase y, al mismo tiempo, operan en favor de la rima de la canción.

(15)

Cada loco con su tema con su problema/ Si estamos todos perdidos por esta escena/ Igual sabemos que el que mucho abarca poco aprieta/ Estate alerta, hay que estar cerca/ Que no hay rosas sin espinas ni chorros sin espías/ Todo drama/ Pero después de la tempestad viene la calma/ Que quería/ Al mal tiempo buena cara y sabiduría.

(“Blanco y negro”, Ojo por ojo)

Como se observa en este ejemplo (15) el refrán “cada loco con su tema” es “continuado” con el enunciado “con su problema”, por lo que, además de provocar la rima, añade sentidos nuevos al refrán popular. De igual modo sucede con “no hay rosas sin espinas” y la expansión creada por el grupo “ni chorros sin espías”, que logra el doble propósito de provocar la rima y

expandir el proverbio, replicando la estructura sintáctica del discurso fuente.

Mediante esta estrategia polifónica los raperos acuden a frases que, como ecos, suponen la repetición de un número ilimitado de enunciados anteriores y las insertan en un nuevo sistema de significación (Maingueneau, 1980) que es el mundo discursivo de sus letras. Así, los proverbios escogidos por este grupo operan como sugerencias o advertencias para la acción de quienes escuchan. Motivan un modo de ser y actuar, referido con el estar alerta, y revelan una visión de mundo del que se asumen conocedores.

De igual modo, los raperos de nuestro corpus apelan a frases de uso popular para expresar modos de ser y comportarse.

(16)

Maté dos pájaros de un tiro/ y me puse a escribir.

(“Golden Kids”, Exe)

(17)

Es automático, soy el antídoto/ El ácido que despertó tus químicos/ Todo es efímero pero me ceba/ Donde hubo fuego las cenizas quedan.

(“Championshit”, Funky Saiyans)

En otros casos, los refranes populares son alterados de manera creativa y adaptados a voces de registro coloquial, como sucede con la expresión “veo pocos charcos para tantos sapos” que recupera “sapo de otro pozo” y reactualiza su significado, en este caso, aplicado al ambiente artístico del rap.

(18)

Prefiero seguir incógnito, discreto y solitario/ Claro que quiero vivir en los escenarios/ Pero detesto sus efectos secundarios/ Veo pocos charcos para tantos sapos / Traigo barras más sólidas que la cárcel del Chapo.

(“Hits incógnitos 1”, Exe)

La apelación estratégica al saber popular de los proverbios se relaciona con una de las ideas constantes de la comunidad del rap construida en torno a

la metáfora conceptual “la vida es una escuela”, según la cual se considera que el aprendizaje y la formación no se encuentran estrictamente en espacios institucionalizados ni en sistemas formales. Desde esta perspectiva de la vida y el mundo, las instituciones, la obtención de títulos o las certificaciones no garantizan conocimiento ni valores auténticos. Por el contrario, estos se obtienen fruto de la experiencia y del saber construido en torno a la pertenencia a un barrio. Así lo expresa el rapero Serafín en una de sus canciones:

(19)

Y ojo, si me pongo a pensarlo/ No creo que tu triunfo lo decida un salario/
los mejores valores los tenés en los barrios/ tengo muchos maestros que
no tienen secundario.

(“Diciembre”, Serafín)

De este modo, las ideas, creencias y valores que se plasman en las canciones articulan y dan sentido ideológico a las claves discursivas más salientes del rap que producen ciertos grupos en la ciudad de Bahía Blanca. Las canciones operan como dispositivos que dinamizan la *promoción y legitimación* de los intereses de estos grupos sociales tanto al interior de la propia comunidad de rap, como al exterior de ella, en relación con elementos externos e intereses opuestos a la sociedad en general.

Reflexiones finales

De manera general, se observa que las canciones de rap del corpus se orientan hacia dos grandes direcciones vinculadas, en grados diferentes, a la gestión de la autenticidad: por un lado, aquellas que celebran el género del rap y, sobre todo, un modo de rapear “auténtico”, considerado “real” y, por otro, las que plantean una crítica a la sociedad. En algunos casos, los rasgos de ambas orientaciones resultan complementarios, dado que en la celebración del rap “auténtico” puede hacerse explícita una crítica hacia la sociedad considerada superficial e hipócrita.

Atender a la idea de autenticidad en las canciones del rap supone la consideración de una serie de elementos complejos que, en algunos casos,

revelan las tensiones existentes entre los grupos y/o solistas que integran la comunidad de estudio. En el análisis de las formas lingüísticas y la orientación argumentativa e ideológica en torno a la noción de autenticidad, se observa que cada grupo o solista de rap apela a ciertos recursos que resultan compartidos y otros que resultan singulares de cada uno de ellos.

Así, respecto de las formas lingüísticas, mientras que los grupos de rap (Ojo por ojo, Funky Saiyans) optan por incorporar voces o expresiones de otras lenguas o variedades, uno de los solistas (Serafín) se manifiesta en contra de la copia de rasgos lingüísticos y de estilos de rap. Esto demuestra la tensión que se establece entre la copia, reproducción o selección de rasgos de manifestaciones extranjeras frente a la idea de “originalidad” construida sobre la base de la prescindencia de apropiaciones extranjeras.

En relación con las construcciones de imágenes en torno al ser un rapero auténtico, se evidencia que los grupos (Ojo por ojo y Funky Saiyans) proyectan sus autoimágenes a partir de la selección de valores trazados sobre la idea de maldad y bondad. Mientras que unos encuentran en la conformación del “ser chicos malos” una serie de valores que les confieren credibilidad en su quehacer artístico, otros apelan a la conformación del “ser chicos buenos” también para representar una idea de autenticidad apegada a la experiencia y la trayectoria en el género y la escena musical. Si bien esta oposición no se expresa explícitamente opuesta al interior de las letras de las canciones de ambos grupos, es posible advertir con claridad cómo cada grupo recorta y reconfigura valores propios que les confieren autenticidad y se opone a un otro (exogrupo) externo que no entiende, no tiene códigos, se burla o critica a los miembros de su equipo. En uno solo de los casos, ese otro se representa como la autoridad policial.

En ese sentido, la estrategia de polarización conforma un *nosotros* (endogrupo) que, en el caso de Ojo por ojo se sostiene sobre la idea del ser “malo” y en el caso de Funky Saiyans sobre la idea de ser “bueno” y un *ellos* (exogrupo) construido sobre la base de la construcción discursiva de un

otro que no pertenece al grupo y no comparte los valores que son significativamente representativos para la comunidad del rap.

Entre los aspectos que resultan afines a la proyección de imagen de los artistas del corpus se encuentra la consideración y revalorización de espacios como la calle, el barrio o la esquina como ámbitos de socialización, aprendizaje y constitución de una “realidad auténtica”. Se observa que todos los raperos de nuestro corpus adoptan un posicionamiento forjado desde una mirada opuesta a las identidades construidas en un sentido hegemónico: medios masivos de comunicación, la autoridad policial, el sistema educativo formal y las instituciones, entre otros.

En relación con la orientación ideológica, se observa que el sistema ideológico de estos grupos se organiza sobre la idea de “ser auténtico” vinculado a ciertas creencias que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de este grupo (Eagleton, 1997, p. 52). Así, se ve que acuden al saber popular, en forma de proverbios o refranes que incorporan a sus letras para dar cuenta de un acervo popular y de conocimiento compartido por todos, que no necesita explicación ni referencia de fuentes y que es adquirido por la propia experiencia, antes que por la formación sistemática. Este recurso se asocia con la idea de que la autenticidad se corresponde con una determinada procedencia social (“venir de abajo”) y la afiliación artística a un determinado movimiento dentro del hip-hop (*underground*, “vieja escuela”), vinculado con elementos tradicionales del género rap, que evocan un conocimiento respecto de los orígenes del movimiento hip-hop y se entroncan con una tradición cultural y artística que los posiciona y legitima en el marco de los valores de la comunidad del rap. En suma, las referencias a una esfera social compartida, que es urbana (valores del barrio) y marginal (valores de la calle), junto con el apego a una selección de valores asociados al circuito de rap “vieja escuela”, alejado de lo mediático, de lo consagrado y de las modas pasajeras logran cimentar y dar orientación a una idea de autenticidad a partir de la cual estos jóvenes construyen su visión del mundo, sus concepciones sobre la música y su escala de valores.

Referencias

- Alim, S., & Pennycook, A. (2007). Global linguistic flows: Hip-hop culture(s), identities, and the politics of language education. *Journal of Language, Identity and Education*, 6(2), 89–100. <https://doi.org/10.1080/15348450701341238>
- Arias Salvado, M. (2020, noviembre). Yeah, el barrio, drogas y lujo. Así suenan y de esto hablan los traperos en la playlist de los centennials. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/yeah-el-barrio-drogas-y-lujo-asi-suenan-y-de-esto-hablan-los-traperos-en-la-playlist-de-los-nid16092021/#/>
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 19(73), 98–111.
- Bravo, D. (2003). Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: Una introducción. En D. Bravo (Ed.), *Actas del I Coloquio Internacional del Programa EDICE* (pp. 98–108). Universidad de Estocolmo.
- Buscató Vazquez, A. (2016). *Las figuras retóricas en el rap español del siglo XXI*. Comunicación y Publicaciones Caudal.
- Checa, F. O., & Camargo, L. (2022). Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, (42), 1–33.
- Del Prato, J., & Melián, B. (2019). La comunidad detrás de las noticias: Análisis de representaciones sociales en foros de comentarios de Facebook. En L. Rivas & M. S. García (Eds.), *Estudios del discurso: Desafíos multidisciplinares y multimodales* (pp. 61–71). Universidad Nacional de La Pampa.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Paidós.
- Exe. (2019). *Canal oficial* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/@exe9478/featured>
- Fant, L., & Granato, L. (2002). *Cortesía y gestión interrelacional: Hacia un nuevo marco conceptual*. *Stockholm Studies in Interaction, Identity and Linguistic Structure, Working Papers IV*. Universidad de Estocolmo.
- Funky Saiyans. (2015, mayo 19). *Funky Saiyans* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/@FunkySaiyans/videos>
- Goffman, E. (1967). *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Doubleday Anchor.
- Gumperz, J., & Hymes, D. (1972). *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*. Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Haverkate, H. (1994). *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Gredos.
- Hernández Campoy, J. M., & Almeida, M. (2005). *Metodología de la investigación sociolingüística*. Editorial Comares.
- Hernández Flores, N. (2013). Actividades de imagen, caracterización y tipología en la interacción comunicativa. *Pragmática Sociocultural*, 1(2), 175–198.

- Labov, W. (1970). The study of language in its social context. *Studium Generale*, 23, 30–87.
- Llonch Méndez, P. (2020). *El rap a l'aula: Aprenentatges d'una revolució en marxa* (Dossiers Rosa Sensat, 84). Associació de Mestres Rosa Sensat.
- Maingueneau, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Hachette.
- Moreno Fernández, F. (1990). *Metodología sociolingüística*. Gredos.
- Ojo por Ojo. (2012, enero 23). *Ojo por Ojo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/@OJOPOROJO/videos>
- Pendones de Pedro, C. (1992). La heterogeneidad enunciativa: Algunas manifestaciones de la heterogeneidad mostrada. *ELUA. Estudios de Lingüística*, 8, 9–24.
- Serafin. (2011, septiembre 22). *Serafin. rap* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/@SerafinRap/videos>
- Spencer-Oatey, H. (2000). Rapport management: A framework for analysis. En H. Spencer-Oatey (Ed.), *Culturally speaking: Managing rapport through talk across cultures* (pp. 11–46). Continuum.
- Van Dijk, T. A. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso & Sociedad*, 2(1), 201–261.
- Van Dijk, T. A. (2016). Estudios críticos del discurso: Un enfoque sociocognitivo. *Discurso & Sociedad*, 10(1), 167–193.
- Vizcarrondo, D. (2011). Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros puertorriqueños. *Enunciación*, 16(2), 31–47.

Nota biográfica

Agustina Arias

Agustina Arias es Doctora en Letras y docente (Universidad Nacional del Sur). Sus principales líneas de investigación, en el ámbito de la sociolingüística y la pragmática sociocultural, giran en torno a las estrategias discursivas que emplean los y las jóvenes en lo relativo al rap en duelo o rap improvisado estilo libre (*freestyle*) para la conformación de identidades e imágenes sociales. Ha realizado publicaciones académicas sobre rasgos del lunfardo, fórmulas de tratamiento y empleo de préstamos y cambio de código en el rap improvisado en la variedad dialectal del español bonaerense.