



TRANS 28 (2024)  
DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

## De “música de *negros yanquis*” al “nuevo rock nacional”: performando raza en videoclips de rap argentino

## From “black *Yankees* music” to “the new national rock”: performing race in Argentine rap music videos

María Cecilia Picech (ISHIR-CONICET-UNR/UBA)  
ORCID: 0009-0001-3940-4067

### Resumen

En sus inicios, el rap en Argentina se presentó como una “imposibilidad” en relación a la legitimidad de la práctica, debido a su origen afronorteamericano en una sociedad que se considera a sí misma predominantemente blanca. Al arraigarse en el país, se dejaron de lado cuestionamientos sobre su existencia, a la vez que se consolidaron narrativas que lo localizaron. El objetivo de este artículo es analizar cómo se performa lo étnico racial en el rap argentino como parte –o no– de su identidad local. Para ello, a través de una etnografía digital, indago cómo aparecen estas narrativas en cuatro videoclips contemporáneos, de artistas *mainstream* y de nicho. En el proceso de dejar de ser “una música de negros yanquis” y constituirse en “el nuevo rock nacional” se performan distintas formas posibles, no-blancas, de ser rapero/a y argentino/a, contestando y/o reforzando al imaginario blanco-europeo imperante en la nación.

### Palabras clave

Raza, videoclips, rap argentino, identidad.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 11 de octubre 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

### Abstract

In its early days, rap in Argentina was presented as an “impossibility” in relation to the legitimacy of its practice, due to its Afro-American origin in a society that considers itself predominantly white. By taking root in the country, questions about its existence were put aside, while narratives that located it were consolidated. The objective of this article is to analyze how racial ethnicity is performed in Argentine rap as part –or not– of its local identity. To do this, through digital ethnography, I investigate how these narratives appear in four contemporary video clips by mainstream and niche artists. In the process of ceasing to be “black *Yankees* music” and becoming “the new national rock”, different possible non-white ways of being a rapper and Argentinean are performed, contesting and/or reinforcing the white-European imaginary prevailing in the nation.

### Keywords

Race, music videos, Argentine rap, identity.

Received: May 15<sup>th</sup> 2024

Acceptance Date: October 11<sup>th</sup> 2024

Release Date: December 31<sup>st</sup> 2024

## De “música de negros yanquis” al “nuevo rock nacional”: performando raza en videoclips de rap argentino

María Cecilia Picech (ISHIR-CONICET-UNR/UBA)

Email: emecepicech@gmail.com

---

### Introducción

El rap en Argentina comenzó enmarcado en la pregunta por su posibilidad o, mejor dicho, por su imposibilidad. Siendo una música originada en el seno de la comunidad afronorteamericana y latina de Estados Unidos, la gran incógnita que circulaba en los medios de comunicación y en la industria musical del momento (Data 2020) rondaba sobre la legitimidad y veracidad de que jóvenes argentinos, entendidos como *blancos*, hagan rap, en tanto música de *negros*. A diferencia de lo que pasaba en otros países, las figuras más conocidas del rap en los noventa, como Illya Kuryaki & The Valderramas o Jazzy Mel, estaban lejos de ser catalogados *negros* o provenientes de sectores populares, y eran percibidos “chetos<sup>1</sup>” o “yanquis”, en tanto imitadores (Muñoz-Tapia 2018), encuadrados en fenotipos blanco-europeos. A medida que la práctica fue asentándose y extendiendo en el país –hoy se la llama el “nuevo rock nacional”<sup>2</sup>–, el cuestionamiento inicial empezó a perder peso y, actualmente, nadie se siente obligado a tener que justificar, en términos raciales y nacionales, por qué hace rap en Argentina.

Argentina se configuró a sí misma como el “país más blanco” de América Latina. Esta idea de largo arraigo se fundamentó –y aún lo hace– en estadísticas que posicionan al país con mayor población auto identificada como blanca-europea (CIA-World Factbook Glyph 2024). Sin embargo, estos números dan cuenta de una “configuración hegemónica del imaginario de la identidad nacional”, fundamentado en la minimización de la importancia y la contribución de las poblaciones indígenas y afroamericanas (Solomianski 2001), dando lugar a un sistema particular de categorizaciones y percepciones de la blanquitud y la negritud (Andrews 1989; Frigerio 2006). Esta narrativa se consolidó junto a aquella que representa a los y las argentinos/as descendiendo de barcos provenientes de Europa, en las olas migratorias de los siglos XIX y XX, configurando un “crisol de razas” conformado, fundamentalmente, por segmentos blanco-europeos. Estos sentidos se construyeron a la par de que se orquestaron “políticas de exterminio, civilización y evangelización de los grupos indígenas” y la “desaparición” de la población afrodescendiente (Broguet 2019: 12).

En este marco, los términos *negro/a*, “negro/a”, *marrón/a*, *blanco/a*, y otros más específicos utilizados en el presente texto, dan cuenta de procesos de racialización que son históricos, contextuales y situados, entendiendo que *raza es signo*, representación social con estatus de realidad en un universo plenamente simbólico (Segato 2007)<sup>3</sup>. Considerando que la raza es una de

---

<sup>1</sup> Término descalificativo para nombrar a quienes provienen de sectores sociales acomodados.

<sup>2</sup> Esta frase fue dicha por distintos artistas, en entrevistas y canciones, entre ellos Trueno en el tema “Sangría” con WOS, donde enunció: “te guste o no te guste somos el nuevo rocanrol”.

<sup>3</sup> Utilizo cursivas para hacer referencia a términos identificatorios étnico-raciales, en tanto categorizaciones autopercebidas o impuestas. El uso de comillas para “negro/a” hace referencia a un uso del término en Argentina, donde

las maneras, arraigadas en lo fenotípico, de expresar y vivir la etnicidad (Sansone 2003), empleo reiteradas veces la expresión “étnico-racial”. De igual modo, merece especificar el concepto de “apropiación cultural” que conduce a confusiones y ambigüedades. Adamovsky (2024) puntualiza el uso extendido que éste tiene, inicialmente en Estados Unidos y Canadá desde los años noventa, para significar “el uso no autorizado de algún elemento de la cultura de un grupo subalterno por parte de alguien en posición dominante” (ibíd: 187). En el artículo, uso el entrecomillado para hacer referencia a este significado. Sin embargo, aparecen otros sentidos propios del término en el contexto latinoamericano, que refieren al proceso de “transformación genuina del sujeto, por la asimilación de lo otro en lo propio” (ibíd.: 214). Si bien Adamovsky (2024) denomina “transpropiación cultural” a este proceso, donde la mezcla y la etnogénesis marcan el ritmo de cómo se producen los flujos étnicos en Latinoamérica, mantendré el término apropiación sin comillas al referirme a este proceso de resignificación. En las conclusiones volveré sobre este punto.

Siguiendo estas especificaciones, me propongo explorar ¿de qué forma el rap argentino performa lo étnico-racial tensionando algunas categorías de clase, nación y territorio como parte –o no– de su identidad local? Una de las hipótesis de este trabajo es que en el proceso de hacer propia la práctica, la escena del Hip Hop argentino –incluido artistas, periodistas y adeptos–, dejó de lado la pregunta por lo étnico-racial –¿“música de *negros yanquis*” hecha por *blancos*?–, desdibujándose a tal punto que no es un tema de cuestionamiento actual<sup>4</sup> –salvo contadas excepciones–. La segunda hipótesis afirma que en ese mismo proceso de resignificación emergieron, al menos, seis narrativas étnico-raciales vinculadas a clasificaciones locales que dialogan, contestan, refuerzan y/o cuestionan el imaginario racial hegemónico y la mirada racializada (Caggiano 2012) que visibiliza lo “blanco y europeo” en detrimento de la invisibilización, negación y extranjerización de rasgos fenotípicos no-blancos (Frigerio 2006).

Con este propósito, indago cuatro videoclips contemporáneos, partiendo del entendimiento de que los sentidos del rap no se dan por sentados, sino que se construyen, negocian y comprenden en contextos sociohistóricos específicos, y en sus ejecuciones y apropiaciones situadas (De Nora 2012). A través de una etnografía digital (Pink 2016; Ardévol y Lanzeni 2014), exploro imágenes y sonidos, en lo que tienen de agencia para producir prácticas sociales (Guarini y De Angelis 2015; Soarez 2012), centrándome en cómo lo étnico-racial aparece en videoclips de artistas reconocidos del rap local: 1. “Tierra Zanta” de Trueno con Víctor Heredia (Trueno Oficial 2022); 2. “Búscame” de Kris Alaniz con La Bruja Salguero (Kris Alaniz 2023); 3. “de ak-á” de Luanda (2020); y 4. “Turra” de Cazzu con Alan Gómez (Cazzu Canal Oficial 2021). La elección se fundamenta en las propuestas estéticas y conceptuales de los diferentes artistas, tomando tanto a Trueno y Cazzu, que se encuentran en las listas de los más escuchados, como a Kris Alaniz y Luanda que, aunque con llegada a un público más acotado, cuentan con reconocimiento y trayectoria dentro de la escena.

Inicio el artículo con una breve exploración del rap argentino desde una perspectiva étnico-racial, buscando reconocer sentidos y eventos significativos de la práctica. Hago un repaso de algunos

---

lo racial queda desdibujado en categorías de clase y territorio, frente a *negro* que refiere a negro *mota*, racial o “verdadero” (Frigerio 2006).

<sup>4</sup> Tal vez por ello, los estudios sociales argentinos que, desde hace unos años, indagan al rap desde distintas perspectivas, no se han abocado al análisis étnico-racial del fenómeno.

antecedentes bibliográficos con los que dialoga este escrito: los estudios sociales argentinos dedicados al rap y al Hip Hop, y las investigaciones de prácticas culturales y musicales negras contemporáneas en el país. En el siguiente apartado, defino al videoclip como *performance*, entendiéndolo como vía mediatizada a través del cual el rap “se pone en acción”, especificando la metodología de indagación empleada. Luego, realizo el análisis interpretativo de cada uno de los videoclips mencionados, con énfasis en el modo en el que se performa lo étnico-racial, para finalmente presentar las seis narrativas propuestas y ciertos ítems temáticos a modo de conclusión.

Este escrito es un primer acercamiento realizado en el marco de mi investigación doctoral en Antropología –UBA/ ISHIR CONICET–, dedicada al estudio de la *performance*, la interseccionalidad y la gestión cultural en el Hip Hop argentino. Además, es el resultado de la confluencia de nodos investigativos desarrollados desde el año 2009: 1. La indagación de lo étnico-racial en prácticas artísticas y culturales afroamericanas en Argentina (Broguet, Picech y Rodríguez 2013; Picech 2015), y Ecuador (Picech 2016, 2024); y 2. El análisis de fuentes audiovisuales, denominada Cultura Visual (Grau Rebollo 2002), indagado desde la cátedra de antropología visual de la Facultad de Humanidades (UNR), de la que formo parte.

### **El rap argentino desde una perspectiva étnica-racial**

El rap es uno de los “cuatro elementos” de lo que se conoce como “cultura Hip Hop”, surgida en los años setenta como manifestación cultural de jóvenes afroamericanos y latinos de barrios segregados de Nueva York (Chang 2014). Es considerada una de las prácticas musicales que más creció en los últimos años, tanto en el número de practicantes como en los abordajes académicos que la interrogan (Tanner, Asbridge y Wortley 2009). En América Latina, se empezó a escuchar rap y saber sobre Hip Hop a partir de los años ochenta, a través de los movimientos migratorios de personas y discos, y su mediatización en películas y videoclips que, luego con internet, consolidaron un fenómeno que presenta características particulares en cada país. A partir de sus relocalizaciones en distintos contextos lingüísticos, musicales y políticos, autores como Gilroy (1993) y Rose (1994) resaltaron las cualidades del rap y el Hip Hop, en tanto producción artística –sonora, visual y performática– de la diáspora africana moderna, en la construcción de una red cultural transatlántica y rizomática.

En este mapa diaspórico, ¿cómo interpretar las apropiaciones locales del rap y el Hip Hop? ¿Cómo es hacer rap en el país “más blanco” de América Latina? En Argentina, hace no mucho tiempo, a quienes escuchaban o cantaban rap les gritaban “yankies” o “vende patria” por la calle, y desde las discográficas y los medios de comunicación se consideraba que el rap y el Hip Hop eran “cosa de *negros*, que nada tenía que ver con lo argentino” (Data 2020). Hasta entrados los años 2000, este cuestionamiento seguía presente en programas televisivos que ponían a competir en batallas de rimas a payadores –en tanto típicamente argentinos– y raperos, a los que se los acusaba de ser “sirvientes de los Estados Unidos” (Buenos Aires Rap, 2014). Instalado en los años noventa, con la década neoliberal y la consolidación de la cultura de consumo de bienes importados, el rap se resignificó de formas heterogéneas y diversificadas, con experiencias surgidas desde el *underground* cultural y otras enmarcadas en el mercado de la música *mainstream* (Biaggini 2021), para luego

diversificarse y masificarse con el cambio de siglo y las nuevas tecnologías (Muñoz-Tapia 2018).

Veamos un poco más de cerca las narrativas étnica-raciales presentes para que el rap sea concebido, en principio, como algo “exótico” y “extranjero” –ambas representaciones locales hacia los afrodescendientes–, para luego pasar a ser, con el tiempo, la “nueva música popular argentina” o el “nuevo rock nacional”. En los inicios, escuchar (y hacer) rap era percibido por la prensa como “cosa de *chetos*” (Muñoz-Tapia 2018), vinculado a una franja privilegiada del sector cultural porteño, en su mayoría blanco-europeo, que lograba consumir y conseguir música extranjera, sólo asequible a través de viajes e importaciones. Si bien uno de los primeros referentes locales en hacerse conocido a través de la industria discográfica del momento, Jazzy Mel, cumplía con el fenotipo racial aceptado por la argentinidad como propio –rubio de ojos celestes–, provenía de sectores populares del conurbano bonaerense. Otro de los pioneros que también alcanzó visibilidad en los medios fue conocido como el “Michael Jackson Argentino”, debido a sus rasgos fenotípicos (Biaggini 2021).

Roberto Martín Alieruzzo, Mike Dee, comenzó su carrera imitando al “rey del pop gracias a su destreza como *bboy* y su parecido físico con el cantante” (ibíd.: 106). Oriundo de Morón<sup>5</sup> y miembro de la Morón City Breakers –la primera *crew*<sup>6</sup> reconocida de bailarines de la que Jazzy Mel también formaba parte–, empezó bailando, para luego rapear y producir. Protagonizó el primer *featuring* –colaboración– de rap con Los Fabulosos Cadillacs, “El golpe de tu corazón” de 1989, y participó en la serie *Amigos son los amigos*<sup>7</sup> en 1990, con el tema “Es tiempo de rappers” (Pukacz 2020). Luego se radicó en Rosario, siendo un pilar para los inicios del rap de la ciudad, como productor de grupos como Natural Rap.



Captura de pantalla aparición Mike Dee en *Amigos son los Amigos* (1990)

De las numerosas presentaciones televisivas de Mike Dee, su aparición en la serie referida es paradigmática del extrañamiento, exotización y extranjerismo con el que se representan a los afrodescendientes en Argentina (Caggiano 2012). En el fragmento del video, publicado en YouTube

<sup>5</sup> Ciudad y cabecera del partido homónimo, ubicado al oeste de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>6</sup> Se refiere al grupo con el que se comparten afinidades culturales, a través de la escucha, producción musical y/u organización de eventos.

<sup>7</sup> Comedia dramática argentina que contaba con 50 puntos de *rating* y se emitía semanalmente en horario central por uno de los canales de aire de mayor audiencia en ese momento.

(Mike Dee 2012), se lo puede ver limpiando los zapatos de Carlín Calvo –actor protagónico– y cantando en inglés, vestido con una campera de cuero y trenzas estilo africano. Invitado a “tocar en una discoteca”, Mike aparece bailando y cantando junto a su grupo de *breaking*, donde es ovacionado por mujeres que se le “tiran encima”. En la siguiente escena, Mike convive con el dúo de actores protagónicos. En ningún momento habla, ni cuando le preguntan el nombre, y lo apodan Kunta Kinte –en referencia al protagonista de la serie *Raíces*, transmitida por la televisión argentina durante los años ochenta–. La relación raza/clase aparece fuertemente marcada por la posición subalterna de trabajo servil en la que aparece Mike, a quien se le atribuyen calificativos de “simpático” y “estar en su *loop*”<sup>8</sup>, reforzando connotaciones racistas históricas en Argentina. Referencias similares hacia África y sus descendientes, también se escuchaban en las canciones más populares del rap comercial de principios de los años noventa<sup>9</sup> (Data y Liguori 2023).

Luego de la primera ola del rap más comercial en Argentina –con Jazzy Mel a la cabeza– el rap local comenzó a poner en agenda temáticas como el racismo y la discriminación vinculadas a la vida en la calle y el barrio. Con algunas referencias más explícitas que otras a condiciones étnica-raciales, Actitud María Marta, en “A mí me rebota y a vos te explota” (1996), denunciaban discriminación racial en una discoteca; el Sindicato Argentino de Hip Hop, en “Agite” (2000), mencionaban su identidad “cabeza” vinculada a sectores obreros del conurbano; e Illya Kuryaki en “Hombre blanco” (1995) hacían referencia al genocidio de los pueblos originarios (Razón Hip Hop 2020). En el 2011, en tiempos donde el rap aún no había “pegado del todo”, Chuck D<sup>10</sup> visitó la Argentina, convocado por DIAFAR –Diáspora Africana de la Argentina–, donde contactó con afroporteños/as, dio una conferencia en la Universidad de Buenos Aires, se encontró con la comunidad Hip Hop local, dio notas a distintos medios, ofreció un recital y gestó la posibilidad de editar su libro en el país (Pita 2017). Además, grabó el tema “Acá estamos”, del proyecto *Rap contra el Racismo: Argentina*, de El Chojin<sup>11</sup>, que contó con la participación de artistas nacionales e internacionales como Eric Bobo de Cypress Hill, Carlos García López, Fidel Nadal, Leeva Spinetta, entre otros (Frigerio 2012).

Desde su llegada al país, y con el correr de los años, el rap tomó distintas formas y expresiones, y se conjugó con otros ritmos y géneros musicales –trap, reggaetón, RKT, cumbia–, deviniendo “música urbana”, un concepto ambiguo que tiene una larga historia de mixtura en Norteamérica y el Caribe (Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos 2023), desarrollando particulares expresiones en Argentina. Una vez establecidas las plataformas digitales y las redes sociales, los consumos se multiplicaron, siendo hoy la música que cantan, bailan, producen y escuchan un número creciente de jóvenes (Ministerio de Cultura 2023). Artistas como Duki, Wos, Trueno, Bizarrap, Nicki Nicole y Cazzu, por mencionar algunos, son las caras visibles de una escena que oscila entre la industria musical y los barrios, con talleres y eventos autogestionados, rondas de *freestyle*<sup>12</sup> en plazas y esquinas, *home-studios* y

<sup>8</sup> Se puede entender en el contexto de época como estar “en su mundo”.

<sup>9</sup> En canciones como “Afrolatino” de Jazzy Mel (1991) y “E-O-E (El africano)” de King Africa (1993) (Data y Liguori 2023: 50).

<sup>10</sup> Rapero, compositor y productor estadounidense, vocalista de Public Enemy, legendario grupo de rap formado en Nueva York en 1985, reconocido por sus mensajes políticos contra el racismo y la discriminación.

<sup>11</sup> Rapero y compositor español con un claro activismo contra el racismo y la discriminación hacia los afrodescendientes. Ha llevado adelante el proyecto Rap contra el Racismo en diferentes países.

<sup>12</sup> *Freestyle* o estilo libre es la capacidad de rapear, de forma improvisada, sobre una pista musical, a capella o sobre

videos caseros (Abeillé y Picech 2023). Este “estallido cultural” trajo consigo otras narrativas étnicas-raciales que conviven y tensionan con las anteriores, como expondré más adelante.

Me gustaría hacer una aclaración con respecto a la frase que tomo de base para alegar que el rap se ha convertido en el “nuevo rock nacional”. Dicha por Trueno en su canción Sangría, junto a Wos –de su primer disco, *Atrevido* (2020) – generó gran polémica en ambas escenas. Estaban quienes decían que “era una falta de respeto” y quienes alegaban que era “una forma de decir” por el impacto que el rap estaba teniendo en las nuevas generaciones. Más allá de esa controversia, es interesante remarcar que no es casual que esta frase haya sido dicha por estos artistas, ambos relacionados con la escena del llamado “rock nacional”. En un artículo que ya tiene varios años, Semán (2005) resaltó la vinculación de lo que se conoce en el país como “rock nacional” a los sectores medios, de origen blanco-europeo y de la Capital Federal, y al “Rock Chabón” nacido en los años noventa, a los sectores populares del conurbano bonaerense. Aquí cabría preguntarse, en relación a las narrativas étnica-raciales y de clase del rap argentino contemporáneo ¿cuál es el rock nacional con el que se lo compara?

En lo que respecta a los antecedentes académicos, en los últimos años numerosos investigadores e investigadoras se abocaron al estudio del rap, indagando su historia en Argentina (Biaggini 2021), como “mundo del arte” en Buenos Aires (Muñoz-Tapia 2020), forma de comunicación (Tosello 2021), dispositivo de enseñanza (Arias 2021) y otras investigaciones situadas en distintas ciudades del país (Vittorelli 2019; Abeillé 2020). La pregunta por la construcción identitaria en el rap argentino ha sido abordada desde las clases sociales (Marioni 2020), la etnicidad (Haddad 2018) y el género (Abeillé y Picech 2023), siendo la perspectiva étnica-racial poco explorada. Se toca el tema, entre otros, en el documental *Buenos Aires Rap* (2014), y fue recientemente esbozado, desde una perspectiva periodística, por Data en su libro *Hip Hop vs. Argentina* (Data y Liguori 2023).

Más allá de los estudios en torno al rap, este escrito dialoga con investigaciones que analizan cómo operan las categorizaciones raciales en prácticas culturales *negras* contemporáneas en el país (Frigerio 2000), como el candombe afrouruguayo (Domínguez 2008; Lamborghini 2017; Broguet 2019), el jazz (Corti 2015) y el reggae (Picech 2015). Diversos autores demostraron cómo las categorizaciones raciales configuran narrativas nacionales de blanquitud y ocultamiento de la negritud (Briones 2005; Segato 2007), desarrollando un “sistema racial binomial” que “imposibilita lo mestizo” (Geler 2016: 78), y lo invisibiliza en las relaciones sociales cotidianas (Broguet 2019). La negritud aparece, así, como un factor otrerizante (Frigerio 2006), al asumir que las personas “de raza negra” son extranjeras<sup>13</sup>, y al enmarcar a los y las argentinos/as “lo no suficientemente blancos” en categorías raciales que los estigmatizan<sup>14</sup>, en articulación a la clase social (Frigerio 2006) y a los territorios en los espacios urbanos (Broguet 2021). En este sentido, hablar de raza es referir a los “procesos de racialización” en la percepción de los cuerpos, y en especial al color de piel que, aunque aparece como elemento “ocluído” en la comprensión de la desigualdad social (Frigerio

---

*beatboxin* –producción de sonido rítmicos con la boca–, realizada en rondas y/o batallas.

<sup>13</sup> Para ser catalogados como *negros*, en tanto figura prototípica de lo negro racial “verdadero” en Argentina, deben presentarse varias características fenotípicas de forma simultánea: negrura de piel, pelo enrulado con motas, nariz ancha y/o labios gruesos. En caso contrario, se invisibiliza la ascendencia (Geler 2016).

<sup>14</sup> “Negros de alma”, “negros villeros”, “cabezas”, “marrones”, “pibes con gorrita”, entre otras categorías.

2006), es uno de los componentes principales del racismo estructural en el ámbito nacional, especialmente entre la población joven (INADI 2019).

Tal vez a algún lector o lectora, al leer este escrito, le surja la pregunta ¿por qué raza y no clase? “La respuesta es decolonial”, dice Segato (2015), porque solo raza “permite reconstruir el hilo de las memorias intervenidas por las múltiples censuras de la colonialidad”, mientras la clase “lo enmascara y hasta lo forclusa” (Segato 2015: 18). Considero que, en parte, la falta de indagación de esta temática en el rap se enmarca en la apreciación –de sentido común– de que en Argentina son más importantes otras clasificaciones, como clase o territorio, a la hora de pensar las diferencias sociales, sin una articulación expresa a lo fenotípico en las experiencias discriminatorias. La invisibilidad de las marcaciones raciales (Frigerio 2008), producto de una “ceguera sistemática” de los procesos de mestizaje (Solomiansky 2001: 11), así como las tardías políticas identitarias en términos raciales<sup>15</sup>, hizo que estas categorizaciones sean aún una materia pendiente a la hora de pensar las identidades locales del rap argentino.

Buscando ampliar esta dimensión relevante y poco abordada desde los estudios académicos, me propongo reintroducir la pregunta por lo étnico-racial en la práctica del rap. Digo reintroducir porque considero que, con la masividad y el ascenso del género en la industria musical, el cuestionamiento inicial hacia la apropiación nacional de esta “música de *negros yanquis*” quedó oculta, “no dicha” –principalmente para los investigadores–. Al mismo tiempo, y como resultado del mismo proceso, otras narrativas étnica-raciales emergieron vinculadas a categorías locales históricamente relacionadas a otros géneros musicales, como la cumbia o el folclore. Con este propósito, exploro cómo se performa lo étnico-racial en videoclips de rap contemporáneo de artistas *mainstream* y de nicho, en el país que sigue erigiéndose a sí mismo como el más “blanco y europeo” de América Latina.

### **Videoclips como *performance*: rap “en acción” mediatizado**

Los videoclips son parte de la cultura visual contemporánea (Grau Rebollo 2002), trayendo consigo imágenes y sonidos que se producen y adquieren sentido en procesos de simbolización, comprendidos en períodos históricos y localizaciones específicas (Hans Belting en Guarini y De Angelis 2015). Entender las imágenes como proceso cultural, dimensionando la implicación de las mismas en la construcción de la realidad social (Ardèvol y Montañola 2004), resuena con lo planteado por De Nora (2012) para la música. Según la autora, ésta no puede ser comprendida como una proyección y representación pasiva de la sociedad, sino que es “material organizador para la acción” (ibíd.: 190), en tanto reconoce su agencia para producir prácticas sociales. Del mismo modo, Guarini y De Angelis (2015) consideran que “la imagen es generadora de hechos, un agente vivo. No repite la historia, sino que es un acto capaz de crearla y darle forma, son actos que instauran el mundo” (ibíd.: 7).

---

<sup>15</sup> Esto se ha dado gracias a la militancia de agrupaciones antirracistas y algunas leyes de visibilización durante el período kirchnerista, como la inclusión de la pregunta sobre afrodescendencia en el censo nacional de 2010 –luego de cien años de omisión–, la declaración del 2011 como año de los afrodescendientes y la institución del 8 de noviembre como Día Nacional del Afroargentino/a y la Cultura Afro, en homenaje a María Remedios del Valle (Frigerio 2019).



Más que un reflejo –en tanto “retrato de la realidad externa”–, de lo que se trata es de analizar el videoclip como un audiovisual que “co-constituye discursos sociales sobre el género, la clase, la etnicidad y la raza”, a través de su lenguaje propio, materia expresiva o significativa que incluye las decisiones técnicas y actorales de realización (Jelin 2012: 14). Los gestos, las formas de mover el cuerpo, las danzas, los modos de cantar y decir, los escenarios y referencias contextuales, así como los recursos de cámara, producción y posproducción se ven implicados a la hora de entender al videoclip como *performance* (Soares 2012). Parto de la ambigüedad y amplitud que el término conlleva, donde las esferas del arte, el ritual y la vida cotidiana se entremezclan (Citro *et al.* 2024 para comprender las imágenes en su relación con la música, no como objetos sino como eventos y comportamientos asociados a dichos objetos. El “rap en acción” (Muñoz-Tapia 2023) que se despliega en los videoclips analizados no es leído como un texto representado, sino como un entramado de acciones que “hacen” nuevas realidades (Schechner 2000).

El videoclip, entendido como “performance musical mediatizada” (San Cristóbal Opazo 2018), es una práctica artística realizada para la grabación, donde los medios audiovisuales, más que un registro, son elementos indispensables para su existencia (Auslander 2006). Heredero de las vanguardias artísticas, debe mucho al procedimiento del *collage*, donde la intertextualidad y la hibridación forman parte de su propuesta estética, interconectando en su formato el cine, la historia del arte, la publicidad y la música (Sedeño-Valdellós 2012). Nacido en los años sesenta con el propósito de “vender música” e instituido como industria cultural por MTV, el videoclip no ha recibido tanta atención académica, como sí otros medios audiovisuales, como el cine o la publicidad. Sin embargo, es considerado una herramienta excepcional de teorización sobre el imaginario de la vida contemporánea, en tanto ejemplo paradigmático de las “culturas híbridas”, que plasman en imágenes, sonidos y textos la ruptura con la continuidad y estabilidad de lo tradicional (García Canclini 1990).

Para este escrito, parto de una “etnografía digital” (Pink 2016), donde indago videoclips, entrevistas, documentales y publicaciones en medios de comunicación y entornos digitales (Ardévol y Lanzeni, 2014), buscando aproximarme a las propuestas artísticas y las posturas ideológicas de los y las artistas. Este acercamiento “mediado” está guiado, como toda etnografía, por la perspectiva teórica de investigación. En línea con la temática del dossier, examino al “rap en acción” a través de videoclips entendidos “como performance”, en tanto “modo concreto y situado del hacer” (Citro *et al.* 2024). Esto implica tener en cuenta: 1. los vínculos entre los cuerpos, las cosas, los sonidos, las palabras y las imágenes como manifestación estética y afectante en un tiempo y lugar determinado; 2. las relaciones con el mundo sociocultural en tanto dan forma a las acciones; y 3. los modos en que las acciones constituyen a las personas y sus mundos en su capacidad afectante (ibíd.). De acuerdo a esto, analizo los videoclips como una *performance* musical que, desde un formato audiovisual, actúa sobre distintos imaginarios y representaciones sociales, entre ellas las étnico-raciales.

## Performando “raza” en el rap argentino

Si bien los videoclips fueron fundamentales en el momento en que comenzó a circular la cultura Hip Hop y el rap en particular (Data 2020; Biaggini 2021), actualmente este formato constituye un elemento indispensable para que una canción de este género musical se consuma. Entre los y las artistas circula el conocimiento tácito de que un tema “no pega” si no tiene un videoclip que lo acompañe. Lejos de realizar un análisis exhaustivo de los clips elegidos, me voy a enfocar en cómo lo étnico-racial se performa en cuatro videos de artistas reconocidos del rap argentino. Si bien esta elección puede llevar a discusiones sobre quiénes son considerados raperos/as o qué es el rap y qué lo diferencia de otros géneros musicales –asunto que no trataré aquí pero que es un punto de tensión permanente–, considero que los videos seleccionados dan cuenta del objetivo buscado para este artículo.

### “Tierra Zanta” de Trueno con Victor Heredia

Trueno es un rapero y cantante argentino, oriundo del barrio de La Boca –Buenos Aires– que, a muy corta edad, se hizo conocido por su participación en batallas de *freestyle*. En su canal de YouTube se presenta como “parte de la nueva corriente de artistas con una visión propia sobre el sentido próximo del rap a nivel regional”. Con más de 6 millones de seguidores y 11 millones de escuchas mensuales en Spotify (Diario de Sevilla 2022), es uno de los raperos más escuchados del país. La canción “Tierra Zanta”, grabada junto a Víctor Heredia<sup>16</sup>, forma parte de su segundo disco, *Bien o mal* (2022), y refiere a la dictadura, la lucha contra la represión policial y la presencia de pueblos originarios como parte de la identidad nacional.

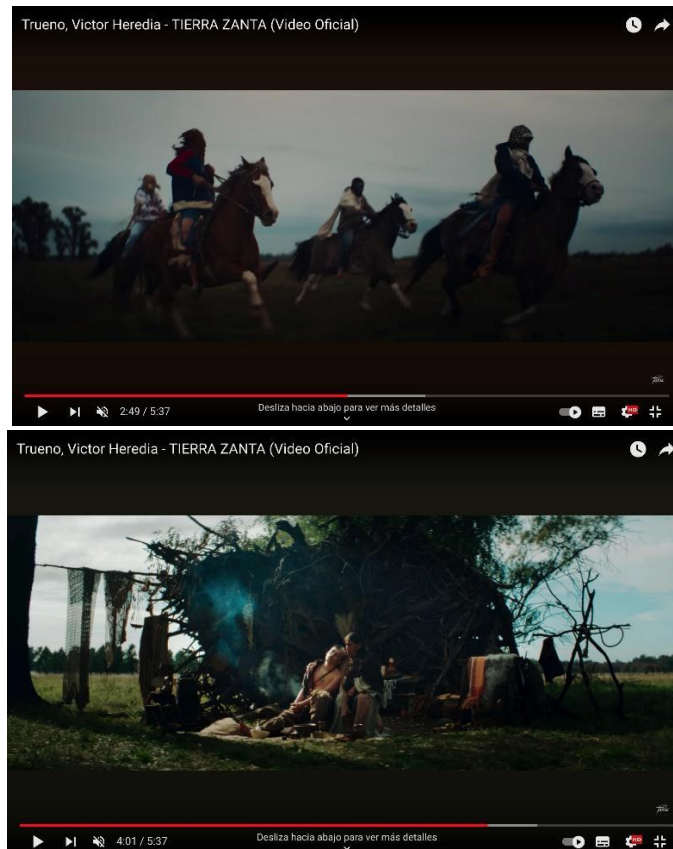
Con una duración de 5 minutos y medio, el videoclip comienza con imágenes de caballos galopando por la región pampeana –área de llanuras del centro del país–, montados “a pelo” por jinetes encapuchados vestidos con ropas urbanas, donde se escuchan gritos de guerra. Las imágenes y sonidos connotan tanto la resistencia a “La conquista del Desierto”<sup>17</sup> en una especie de malón contemporáneo<sup>18</sup> como las luchas territoriales actuales de la comunidad mapuche en La Patagonia<sup>19</sup>. Pronto, la imagen de un fuego que arde de noche y una chamana anciana que, al amanecer, se acerca a Trueno –que yace dormido y acurrucado aún encapuchado–, tiñe de misticismo ritual la escena. La canción comienza con la guitarra haciendo un arpeggio de milonga y la voz de Víctor Heredia entonando: “Si preguntan quién soy, qué llevo, adónde voy... soy de donde nací, donde voy a morir”, mientras Trueno se prepara para “recibir una medicina” indígena, a modo de legado bolivariano y sanmartiniano de lucha por la emancipación y autodeterminación de los pueblos latinoamericanos.

<sup>16</sup> Reconocido cantautor argentino con historia artística y personal ligada a la dictadura cívico-militar, donde fue censurado y perseguido. Colabora con organizaciones de derechos humanos y de pueblos originarios.

<sup>17</sup> Con este nombre se conoce a las expediciones militares emprendidas hacia el sur del país, por el gobierno argentino entre 1870 y 1890, con el objetivo de expandir el territorio y controlar a las poblaciones indígenas.

<sup>18</sup> Agradezco a los lectores de este artículo, quienes han puntualizado la similitud estética de estas imágenes con el famoso cuadro de Juan Manuel Blanes “El Malón” de 1875.

<sup>19</sup> Julia Broguet encuentra en esta escena una evocación a los cambara’angá, jinetes del culto a San Baltazar en Corrientes. Son “espíritus de negros” que irrumpen la celebración, montados a caballo. En un video publicado por Pablo Cirio (2022) pueden apreciarse <https://www.youtube.com/watch?v=ClGp7roHkYI>.



Capturas de pantalla video “Tierra Zanta” - Trueno con Víctor Heredia.

Al iniciarse el rap, la letra hace referencia a ser de una tierra “curtida de gobiernos, de estafas, de guerras”, de “huellas perdidas”, de dictaduras que “borran nombres” y derraman sangre. La imagen de un niño corriendo en un bosque se entremezcla con los guerreros y guerreras descansando en medio de la noche; la chamana que camina entre ellos; la cabalgata de gauchos por la libertad<sup>20</sup>. Como parte de una herencia para las nuevas generaciones –“Va por los guacho' banale', puñeta', gurises, chavale”– y un reconocimiento de identidad regional, se apela a Argentina como parte de América Latina, tanto en el pasado como en el presente. La referencia a Venezuela –“toy firme como un venezolano”– marca una postura ideológica, de herencia bolivariana, en un contexto atravesado por “la grieta”<sup>21</sup> política del país.

La pertenencia étnica, regional y nacional, se remarca con la presencia de ritmos latinoamericanos –zamba, malambo, cantos indígenas– y un sampleo<sup>22</sup> del tema “No soy de aquí, ni soy de allá” (1970) de Facundo Cabral<sup>23</sup>. Las elecciones musicales y de colaboración artística tienden un puente

<sup>20</sup> Adamovsky (2019 en Pankonin 2021) analiza la complejidad de la figura del gaucho y cómo ésta ha sido utilizada, por un lado, como “emblema” de la existencia de la nación argentina, invisibilizando la diversidad étnica de su composición poblacional y, por otro lado, como “índice” de las tensiones y fracturas en la construcción de un “nosotros”, donde lo mestizo deja entrecruzar.

<sup>21</sup> Expresión de uso corriente en Argentina para nombrar la polaridad política e ideológica entre un sector vinculado al peronismo y a los movimientos sociales y otro de arraigo conservador y liberal; enunciado por el periodista Jorge Lanata, en el 2013, para referir a la “división irreconciliable” que existe en el país, desde la década de 1950.

<sup>22</sup> Es un fragmento sonoro previamente grabado que se inserta dentro de una nueva composición musical.

<sup>23</sup> Cantautor, poeta y escritor argentino (1937-2011), autodenominado juglar –por su actividad ambulante– utilizaba la

simbólico con los “revolucionarios” de los años setenta, sus acciones militantes, el campo intelectual latinoamericano y el “tercermundismo” de esa época. Luego del estribillo, entonado al estilo murguero sobre la clave y el patrón rítmico del candombe afrouruguayo, hay un intervalo en el que los caballos y sus jinetes-gauchos empiezan a desvanecerse, como derrotados. La identidad indígena de Latinoamérica se hace explícita en la letra “Soy atacama, guaraní, coya, barí y tucano; Si quieren tirarme el país, lo levantamos; Los indio' construimo' los imperio' con las mano”.

La imagen de la derrota que acecha se connota con la presencia de un hombre *blanco*, pelado, alto, con uñas largas –casi vampiresco– que busca callar a Trueno, quien inspirado y fortalecido por el ritual –donde visualiza sus raíces y ancestros–, logra vencerlo. Cortándose la palma de la mano y hundiendo la sangre en la tierra, como forma de conexión con la historia, nace del pecho cansado de Trueno, que yace recostado, un hornero –ave nacional argentina– que emprende vuelo. Junto a esta imagen, Víctor Heredia recita, a modo de payada, sobre guitarra y bombo legüero: “Mis cicatrices, mi historia, mi fama, mi gloria, mi pena por *panas*<sup>24</sup> desaparecidos. Memoria”. La emocionalidad se refuerza por la propuesta estética que, a modo cinematográfico, evoca sentimientos patrióticos, de esperanza y orgullo regional, de resistencia y unidad latinoamericana, así como de lucha de los pueblos originarios.

### “Búscame” de Kris Alaniz con La Bruja Salguero

En esta línea de propuesta musical colaborativa, en la que un/a rapero/a invita a un/a cantante folclórico/a, se inscribe “Búscame”, un *feat* de Kris Alaniz con la Bruja Salguero<sup>25</sup>. Kris Alaniz es una rapera, cantante, *beatmaker* y productora argentina, nacida en Catamarca, que cuenta con trayectoria y reconocimiento dentro del género. En su perfil de Instagram se presenta como “rapera antirracista”, y es activista del colectivo Identidad Marrón, que nuclea a diferentes artistas y trabajadores de la cultura que, desde el 2015, vienen accionando en pos de “visibilizar y discutir el racismo que viven las personas de piel marrón” en Argentina (Budassoff 2022).

El video fue publicado en octubre de 2023, producido y grabado en La Boca, barrio donde Kris tiene su estudio. La Boca, ubicado en las orillas del Riachuelo del Río de La Plata, es uno de los barrios más turísticos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por su historia vinculada al tango y la milonga, a sus coloridos conventillos en Caminito y al Club Atlético Boca Juniors. Su población histórica estuvo marcada por la presencia de inmigrantes italianos, caboverdianos y provenientes del llamado “interior del país” –todas las provincias que no son la capital–, que lo configuró como barrio “popular” vinculado a la bohemia, el trabajo informal y el malandrage. Es de público conocimiento, además, las referencias a los hinchas del club como “negros”, en contraposición a “los millonarios” de River Plate, club emplazado en Nuñez, barrio residencial de uno de los sectores más acomodados de la ciudad.

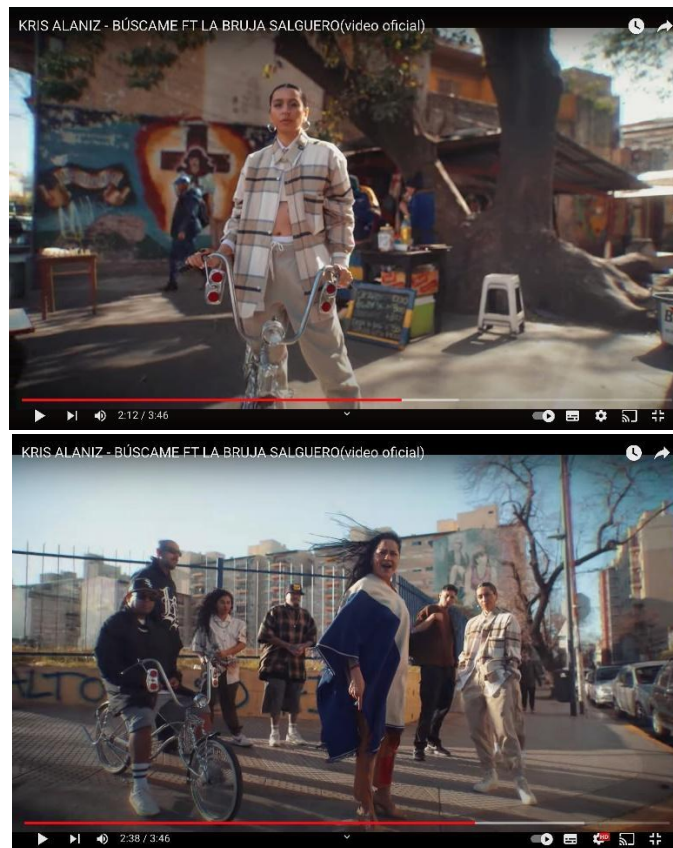
---

crítica social, la prosa humorística y la sátira en sus actuaciones por toda América hispano-hablante.

<sup>24</sup> En varios países de Latinoamérica –Venezuela, Colombia, República Dominicana, Ecuador, Perú, Bolivia, Puerto Rico, entre otros– se utiliza el término para referir a un amigo íntimo, camarada o compañero inseparable. En Argentina, si bien se comprende su significado, no es de uso corriente. Aquí es empleado para reforzar el latinoamericanismo que propone la canción.

<sup>25</sup> Cantante de folklore nacida en La Rioja, referente de la nueva generación de artistas de música popular.

En el video, que comienza con un sampleo del tema “Si se calla el cantor” de Horacio Guarani, interpretado por Mercedes Sosa –otra canción que se asocia a la militancia de los años setenta–, se puede ver el barrio, sus calles, su gente, la venta informal de comida –choripán<sup>26</sup>–, los monoblocks, las pintadas del Gauchito Gil<sup>27</sup>, que ubican un escenario urbano, barrial y con presencia de prácticas vinculadas a algunas regiones del “interior”. Las imágenes de Kris montando una bicicleta chopera<sup>28</sup> –en referencia a la cultura chicana de Estados Unidos–, paseando por las calles mientras va cantando, comiendo un choripán, alterna con imágenes de las cantantes junto a un grupo de raperos y raperas parados, con los brazos cruzados, en una esquina del barrio. En la canción se nombran los lugares, las personas y las costumbres “negras” que identifican a la cantautora: las ollas populares, los pasillos de la villa, el grito de la doña, las calles, el barrio, el piquete, los trueques, los conventillos: “Buscame en el desorden, búscame en el norte, en las caras *marrones* que no tienen pasaporte”.



Capturas de pantalla video “Búscame” de Kris Alaniz con La Bruja Salguero.

<sup>26</sup> El choripán es asociado a “lo popular”, “lo barrial”, al fútbol y a sus costumbres. En los últimos años, adquirió un sentido más político, al usarse el término despectivo “choriplaneros” para los beneficiarios de planes sociales otorgados por el kirchnerismo, con explícitas referencias racistas vinculados a estos consumos.

<sup>27</sup> Figura religiosa “no oficial” y de devoción popular correntina, conocido como el santo justiciero, de los pobres y humildes.

<sup>28</sup> Bicicletas *Lowrider*, que incluyen un largo y curvado asiento banana con una barra de respaldo y un manubrio muy elevado. Pueden incluir cromo, suspensiones hidráulicas, entre otros accesorios.

La pertenencia étnica-racial está expuesta claramente y se repite varias veces de distintas formas, a través de la voz –“la negra norteña”, “mi piel de barrio y de exilio”, “me señalan por mi color”–, los espacios referidos y los ritmos evocados, con sonido de cencerro, “vengo de la cumbia, de la zamba, de la rumba, del quarteto de los negros, de la murga”. En el estribillo, La Bruja aparece rodeada de cuatro mujeres racializadas que la abrazan y se toman de las manos, y para el final se pone un poncho azul y blanco para recitar: “Argentina es una niña que ha perdido su familia, tiene roto el corazón y su identidad latina”. A diferencia del videoclip de Trueno, lo étnico-racial se expresa vinculado a la experiencia migratoria y las vivencias de discriminación que ésta conlleva. Se reivindica el lugar de “lo negro”, en tanto mestizo y perteneciente a sectores populares, fuertemente presente en la cultura argentina, aunque ninguneado y no valorizado en su historia.

### “De ak-á” de Luanda

Luanda es música, compositore, productore y rapere afroargentine. El tema “de ak-á” es parte de su primer álbum *Resreito*, grabado y producido por Goza Records, el sello discográfico de Futurock, creado por Barbi Recanati<sup>29</sup>. El videoclip es un manifiesto antirracista y una toma de postura política que pone en el centro a los y las afroargentinos/as, fusionando trap con chacarera. El tema propone un cruce entre lo global y lo local de la cultura afroamericana, no solo en lo musical sino en los modos de lucha y reivindicación. Lo global refiere a un género musical que trasciende fronteras y una forma de militar lo afro –desde el separatismo *negro* norteamericano–, y lo local resalta modos de extranjerización y exotización de la cultura y las personas afrodescendientes, así como el desconocimiento de su impronta en ritmos vernáculos, como la chacarera o el candombe. La canción está repleta de referencias a un activismo militante, a través de imágenes de referentes actuales –Miriam Gómez– y del pasado –María Remedios del Valle–, de espacios de la ciudad –San Telmo, otro barrio porteño vinculado a lo afroargentino–, prácticas culturales –como el candombe y las comparsas–, e instrumentos musicales –tambor y bombo legüero–.

El video comienza con un cuadro en negro que dice: “Advertencia: todas las personas que aparecen en el video y en la fotografía son afroargentinxs”. Luego, se representa una situación cotidiana para las personas afrodescendientes en el país, en la que una mujer *negra* sube al subte y un joven *blanco* le dice: “¡Qué lindo pelo! permiso, ¿lo puedo tocar?”, estirando su mano para realizar el acto. Con un “¡no!” rotundo comienza la canción, donde se van introduciendo frases habituales, dichas hacia los y las afroargentinos/as –“¿vos de dónde sos?”; “¿de dónde es tu papá?” “¿de dónde es tu mamá?”–, así como reacciones hacia esas preguntas –¡No, salí de acá!; ¡Ay, blanco de turno!–. Cuando empieza el rap, aparecen afroargentinos/as rapeando: “Me expulsan, me niegan la posibilidad de ser, no quiero pertenecer, pero duele”. Continúa: “Nos suprimen de la historia, y no es casual, les vendieron blanqueador en polvo, y compraron sin titubear”, mientras videos de rostros y prácticas presentes –como un toque de candombe o la imagen de un niño– se intercalan con fotos de rostros y prácticas del pasado –un carnet de un club de fútbol y una comparsa–.

<sup>29</sup> Música y productora de rock argentina, que promociona artistas vinculadxs al activismo feminista y LGBTQ+.



Capturas de pantalla video “De ak-á” de Luanda

Se denuncia un proceso de blanqueamiento internalizado – “Se metieron en nuestras cabezas, nos hicieron creer que no, que lo de la razón no era para *nois*” – que conlleva prejuicios raciales – “Porque nosotrxs ladrón, todo lo que no, nosotrxs adictxs, cantando, bailando, nos sale mejor” –. Se propone la organización de la comunidad afro, reivindicando la palabra “quilombo” – “separatistas nos llaman de allá” (...) “pero somos re de acá” –, a la vez que aparece la naturalización de la resistencia – “lo traemos en la sangre”. En la canción conviven una crítica explícita hacia el modelo argentino, blanco y europeo – “El estado se borró, finge que no existimos, su plan salió a la perfección, gracias Sarmiento querido” –, con la denuncia hacia la exotización y mercantilización de la cultura afro – “Banalizan y venden, cultura afro sin negrxs”; “me hago trenzas/rastas, quedo piola, no es un peinado nomás” –.

Se presenta una parodia de conversación con un “amigo *progre*”, llamado Martín<sup>30</sup> que repite frases como “somos todos iguales” o “el color blanco no me identifica”, y luego extranjeriza y discrimina a las personas que lo rodean. A este personaje, Luanda le contesta “no, no tenés un negro adentro”, “¿no entendiste que no da lo mismo que las laves vos que sos *cool* a que la llevo yo?, me para la policía, Martín!”. Se remarca la “Actitud Gangsta/Ganja” del Hip Hop local, donde “son todos blancos y se tratan de *niggas*”<sup>31</sup>, parodiando a los raperos con señas de manos. Al final, se resalta pertenencia: “el Hip Hop es negro, ustedes, no. Haganlo desde su lugar, no fingiendo ser algo que

<sup>30</sup> El apodo de quienes se llaman así suele ser “Tincho”, que es un término utilizado de forma despectiva para nombrar a varones de sectores medios y altos, con actitudes egocéntricas y superficiales. Es la continuidad semántica de “cheto”, utilizada por la generación anterior.

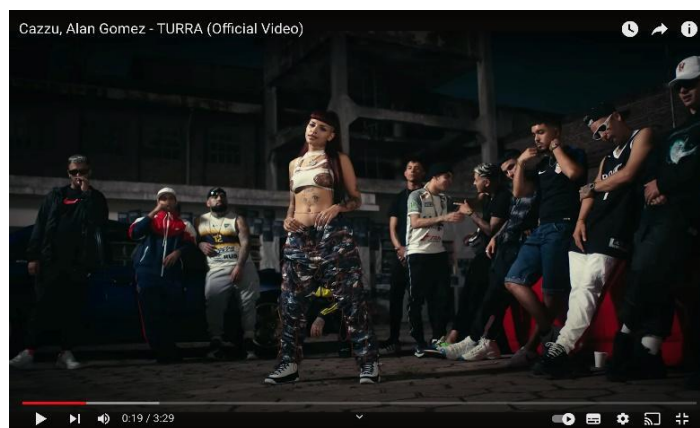
<sup>31</sup> Derivado de *nigger*, insulto racial norteamericano, resignificado y apropiado por el *gangsta rap* de los noventa.

piensan que somos nosotros. Eso se llama “apropiación cultural”, *googlealo*, afro apropiación”. Si bien el bombo legüero hace su entrada con un patrón rítmico de malambo al minuto y medio de iniciada la canción, en la última escena aparece Luanda con un bombo colgado y dice: “el bombo legüero también es afro”.

### “Turra” de Cazzu con Alan Gómez<sup>32</sup>

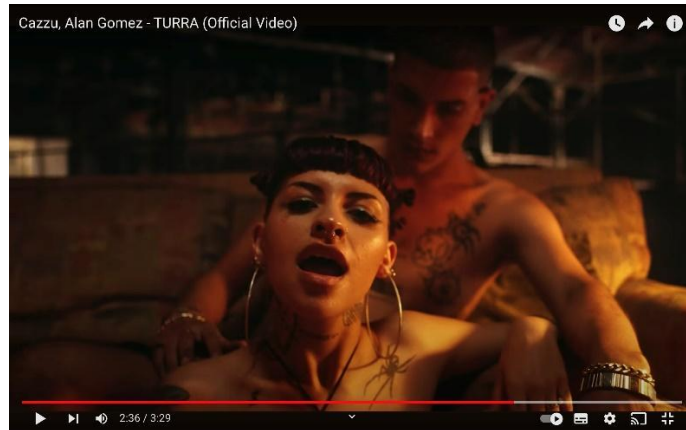
Cazzu es cantante y compositora de trap, nacida en Jujuy; condición que reivindica para hablar sobre el racismo y la discriminación en Argentina. Al contar sobre su provincia, remarca las diferencias con respecto a Buenos Aires, tomada como parámetro centralizado de lo que debe ser un/a argentino/a. Cazzu, en sus entrevistas, ha denunciado haber vivido discriminación étnica-racial por ser “del interior” y venir de un lugar cercano a Bolivia (La Nación 2021). “Nuestro folklore es diferente al del resto del país, es más andino, tiene más vientos. Nos vemos distintos, hay más marrones que blancos. Nuestro acento es bien diferente, también” (Pomar 2023). En estas entrevistas, reconoce que ha tenido “la lamentable ventaja de ser *blanca*”; nacida en una familia de *marrones*, sabe que de haber sido “más oscura”, “habría sido muchísimo más complicado” (ibíd.).

A pesar de que en la canción elegida no hay referencia explícita, en la letra, a la cuestión étnica-racial, las imágenes me permiten introducir lo no dicho en este asunto, y es la vinculación cada vez más estrecha del rap con un sector social, antes relacionado exclusivamente a la cumbia: jóvenes de barrios urbanos, *marrones*, que usan gorra de visera, zapatillas y ropa deportiva de marca, y viven en carne propia la discriminación cotidiana de ser calificados “negros” y “negras”. A ello se le suma, una asociación estética de este género musical a la narcocultura, sus hazañas delictivas y lujos “caros” que, si bien en el videoclip aparecen levemente enunciados, refuerzan prejuicios sociales y abonan a la idea de un posible ascenso social a través de esta práctica. En las primeras escenas, Cazzu se encuentra rodeada de una docena de jóvenes, tatuados, con pasamontañas, en autos suntuosos con actitud desafiante. La presencia de una mujer que se hace llamar “la jefa”, “la que controla”, en este contexto adquiere connotaciones laborales –en tanto ser la jefa de una banda delictiva– y también sexuales, explícitas en el video.



<sup>32</sup> Músico y productor argentino, nacido en Merlo (Buenos Aires) ha trabajado con L-Gante, La Joaqui, y otros.





Capturas de pantalla video “Turra” de Cazzu con Alan Gómez.

Tanto en la letra como en las imágenes hay un claro posicionamiento de género y del lugar activo – “papi no me calmo nada”– que las mujeres pueden ocupar en el barrio, en la industria musical o en los vínculos afectivos, al ser quienes “se lanzan” o “son descaradas”, reivindicando la injuria de ser llamada “turra”. Al empleo corriente del término, usado para nombrar a una persona deshonesto y con malas intenciones, se le yuxtapone una resignificación de la palabra en tanto actitud positiva de superación ante la vida (Conti 2021). Cuando se aplica al femenino, se le adiciona un sentido sexual de promiscuidad, similar a puta. En este caso se colisionan los dos sentidos –“me ves calladita y ando en modo cazadora”–, donde son los varones los que aparecen “de decorado”, a diferencia de la mayoría de los videos del género donde se da la situación inversa.

La presencia de un peluquero haciéndole un “corte rocho<sup>33</sup>” a Cazzu, los bailes –entre perreo y cumbia–, el fernet con coca en botella cortada, las imágenes en primer plano de las zapatillas Nike de suela ancha, así como el uso de pasamontañas o las reiteradas señas y gestos en referencias a disparos o pistolas, son prácticas y objetos que connotan una reivindicación de género junto a un matiz étnico-racial y de clase de los sectores populares. A diferencia del video de Luanda, donde se exalta lo negro –en tanto afro– en vinculación a un posicionamiento de género no binario, aquí aparece una toma de postura más difusa en un fondo heteronormado. Son los hijos/as y nietos/as de los migrantes internos que llegaron a las grandes ciudades y habitan las villas del conurbano; no se avergüenzan de su origen y lo erigen como un modo de vivir y sobrevivir en el barrio. La performatividad de los “negros” y “negras” se valoriza en el rap contemporáneo, resignificando y glamorizando elementos que, por fuera de la puesta en escena del videoclip, son objetos de discriminación, prejuicio racial y persecución policial.

### **Formas no-blancas de ser rapero/a argentino/a**

De acuerdo a lo indagado, encuentro que hay presente, al menos, seis narrativas étnico-raciales, enmarcadas en el contexto argentino. Las mismas contestan al imaginario blanco-europeo de distintas maneras, algunas de forma más categórica y otras más metafórica, performando formas

<sup>33</sup> Forma despectiva de llamar a una persona o a prácticas asociadas a los barrios populares –las villas–, que deviene de la palabra choro, ladrón. Actualmente es usado por los mismos jóvenes resignificando procedencia.

posibles, no-blancas, de ser argentino/a, a las que se le asignan lugares en la historia y en la composición poblacional del país. La blanquitud aparece representada de formas no hegemónicas, hasta demonizada, como si hubiera una intención condenatoria que obliga a despegarse de ella. Hay una constante apelación a prácticas, músicas, costumbres y territorios —es notable que en tres de los cuatro videoclips aparezca el bombo legüero—, que se remarcan como “típicamente argentinos” a la vez que se resalta su impronta étnica-racial, ya sea vinculándolas explícitamente a poblaciones *negras* e indígenas, así como a aquellos sectores étnicamente indefinidos y mestizos del país.

Buscando recapitular lo analizado en los videoclips seleccionados, hallo que esas narrativas son las siguientes:

1. Argentina como parte de América Latina, heredera de una historia de mestizaje indígena y afro. Esta representación viene a contrarrestar y contestar aquella que ubica al país como enteramente poblado por inmigrantes europeos, abogando la idea de panlatinidad (Data y Ligouri 2023), aunque con referencias regionales explícitas. Aparece claramente en “Tierra Zanta”, investido de un halo místico, como un poder ancestral vinculado “a la tierra” y a la historia del país que habita en cada uno de nosotros, y merece reconocimiento como motor de lucha colectiva. Mientras que con Trueno la presencia indígena aparece casi como un relato del pasado que deja sus vestigios en el presente o de un sueño que no termina de concretarse, con Kris Alaniz se manifiesta como legado mestizo, en tanto herida que no sana y se reproduce cotidianamente en los actos discriminatorios hacia las personas no-blancas.

2. La discriminación que viven los migrantes internos, oriundos de provincias del norte y de países limítrofes, como Bolivia y Paraguay. El reconocimiento de Argentina como un país racista permite hablar sobre la presencia de rostros, cuerpos, prácticas y lugares que no encajan en el ideal *blanco* y europeo, a la vez que se disputa la idea de que no es necesario hablar de raza porque ese “no es un problema” que le corresponda al país. Esta es la contracara cruda o dura de la narrativa anterior, que aparece fuertemente en “Búscame”, tanto en la letra como en las imágenes de personas, prácticas y espacios racializados y marginalizados en Buenos Aires, así como en las referencias musicales percibidas. Esto hace eco con las declaraciones de Cazzu y la militancia de Kris Alaniz en el colectivo “Identidad Marrón”, donde se denuncia el racismo que viven los/as “negros” y “negras” argentinos/as, en tanto “cabecitas negras”, cuando su color de piel y sus rasgos “no revelan el grado de euro-ascendencia “adecuado” para —y exigido de— los “ciudadanos” argentinos” (Frigerio 2019).

3. De esto se desprende una racialización de ciertas prácticas políticas asociadas a movimientos sociales y organizaciones barriales, como ser la realización de ollas comunitarias y de asistencia social hacia los sectores populares, así como los piquetes y las marchas como herramientas de protesta. Esto aparece esbozado en el video de Kris Alaniz y también, de forma más borrosa, en Trueno, como prácticas que reivindican una herencia de lucha territorial y militancia desde los años setenta, sin una marcación étnica-racial definida. En el contexto socio-político argentino actual, en el que imperan los discursos de odio desde el poder político, estas prácticas así como los y las que las ejecutan son objeto de discriminación y desprecio racial, a quienes se los llama “negros/as”,

“planeros/as”, “comunistas”, “de izquierda”, “vagos/as” y/o “ñoquis”<sup>34</sup>.

4. La denuncia de la negación, extranjerización y exotización de lo afro, partiendo de un discurso proveniente de las militancias afrodescendientes en Argentina. El videoclip “de ak-á” de Luanda está cargado de sentidos, reivindicaciones de “orgullo negro” y una descripción detallada de los racismos vivenciados. Su propuesta discursiva y retórica, así como musical, condice con el trabajo militante que los distintos colectivos afros –del tronco colonial<sup>35</sup>, caboverdianos, de América Latina y central, y más recientemente de Senegal y otros países africanos– vienen realizando en pos de una visibilización y reconocimiento de sus derechos en el país. Frigerio (2019) sostiene que, a pesar de los avances en esta materia –apuntados en la nota 15–, “todavía no existen políticas sociales concretas dirigidas a lxs afrodescendientes y las acciones estatales contra el racismo son limitadas y en mayor medida discursivas” (ibíd.). En el video esto se evidencia, por un lado, a través de la denuncia explícita por negación de nacionalidad a los/as afroargentinos/as junto a la exotización y extranjerización de sus cuerpos y prácticas, y, por otro, a través de la mercantilización y banalización de la cultura afro –como el Hip Hop– en tanto moda o porque es *cool*. En los últimos tiempos, este punto ha estado en debate dentro de la escena del rap local, por acusaciones a artistas argentinas, como Nathy Peluso, de “apropiación cultural”, fetichización y caricaturización de voces y cuerpos afrocaribeños.

5. “Los/as negros/as del turreo y malianteo”. El turreo y el malianteo son dos géneros musicales que cruzan influencias del rap, la cumbia villera y el reggaetón, y que condensan sentidos sobre cómo los pibes y las pibas deben comportarse para “ser alguien” en el barrio. El legado rapero de la actitud de los *hustler*, buscavidas “cuya meta principal es escaparle a la pobreza” –sin importar la legalidad o no de las acciones realizadas para ello– (Data y Ligouri 2023: 67), adquiere connotaciones locales al mezclarse con las estructuraciones étnico-raciales propias de estos territorios. Como bien resaltó Broguet (2021), en el contexto de las ciudades argentinas, hablar de barrios es hablar de negritudes –sin aludir expresamente a cuestiones de afrodescendencia–, en tanto la configuración jerárquica de los espacios urbanos –entre “el centro” y “los barrios”– se construye sobre “una relación de desigualdad socio-racial” (ibíd.: 128). De esta forma, los cuerpos, la moda, las estéticas, las costumbres, las labores y los consumos configuran “formas de ser” asociadas a lo popular y grotesco (Geler 2016), en tanto son clasificados como “de barrio”. Las referencias estéticas al crimen y la violencia vinculadas al narcotráfico<sup>36</sup> refuerzan estas identificaciones, creando tópicos identitarios que se fusionan con cuestiones generacionales y sexo-genéricas. En este mapa, lo étnico-racial aparece como lo no-dicho, lo que se da por sentado. Mientras en los videoclips, se eleva el encanto y la glamorización de la pobreza, se apuntala el prejuicio hacia los jóvenes de barrios populares, en

<sup>34</sup> Esta palabra cuyo sentido literal es una pasta –los ñoquis del 29–, también es utilizada de forma figurada para referir a aquellas personas que “viven del Estado”, ya sea porque son funcionarios públicos que cobran sus sueldos sin trabajar, son trabajadores con padrinazgo político o son beneficiarios de un plan social. Actualmente, esta es una de las palabras usadas, de forma despectiva, por el presidente Milei buscando legitimar políticas neoliberales y de ajuste estatal.

<sup>35</sup> Se denomina así a los descendientes de esclavizados arribados al actual territorio argentino durante el tráfico esclavista, aproximadamente en los siglos XVI, XVII y XVIII.

<sup>36</sup> Zaramay, quien se autodenomina “el jefe del malianteo”, fue detenido en Rosario en 2023, por presuntas vinculaciones con la banda delictiva “los monos”, tras haber publicado en Instagram unas fotos donde se lo puede ver junto a un grupo de jóvenes con los rostros tapados y un arsenal de armas de fuego (TN 2023).

tanto objeto de temor, racismo, discriminación y hostigamiento institucional.

6. La blanquitud aparece en el lugar de lo siniestro, demoníaco y poderoso –en “Tierra Zanta”–, en tanto perpetrador de la invisibilización y extranjerización de los pueblos originarios y las poblaciones afrodescendientes en Argentina. En el videoclip de Luanda hay una clara interpelación a quienes se autoidentifican *blancos* y, de forma ingenua, niegan y reproducen las diferencias étnico-raciales. Hay un llamamiento a reconocer el mestizaje, imposible de concebir desde las categorizaciones raciales binomiales argentinas (Geler 2016) –o se es *negro* o se es *blanco*–, y a denunciar “la apropiación cultural” de prácticas afros por una población que, desconociendo sus raíces mezcladas, la fetichiza y exotiza. Actualmente, en la práctica no hay una agenda establecida en relación a estas cuestiones que permitan reflexionar en torno a por qué en el rap se utilizan ciertos estilos de peinados de ascendencia afro o por qué se dice *nigga* en las canciones. Se asumen como *insights* estilísticos que aportan valor y reconocimiento, a la vez que se refuerzan imaginarios raciales y se ocultan los “beneficios” de la blanquitud. El lugar de privilegio que ésta conlleva se encuentra poco enunciado dentro del rap, aunque dichos como el de Cazzu – “la lamentable ventaja de ser blanca” – permiten entrever el lugar hegemónico que la blanquitud tiene al momento de triunfar en el mercado de la música argentina.

### Palabras finales

Cuando estaba terminando de escribir el primer borrador de este artículo me percaté de que en la enumeración de las narrativas étnica-raciales había obviado la blanquitud. Este acto de cuasi-olvido me recuerda cuán naturalizada y “dada por sentada” está la misma en el imaginario racial argentino. Tanto que, directamente, no pude captarla como una narrativa racial, a pesar de estar esbozada, performada y enunciada en los videoclips analizados. Habiendo hecha esta reflexión, quisiera hacer un recuento de lo visto para puntualizar líneas interpretativas, así como lo que resta seguir trabajando.

En los comienzos de la práctica del rap en Argentina, las adscripciones étnica-raciales posibles se presentaban de forma binomial (Geler 2016), haciendo eco a las categorizaciones imperantes en el país, donde lo *negro* afrodescendiente aparece vinculado explícitamente a la condición de extranjería, y la blanquitud se presenta como el único destino asequible para los y las argentinos/as allegados a ella. Así, una condición de imposibilidad, anclada en la racialidad, inauguró la relación entre el rap y la argentinidad. Sin embargo, también desde sus inicios, hubo referentes y practicantes *negros* afroargentinos, “negros villeros”, mestizos, *marrones*, no-blancos que fueron, algunos, invisibilizados y otros visibilizados en medios de comunicación bajo parámetros de exotización y extranjerización. El mandato de “si es negro/a, no es de acá”, como regla y condición del ser nacional, marcó su inviabilidad. El rap argentino nació de un oxímoron.

Puestos en marcha los procesos de resignificación local del rap, no sin tensiones ni disputas identitarias, se dejó de cuestionar y ridiculizar, en términos generales, a quienes se sienten identificados/as con esta expresión. A mi entender, este proceso fue posible porque emergieron otras narrativas étnica-raciales asociadas a categorizaciones nacionales y regionales que ocuparon

ese lugar de “diferencia cultural”. Que hoy algunos raperos puedan alegar ser “el nuevo rock nacional” –por la cantidad de escuchas, el impacto en la industria musical o por ser un “semillero” actual de artistas – habla de un momento en que la práctica pasa de ser considerada una música extranjera para disputar espacio como parte de la idiosincrasia local de las nuevas generaciones.

Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de rap argentino? Ciertamente, coincido con Berenice Corti (2015), quien al buscar definir al jazz nacional habla de “una suerte de estilo” dado por “la incorporación de elementos musicales locales”, así como una performatividad propia, entendida como “maneras productivas de pensar y practicar” (ibíd.: 36). A la par de estos procesos, dejar de ser “una música de *negros yanquis*” para pasar a ser “el nuevo rock nacional” fue posible en el rap a través de la internalización y nacionalización de las negritudes. En los videoclips seleccionados éstas aparecen performadas como: 1. identificarse como latino, perteneciente a una misma región bajo un legado afroindígena común; 2. provenir del “interior” o de países limítrofes cuya población es racializada; 3. llevar adelante prácticas políticas asociadas a los movimientos sociales –ollas populares, piquetes, marchas–; 4. reconocerse afroargentino/a y visibilizar la presencia y pertenencia de las poblaciones de ascendencia africana en el país; 5. proceder de barrios populares; y 6. negar o buscar alejarse de la blanquitud. Estas narrativas disputan, contestan y/o refuerzan los prejuicios raciales en el marco de las diferenciaciones sociales locales. Resta por seguir analizando sus vinculaciones, cruces y tensiones.

Para terminar, quiero retomar dos frases que creo condensan conglomerados de sentidos en disputa en la relación entre el rap y la performatividad de las narrativas étnica-raciales arriba apuntadas. Una es la que aparece en la canción de Luanda, “son blancos y se tratan de *niggas*”, dando cuenta del uso de peinados, vestimentas, palabras, estéticas y corporalidades que evocan referencias raciales norteamericanas, sin una problematización de lo que implica su utilización en el contexto argentino. Esta frase concentra, por un lado, las reivindicaciones de los colectivos afros en Argentina, donde se denuncia la puesta en escena de marcaciones raciales que “suman” estética y estilísticamente a configurar una imagen “rapera”, sin una reflexión situada de las negritudes por estas latitudes; es decir un típico caso de “apropiación cultural”. Por otro lado, me surge la pregunta: ¿cómo leer estas apropiaciones en el marco étnico-racial argentino donde la blanquitud se construye como “una bolsa clasificatoria amplia” (Geler 2016: 74) donde cabe gran parte de lo mestizo?

Si bien algunas de las propuestas artísticas analizadas buscan expresamente la reflexión y el debate en torno a lo étnico-racial a través de sus canciones, la temática no se encuentra instalada en la escena local. No es algo de lo que se suela hablar, aunque aparece en las letras, en la puesta en escena, en la moda, en los cuerpos. Esto me lleva a pensar en el alcance performativo del videoclip para desencadenar interrogantes en relación a estos asuntos, en tanto herramienta pedagógica en talleres o escuelas: ¿por qué siendo *blancos/as* hacemos rap? ¿Realmente somos *blancos/as*? ¿Qué es ser *blanco/a* y ser *negro/a* en estas latitudes? Resta indagar la potencialidad educativa de las imágenes y sonidos para afectar y provocar recuerdos, emociones y pensamientos en relación a nuestras clasificaciones raciales.

La otra frase referida es la que Cazzu dijo en la entrevista arriba enunciada, donde la artista refiere

ser “la más blanca” de su familia, a la vez que reconoce esta adscripción racial como “una lamentable ventaja” para su carrera. Esto que puede pasar desapercibido, indica que la blanquitud sigue siendo el modelo hegemónico necesario para triunfar en el mundo de la música en Argentina, a pesar de que en los videoclips aparezca en el lugar de lo no deseado, de aquello que hay que despegarse.

Por el contrario, encuentro que adquiere valor –¿de realidad? ¿de lo “duro de la calle”?– la performatividad de negritudes, ya sea que se enuncien a través de una referencia ambigua a “lo latino” o se inscriban en el cuerpo no-blanco de los migrantes, afrodescendientes y/o “negros cabezas”. La marginalidad y la legitimidad de la actividad delincencial del “real *gansta*” vinculada a los barrios populares o villas miserias de las grandes urbes argentinas se exalta en imágenes a través de una “estética *nigga*”, que refuerza estereotipos raciales. Dicha exaltación se da en un marco donde prevalecen discursos sociales sobre (in)seguridad ciudadana en el que se refuerza la criminalización de los cuerpos jóvenes, formas de vestir y prácticas de los “negros y negras del turreo y malianteo”, quienes son leídos como potencialmente peligrosos. Mientras que en el rap convive cierta idea romántica de lo que es ser *negro/a*, asociando lo fenotípico con capacidades, bellezas, destrezas y artilugios, ¿qué pasa con esos pibes y pibas de barrio, con esos “negros” y “negras” cuando salen del video y caminan por la calle?

## Agradecimientos

Quisiera expresar mi agradecimiento a mis amigas y colegas Manuela Rodríguez y Julia Broguet, con quienes comencé a recorrer el camino de la investigación sobre prácticas artísticas afros en Argentina, y hoy me alientan a profundizar y complejizar las preguntas de estudio. También agradezco a Juan Data, Sebastián Muñoz-Tapia, Martín Biaggini, Constanza Abeillé, Lucia Vittorelli, Mariana Soto y María Cecilia Tellería, quienes se tomaron el tiempo de leer, comentar y/o sugerir ideas que nutrieron este escrito. Asimismo, a los especialistas evaluadores externos de este artículo, por sus valiosos aportes. Por último, quisiera reconocer que este trabajo no habría sido posible sin el financiamiento del CONICET –Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas–, al otorgarme una beca doctoral para realizar una investigación antropológica en temas estratégicos sobre jóvenes, violencias y acciones culturales. Cualquier duda, consulta y/o intercambio, dejo mi correo electrónico [emecepicech@gmail.com](mailto:emecepicech@gmail.com)

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeillé, Constanza. 2020. “Cultura en los márgenes: la escena hip-hop en Rafaela”. *Avatares* (19): 1-13. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5523>
- Abeillé, Constanza y Picech, María Cecilia (eds.). 2023. “Prólogo”. En *¿Dónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*, 9-18. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Adamovsky, Ezequiel. 2024. *La fiesta de los negros. Una historia del antiguo carnaval de Buenos Aires y su*

*legado en la cultura popular*. CABA: Siglo XXI Editores.

Andrews, George. 1989 [1980]. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ardèvol, Elisenda y Lanzeni, Débora. 2014. "Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología". *Anthropologica*, 32(33): 11-38.

Ardèvol, Elisenda y Muntañola, Nora (coord.). 2004. "Capítulo I. Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen". En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, 17-46. Barcelona: Editorial UOC.

Arias, Agustina. 2021. "Leer, escuchar y escribir rap en la formación de Profesores en Educación Primaria: el rap como dispositivo para la enseñanza de la poesía". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 12 (6): 22-41. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/4993>

Auslander, Philip. 2006. "The Performativity of Performance Documentation". *Performance art Journal* 28 (3): 1-10.

Biaggini, Martín. 2021. "Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)". *Cuadernos de Investigación Musical* (12): 102-118. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2441/2019>

Briones, Claudia. 2005. *(Meta)cultura del estado-nación y estado de la (meta) cultura*. Bogotá: Universidad del Cauca.

Broguet, Julia. 2021. "El "Centro" y los "barrios": Candombe afrouruguayo, límites sociales y étnico-raciales en el espacio urbano de Paraná y Santa Fe (Argentina)". *Cuadernos de Antropología Social* (54): 115-132. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/8923/9507>

———. 2019. *"Salir de la blanquitud": candombe afrouruguayo y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines siglo XX a 2015)*. Tesis de doctorado de la UBA, FFyL.

Broguet, Julia; Picech, María Cecilia y Rodríguez, Manuela. 2013. "'...Argentina tiene un gran problema de identidad...': Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino". *Actas V Jornadas Experiencias de la Diversidad*, comp. Di Bennardis, Cristina; Kordorf, Ana E. y Rovira, Leticia, 350-364. Rosario: UNR Editora.

Budasoff, Ariana. 2022. "Identidad Marrón: cómo la producción cultural puede desarmar prejuicios y combatir la discriminación". *Redacción* (20 de septiembre). <https://www.redaccion.com.ar/identidad-marron-como-la-produccion-cultural-puede-desarmar-prejuicios-y-combatir-la-discriminacion/> [Consulta: 15 de enero 2024]

Caggiano, Sergio. 2012. *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

CIA-World Factbook Glyph. 2024. "People and Society". *Countries* <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/uruguay/#people-and-society> [Consulta: 18 de abril 2024].

Citro, Silvia; Podhajcer, Adil; Roa, María Luz y Manuela Rodríguez. 2024. *Performance-Investigación colaborativa. Vol.1. Confluencias transdisciplinarias entre las ciencias sociales y las artes*. Buenos Aires: Biblos.

Conti, Dante. 2021. "RKT, malianteo, turreo y cumbiatón: qué son y de dónde vienen". *Filo News*. <https://www.filo.news/musica/RKT-malianteo-turreo-y-cumbiaton-de-donde-vienen-estos-subgeneros-20210412-0032.html> [Consulta: 5 de febrero 2024]

- Corti, Berenice. 2015. *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Chang, Jeff. 2014. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Data, Juan. 2020. *La evolución del flow. Retrospectiva de Moshpit Posse, un fanzine argentino de hip-hop*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: WALDEN.
- Data, Juan y Liguori, Macarena. 2023. *Hip-Hop vs Argentina. Freestyle de ideas sobre arte, cultura, política identitaria, moda y negocio en el hip-hop*. Oakland, California: Felipe Ibáñez Editor.
- De Nora, Tía. 2012. "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810". En *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*, comp. C. Benzecry, 157-212. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Diario de Sevilla. 2022. "Duki, Bizarrap o Trueno: los raperos argentinos que conquistan a los veinteañeros". [https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Duki-Bizarrap-Trueno-argentinos-raperos\\_0\\_1746127112.html](https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Duki-Bizarrap-Trueno-argentinos-raperos_0_1746127112.html) [Consulta: 5 de febrero 2024].
- Domínguez, María Eugenia. 2008. "Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/107/musica-negra-en-el-rio-de-la-plata-definiciones-contemporaneas-entre-los-jovenes-de-buenos-aires>
- Frigerio, Alejandro. 2019. "Argentina siempre fue afro". *Revista Anfibia* 01/07/19 <https://www.revistaanfibia.com/argentina-siempre-fue-afro/> [Consulta: 3 de enero 2023].
- . 2012. "Rap contra el racismo". *Afroamericanas*, 14/03/2012. <https://alejandrofrigerio.blogspot.com/2012/03/reproduzco-gacetillas-de-las-proximas.html> [Consulta: 3 de enero 2023].
- . 2008. "De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afrodescendientes". En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, comp. Gladys Lechini, 117-144. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2006. "'Negros" y "Blancos" en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales". *Temas de Patrimonio Cultural 16 Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, comp. Leticia Maronese, 77-98. Buenos Aires: CPPHCCBA.
- . 2000. *Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Geler, Lea. 2016. "Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital". *Runa*, vol. 37 (1): 71-87. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2226/2272>
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Grau Rebollo, Jorge. 2002. "Antropología Audiovisual: Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social". Barcelona: Bellaterra, D.L.
- Guarini, Carmen y De Angelis, Marina (coord.). 2015. "Prólogo". En *Antropología e imagen: Pensar lo visual*,



7-11. CABA: Sans Soleil Ediciones Argentina; Nanook.

Haddad, María del Rosario. 2018. "El "rap originario" como práctica cultural entre jóvenes y niños Qom". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 27(1).

INADI. 2019. *Mapa Nacional de la Discriminación*. Tercera Edición. Buenos Aires. [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/06/mapa\\_nacional\\_de\\_la\\_discriminacion.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/06/mapa_nacional_de_la_discriminacion.pdf) [Consulta: 20 de octubre de 2022].

Jelin, Elizabeth. 2012. "Prólogo, Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder". En *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase*, ed. Sergio Caggiano, 13-18. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

La Nación. 2021. "Cazzu: "Ser jujeña en Buenos Aires es motivo de discriminación". <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/cazzu-ser-jujena-en-buenos-aires-es-motivo-de-discriminacion-nid18042021/> [Consulta: 15 de enero 2024].

Lamborghini, Eva. 2017. "Apropiaciones y resignificaciones de las "culturas negras": la práctica del candombe afro-uruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina)". *Revista Universitas Humanística* (83): 303-330.

Marioni, Lucía. 2020. "'Pare, mire, escuche". La dimensión comunicativa en los usos del rap de jóvenes en un contexto de pobreza urbana (Paraná, Entre Ríos)". *Revista La Rivada* 8 (15): 55-75.

Ministerio de Cultura. 2023. "Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013-2023". *Sistema de Información Cultural de la Argentina*. CABA: Ministerio de Cultura [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023\\_informe\\_preliminar.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023_informe_preliminar.pdf) [Consulta: 21 octubre 2023].

Muñoz-Tapia, Sebastián. 2023. "Rap en acción, una propuesta frente al resistencialismo". En *Cultura en los márgenes. Graffiti y Rap en la Argentina*, comp. Constanza Abeillé, 153-168. Rafaela: UNRaf.

———. 2020. *"Jugársela por el rap": Música, Trabajo e Individualidad en la carrera de un rapero del conurbano de Buenos Aires*. Tesis doctoral UNSAM.

———. 2018. "Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018". *Resonancias*, vol. 22 (43): 113-131. Disponible en: <https://resonancias.uc.cl/n-43/entre-los-nichos-y-la-masividad-el-t-rape-de-buenos-aires-entre-el-2001-y-el-2018/>

Muñoz-Tapia, Sebastián y Pinochet Cobos, Carla. 2023. "Música urbana a la chilena". *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/> [Consulta: 3 de marzo 2023].

Pankonin, Leandro Nicolás. 2021. "El gaucho, emblema nacional de la síntesis imposible, reseña de Adamovsky, Ezequiel (2019). El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada". CABA: Siglo XXI. *Sociohistórica* (47) 135. <https://dx.doi.org/https://doi.org/10.24215/18521606e135> \h [Consulta: 7 de abril 2024].

Picech, María Cecilia. 2024. "'Les puede gustar la cultura pero no la gente del hip hop": organización, políticas culturales y diferencia social en Quito". En *Raperos 2.0: economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe*, coord. Martín Biaggini y Constanza Abeillé, 69-94. Beccar: Poliedro Editorial.

———. 2016. *Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en la ciudad de Quito en el periodo 2005-2015*. Tesis maestría, FLACSO Ecuador. <http://hdl.handle.net/10469/9646>

- . 2015. Rastafari en Argentina: construcción identitaria en tiempos de transnacionalización. En *Cruce de Tesis. Publicación colectiva de Tesis de Grado para la Licenciatura en Antropología, UNR*, comp. Alucín, Silvia y Biasatti, Soledad: 500-750. UNR Editora CD-Room
- Pink, Sarah. 2016. "Digital ethnography". En *Innovative methods in media and communication research*, eds. Sebastian Kubitschko y Anne Kaun, 161-165. Cham: Palgrave Macmillan.
- Pita, Federico. 2017. "Prólogo". En *Fight the power. Rap, raza y realidad*, Chuck D, 7-9. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón-DIAFAR.
- Pomar, Violeta. 2023. "El impactante mensaje de Cazzu". *Revista Gente*. <https://www.revistagente.com/entretenimiento/el-impactante-mensaje-de-cazzu/> [Consulta: 26 de enero 2024].
- Pukacz, Ariel. 2020. "Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina". *La Nación*, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/> [Consulta: 13 de enero 2024].
- Razón Hip-Hop. 2020. "Hablar de racismo hasta que ya no exista". *Revista Anfibia* <https://www.revistaanfibia.com/hablar-de-racismo-hasta-que-ya-no-exista/> \h [Consulta: 7 de febrero 2024].
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13 (1): 207-231. Disponible: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16999/11>
- Sansone, Livio. 2003. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance: teoría y práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Sedeño-Valdellós, Ana María. 2012. "Video musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip". *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 15 (120): 91-101. Disponible: <https://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/27>
- Segato, Rita Laura. 2015. "Introducción: Colonialidad del poder y antropología por demanda". En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, 11-34. Prometeo: Buenos Aires.
- . 2007. *La Nación y sus Otros*. Buenos Aires: Prometeo.
- Semán, Pablo. 2005. Vida, apogeo y tormentos del "rock chabón". *Versión*, 16: 241-255. Disponible: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/issue/view/124>
- Soares, Thiago. 2012. "Performances musicales y visualidades: dispositivos conceptuales para el debate sobre la música en el audiovisual". *Culturas mediáticas* 5 (1).
- Solomianski, Alejandro. 2001. *La Negritud Argentina: Represión y representaciones de la afroargentinidad en el imaginario nacional*. Tesis Doctoral, Universidad de Pittsburg.
- Tanner, Julian; Asbridge, Mark y Wortley, Scot. 2009. "Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance". *Social Forces*, 88 (2): 693-722.
- TN. 2023. "Detuvieron a Zaramay, el cantante de trap vinculado con la banda "Los Monos""

<https://tn.com.ar/policiales/2023/03/24/detuvieron-a-zaramay-el-cantante-de-trap-vinculado-con-la-banda-narco-los-monos/> [Consulta: 15 de febrero 2024].

Tosello, Natalia. 2021. *Construcción de la identidad de jóvenes en relación con el rap en Ushuaia*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Quilmes.

Vittorelli, Lucía. 2019. *Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle sin escritura*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional de Córdoba.

## FUENTES

*Buenos Aires Rap*. 2014. Dir. Muñoz, Sebastián; Ghogomu, Diane y Bercetche, Segundo. [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONZlplbok&ab\\_channel=Primeiro.Segundo](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONZlplbok&ab_channel=Primeiro.Segundo) [Consulta: 15 de marzo 2024].

Cazzu. 2021. "Cazzu, Alan Gomez - TURRA (Official Video)" *YouTube* [Cazzu Canal Oficial] (17 de marzo) [https://www.youtube.com/watch?v=R6ngqInwY5s&ab\\_channel=CazzuVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=R6ngqInwY5s&ab_channel=CazzuVEVO) [Consulta: 27 de diciembre 2023].

Cirio, Norberto Pablo. 2022. "Culto a San Baltazar, los cambara'angá (espíritus del Santo)" *YouTube* (2 de junio 2022). [https://www.youtube.com/watch?v=ClGp7roHkYI&ab\\_channel=NorbertoPabloCirio](https://www.youtube.com/watch?v=ClGp7roHkYI&ab_channel=NorbertoPabloCirio) [Consulta: 14 de abril 2024].

Kris Alaniz. 2023. "Búscame ft La Bruja Salguero (video oficial)" *YouTube* (5 octubre 2023) [https://www.youtube.com/watch?v=NHOMC5a3p5Y&ab\\_channel=krisalaniz](https://www.youtube.com/watch?v=NHOMC5a3p5Y&ab_channel=krisalaniz) [Consulta: 27 de diciembre 2023]

Luanda. 2020. "de ak-á (video oficial)". *YouTube* (18 de julio 2020) [https://www.youtube.com/watch?v=D1XnKh3DwwI&ab\\_channel=LUANDA](https://www.youtube.com/watch?v=D1XnKh3DwwI&ab_channel=LUANDA) [Consulta: 27 de diciembre 2023].

Mike Dee. 2012. 1990. "Amigos son los amigos TELEFE Carlin Calvo Pablo Rago Mike Dee y su grupo". *YouTube* (6 de agosto 2012) [https://www.youtube.com/watch?v=pJgUd8g5YzQ&ab\\_channel=mikedeebola8](https://www.youtube.com/watch?v=pJgUd8g5YzQ&ab_channel=mikedeebola8) [Consulta: 5 de enero 2024].

Trueno. 2022. "Trueno, Victor Heredia - Tierra Zanta (Video Oficial)". *YouTube* (12 de mayo 2022) [https://www.youtube.com/watch?v=POAdMW-4yfw&ab\\_channel=TruenoOficial](https://www.youtube.com/watch?v=POAdMW-4yfw&ab_channel=TruenoOficial) [Consulta: 5 de enero 2024].

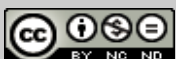
---

**María Cecilia Picech:** Becaria Doctoral CONICET, en Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR - CONICET). Doctoranda en Antropología (UBA), es Licenciada (UNR) y Magíster (FLACSO Ecuador) en Antropología. Integrante del Área de Antropología del Cuerpo (UNR), Laboratorio de Antropología de las Corporalidades Situadas (ISHIR-CONICET) Centro de Estudios de las Realidades Culturales (ISHIR-CONICET), Laboratorio Audiovisual de la Escuela de Antropología (UNR) y la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop (CLACSO-UNAJ).

---

### Cita recomendada

Picech, María. 2024. "De "música de negros yanquis" al "nuevo rock nacional": performando raza en videoclips de rap argentino". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)