

ISSN 0120-5587
E-ISSN 2422 3174
JULIO-DICIEMBRE

EDICIÓN
86
2024

REVISTA
**Lingüística
Literatura**^y

«*Mi name por todas partes*»: aproximación a la dimensión pragmático-discursiva y léxica en el trap argentino

«MI NAME'S EVERYWHERE»: APPROACH TO THE PRAGMATIC-DISCURSIVE AND LEXICAL DIMENSION TO THE ARGENTINIAN TRAP

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n86a05>

Recibida: 02/03/2024

Aprobada: 14/05/2024

Publicada: 20/07/2024

María Agustina Arias

Universidad Nacional del Sur (UNS) / CONICET (Argentina)

agustina.arias@uns.edu.ar

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

Francisco Óscar Checa Fernández

Universidad de Granada (España)

francheca@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0703-2358>

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo ahondar en el conocimiento sociolingüístico de un género musical argentino de relevancia internacional como es el trap. A través de sus autores más representativos dada su popularidad, se pretende atender a los patrones discursivos y pragmáticos así como a los fenómenos léxicos más salientes en sus letras. A partir de un corpus integrado por 30 canciones, relevamos la predominancia de temáticas en torno a la ostentación y el lujo, el desprecio hacia la ley y las prácticas cotidianas. Se registra la presencia de alternancia de código, cambio de estilo, expresiones jergales y la interdiscursividad como fenómeno de transmisión ideológica.

Palabras clave: pragmática; discurso; léxico; trap; Argentina

Abstract: The aim of this paper is to delve into the sociolinguistic knowledge of an Argentinian musical genre of international relevance such as trap. Through its most representative authors given its popularity, the intention is to address the most salient discursive and pragmatic patterns as well as the lexical phenomena in its lyrics. Based on a corpus of 30 songs, we have found a predominance of narratives related to ostentation and luxury, an explicit contempt for hegemonic authorities and everyday practices. The presence of code switching, style alternation, vernacular expressions and the interdiscursivity as a phenomenon of ideological transmission are identified.

Keywords: pragmatics; discourse; lexicon; trap; Argentina.

*Un mago nos quiere hacer desaparecer
Pero esta plaga rara, nunca para de crecer
Somos de los pocos locos que andan buscando placer
Y aunque quieran vernos rotos, no damos brazo a torcer.*
(«Canguro», Wos, 2019)

1. Introducción

Dos décadas después de la tragedia en el centro cultural República Cromañón se puede afirmar que aquel suceso representó un punto de fractura ideológica para el desarrollo de la nueva realidad social y cultural argentina (Muñoz-Tapia, 2018; Biaggini, 2020). El cierre de multitud de espacios musicales, entre otros factores, repercutió en el deterioro en la escena del hasta entonces omnipotente rock nacional y, por ende, en el florecimiento de otros géneros musicales como la cumbia o el rap:

Los hechos acontecidos en el desastre de Cromañón hicieron aflorar un conjunto de temas respecto de lo juvenil como amenaza, a la vez que pusieron en el centro el rol del Estado en su capacidad y autoridad para regular las prácticas sociales que involucran modos de convivencia en el espacio público. Luego de Cromañón, las normativas que se relacionan con la seguridad de los shows se intensificaron: las inspecciones cada fin de semana se multiplicaron, los controles de entrada, permanencia y salida de un show se hicieron más rigurosos, y muchos locales se vieron en la obligación de cerrar definitivamente, debido a que no pudieron afrontar el alza de los costos que se imponía para mantener abiertas sus puertas por lo que muchas prácticas vinculadas a la cultura del rock se transformaron casi a la fuerza (Hellbusch y Vicens, 2013, p. 50).

Fue así como multitud de jóvenes de barrio empezaron a encontrar en géneros como el rap —primero de forma improvisada y después grabada— la posibilidad de empoderarse como sujetos ante su comunidad, a partir de «la democratización de internet y la influencia de la cultura popular-internacional [...] alejándose de las experiencias musicales pioneras de nuestro país» (Biaggini, 2020, p. 35). La por aquel entonces insignificante escena sociocultural urbana conforma hoy

un movimiento consolidado a partir de las figuras de Duki, Bizarrap, Wos, Trueno o Nicki Nicole, entre otros, liderando todos los rankings digitales de consumo musical e influyendo en el siempre controvertido paradigma identitario de una juventud que ya no quiere —ni puede— parecerse a la de antes.



Imagen 1. Concierto de Duki en el estadio Monumental de River Plate (Argentina) ante 80.000 personas. Febrero de 2023. Fuente: *La Nación*

Hacia principios del nuevo siglo, el rap, asentado como género discursivo y artístico en buena parte del mundo está listo para vivir, durante los años siguientes, una profunda transformación de estilo y discurso. El trap —del inglés ‘trampa’ o ‘trapichear’, que hace referencia a las ‘*trap houses*’, pisos periféricos en los que se traficaba con droga— es un movimiento musical que nace en la década de los 1990 en el sur de Estados Unidos, en Atlanta (Georgia). Su popularización a nivel internacional en Occidente no se logra sino hasta la segunda década del siglo XXI, bajo un contexto generalizado de recesión económica.

A pesar de la común homogeneización entre rap y trap, ya desde su surgimiento se pueden advertir diferencias claras entre ambos. En cuanto a la forma, el trap profesa un gusto por el *autotune* y los programas de modificación de voz así como unos ritmos más graves y acelerados. En el seno de sus narrativas también aparecen puntos de semejanzas: las letras del trap aparecen por lo general más enfocadas en la vida en los barrios pobres, la violencia o el tráfico de drogas, no

necesariamente desde un estilo crítico como en el rap político o social, sino más bien a través de un espíritu descriptivo, orientado a una estricta lucha por la supervivencia sin reflexionar en sus condicionantes.



Imagen 2. Nicki Nicole en un concierto en Gijón (España). Julio 2023.

Fuente: *Diario El Comercio*

En julio de 2020, el joven Mateo Palacios, más conocido primero en el universo *freestyle* y después en el ámbito musical como Trueno, manifestó en una de las canciones que conforman el corpus de esta investigación una frase que supuso un seísmo mediático en la sociedad argentina: «te guste o no te guste, somos el nuevo rock and roll». En el país de las grandes figuras del rock como Luis Alberto Spinetta, Charly García o Fito Páez, afirmar tal cosa —y más viniendo de un muchacho de apenas 18 años— era estar dispuesto a tener que soportar inagotables críticas. Aunque estas no tardaron en llegar, también hubo quien entendió el trasfondo de su mensaje y todo lo que suponía la transformación social, cultural y musical que venía adyacente a su música: ¿acaso estos autores de trap que colaboran con los grupos más icónicos del panorama musical argentino e internacional alcanzando audiencias multitudinarias no merecen, al menos, una consideración similar?

Sin embargo, como bien han coincidido en señalar algunos investigadores (García Nuñez, 2022; Pereira Rodríguez, 2023), fenómenos incipientes como el trap no cuentan con un desarrollo y validación

académica ni mediática equivalente a su peso en la sociedad y en la industria cultural, acarreado siempre una serie de estigmas que han dificultado su incorporación al seno de la academia. Más allá del clásico debate sobre el fenómeno basado en «narrativas celebratorias o retóricas prejuiciosas» (Pinochet y Muñoz-Tapia, 2023), lo cierto es que la realidad en torno a este género, amerita un pormenorizado análisis en términos de la repercusión social de sus relatos y cómo y por qué estos se construyen.

Este trabajo pretende aportar, por tanto, en esta doble vía lingüística y discursiva para comprender tanto el fondo —¿De qué hablan estos/as jóvenes artistas? ¿Cuál es el trasfondo ideológico que sus mensajes generan?— como la forma —¿En qué fenómenos sociolingüísticos se apoyan para expresarse?— del trap de producción más reciente en Argentina.

2. Marco teórico

2.1. Anclaje conceptual

Para la consecución de los pretendidos objetivos, este trabajo utiliza un enfoque teórico que integra, por un lado, aportaciones referidas al contacto de lenguas en torno al fenómeno del cambio de código en general (Gumperz, 1971, 1982; Myers-Scotton, 1993; Heller, 2009), y, en particular, relativo a las prácticas de rap en español (Martínez Vizcarrondo, 2011; Arias, 2023b; Checa y Camargo, 2023). Seguimos a Montero Cartelle (2000) para las hablas jergales, consultamos trabajos previos sobre coloquialismos puertorriqueños en el rap y reguetón (Martínez Vizcarrondo, 2011; García Saco, 2023) y aspectos etimológicos y semánticos del lunfardo (Conde, 2019) en la música popular contemporánea (Liffredo, 2018). Por otro lado, para atender el fenómeno de la interdiscursividad (ID) se han seguido las conceptualizaciones de autores de referencia como Cros (1986), Ramírez (2000), Albaladejo (2005) y trabajos recientes como los de Checa y Camargo (2023) sobre la naturaleza discursiva del rap en España, y Checa y Arias (2023) en lo relativo a estrategias discursivas en las batallas de gallos escritas.

Para nuestro acercamiento al fenómeno del cambio de código, articulamos contribuciones de la propuesta de Poplack (1980) para el análisis estructural e integramos las funciones conversacionales

aportadas por Gumperz (1982), desde el enfoque de la sociolingüística interaccional. En ese sentido, el cambio de código puede definirse como el uso variable o alternativo de los recursos que potencialmente proveen dos o más lenguas o variedades en el mismo intercambio comunicativo, que no necesariamente corresponden a dos sistemas aislados, completos y cerrados (Heller, 2009). De acuerdo con Gumperz (1982), la alternancia de códigos sucede cuando los elementos en cuestión forman parte del mismo acto de habla y están relacionados sintáctica y semánticamente, es decir, que dentro de un mismo enunciado los/as hablantes, consciente o inconscientemente, conmutan sistemas gramaticales diferentes: «yuxtaposición, dentro del mismo intercambio de palabras, de pasajes del discurso pertenecientes a dos sistemas o subsistemas gramaticales diferentes» (p. 59). En algunas circunstancias, el cambio de código se encuentra condicionado por algunos factores que determinan la elección de un código u otro, como la situación, las relaciones entre los participantes o el tema.

Desde una perspectiva gramatical es posible distinguir tres tipos de cambio de código: interoracional, intraoracional y etiqueta —*tag*— (Poplack, 1980). El cambio de código interoracional implica una alternancia entre oraciones, el intraoracional implica un cambio dentro de los límites de la oración o cláusula, mientras que la etiqueta puede ocurrir en cualquier lugar de la conversación, dado que es independiente sintácticamente, tal como sucede con muletillas, exclamaciones, interjecciones, entre otros elementos, altamente empleados en canciones del género trap. A los fines de describir las estructuras que se presentan en las letras, seguiremos esta clasificación.

Por otra parte, consideramos aportes del modelo de Lengua Matriz, de Myers-Scotton, (1993) basado en la idea de que en el cambio de código siempre hay una lengua dominante —lengua matriz— que proporciona la gramática y la estructura morfosintáctica del discurso y otra insertada, menos dominante en el discurso. Asimismo, en su Teoría de la Marcación, centrada en las motivaciones sociopsicológicas para el cambio de código, se plantea que en una determinada comunidad en la que se emplea más de una lengua o variedad, una de ellas constituye la elección esperada, es decir, no marcada, mientras que el empleo de la otra será la no esperada, o marcada. Estas elecciones se ubican en un continuum en el que las formas marcadas son las menos usuales. A esto subyace, además, la idea de que, a menudo, los/as hablantes son conscientes de que la elección de una lengua o variedad lingüística en lugar de otra expresa significado social, por lo que, en este contexto, las elecciones de código son entendidas como negociaciones de identidad.

Existe una larga tradición en torno al estudio de las adopciones léxicas también llamadas préstamos, es decir, «palabras de otra lengua» que muestran una amplia integración social y adaptación formal. En ese marco, la delimitación respecto del fenómeno de cambio de código no es clara y existe un desacuerdo entre quienes estudian el contacto de lenguas respecto de la consideración conjunta (Park, 1996) o independiente de ambos fenómenos (Poplack, 1980). Al igual que con el cambio de código, existen varios tipos de préstamos y se han trazado distintos criterios para determinarlos, que atienden a la frecuencia de uso, el desplazamiento del sinónimo equivalente, la integración y aceptabilidad. Dada la recurrencia de determinados préstamos, que permiten evidenciar un repertorio estable e identificable, atendemos a los criterios de frecuencia y adaptabilidad. Consideramos la distinción entre préstamos *integrados*, que se adaptan completamente al español y *no integrados*, que no sufrieron adaptación (Martínez Vizcarrondo, 2011).

Por su parte, la jerga constituye un instrumento mediante el cual los/as hablantes construyen los espacios discursivos en los que interactúan y categorizan el mundo. Supone, en cierto sentido, una territorialización, dado que crea un «vocabulario propio» que funciona como instrumento de conocimiento, de creación y de mantenimiento de una realidad alternativa —con sus propios actores sociales, jerarquías, estilos de vida y valores— que constituye una fuente de identidad para los miembros del grupo. Este proceso, como lo que sucede con cualquier variedad lingüística, tiene dos objetivos: construir la identidad de grupo y privatizar su conocimiento (Martínez Vizcarrondo, 2011) a través de la transgresión a las pautas morfológicas, sintácticas, léxicas, semánticas, fonéticas y fonológicas establecidas por la sociedad.

De acuerdo con Montero Cartelle (2000), en su caracterización de las «hablas jergales» (p. 558), ante la ausencia de una norma que determine y regule sus posibilidades, la jerga lleva hasta sus últimas consecuencias la deformación fonética a través de sínkopas, elisiones, simplificaciones, apócopies, asimilaciones, disimilaciones y metátesis, entre otros recursos, buscando no solo la exageración sino evitar la «atonía del lenguaje común» (Montero Cartelle, 2000, p. 560) o la creación de toda una serie de usos traslaticios de los cuales derivan nuevas acepciones. En general, a través de estas estrategias lingüísticas se pone de relieve la ruptura comunicativa entre el grupo hablante de la jerga y el resto de la sociedad, dado que estas hablas se conforman en tanto instrumentos de comunicación secundarios y parasitarios de la lengua de la comunidad de la que pretenden diferenciarse. En efecto, resultan «de una especialización de la lengua común» (p. 558) y existen por

oposición a ella, de modo que la penetración de estas voces en esta lengua dependerá, en gran medida, del grado de difusión y expresividad que goce.

Asimismo, entendiendo que el lenguaje no es solamente descriptivo o designativo, sino también valorativo (Marafioti, 1998), atendemos a la función comunicativa que adquieren determinadas palabras o expresiones que portan valoración subjetiva de los/as hablantes y revelan, explícita o implícitamente, su cosmovisión hacia objetos o hechos del mundo al que hacen referencia. En tal sentido, consideramos aspectos conducentes a la reinterpretación y reapropiación de léxico considerado «insultante» —*turra, puta, zorra, gata, bellaca, yegua*— o expresiones tradicionalmente catalogadas como «tabú» de orden sexual, sobre todo en las representantes femeninas de nuestro corpus. Para ello, seguimos los trabajos de Martínez Lara (2009) sobre insultos y tabúes en el habla juvenil venezolana y Deditius (2014) para la consideración del insulto como fenómeno pragmático multifactorial en el rap en español. Estos estudios lingüísticos se alinean en torno a la concepción del insulto desde una perspectiva cooperativa, no agresiva en la interacción comunicativa. De modo que, lejos de valorarlo como «detonante» en la comunicación, es concebido como un elemento que puede propender a la cercanía y la familiaridad o a la identificación y consolidación de los miembros de un grupo. Así, el uso de los insultos y tabúes entre jóvenes podría funcionar, en contextos específicos, como saludos o formas de camaradería (Martínez Lara, 2009)¹. En consonancia, la categoría de la anticortesía (Zimmermann, 2003) atiende a la elaboración de los insultos como estrategia de participación y colaboración mutua de los jóvenes, en tanto violación de reglas del mundo adulto.

En esa línea, también integramos los aportes de Checa y Camargo (2023) en su estudio sobre la variabilidad léxica millennial y los procesos de transformación semántica puestos en juego en el rap español. Según estos autores, las relexificaciones y reapropiaciones de términos con valoración estigmatizante ponen de manifiesto la evidente vocación rupturista de usos normativos del lenguaje en el rap, en consonancia con la tendencia a «la transgresión propia del lenguaje juvenil frente a variedades estandarizadas» (p. 225).

¹ Seguimos la valoración escalar propuesta por Martínez Lara (2009) para la evaluación de los insultos. Si bien esta categorización obedece a enunciados realizados en una dinámica interactiva, aspecto que escapa a la naturaleza de nuestro corpus, adaptamos (hasta donde nos resulta posible) la gradación propuesta (muy, poco o nada amenazante) para dar cuenta del grado de aceptación o recepción que adquieren las expresiones tabú o insultantes en el contexto discursivo de las canciones de nuestro corpus.

2.2. Antecedentes recientes sobre el estudio de género urbanos

Como se ha afirmado, si bien el conjunto de los estudios académicos sobre rap, trap y movimientos afines a la matriz urbana desde una perspectiva sociolingüística y discursiva pragmática no son abundantes y aparecen dispersos, se puede señalar que existe un número destacable de artículos que reflexionan sobre estas cuestiones, preferentemente desde una perspectiva filosófica (Castro, 2019) o sociológica (Muñoz-Tapia, 2018; Rey-Gayoso y Diz 2021; Pinochet y Muñoz-Tapia, 2023). Este último autor nos ofrece algunas claves para comprender el auge del trap en Argentina. Desde la sociología cultural relata los diversos procesos mediante los cuales este género en Buenos Aires pasó de la marginalidad del nicho a su popularización y masificación entre todo tipo de jóvenes que lo reconocen como algo sustancial para su construcción identitaria. Comenta la importancia de la democratización de las tecnologías digitales en este proceso, lo que generó el interés de agentes estatales por participar del movimiento, productoras de eventos, empresas de streaming o sellos, pero donde las dinámicas sociales, comerciales y artísticas eran totalmente diferentes. A finales de la última década del siglo XXI, la producción musical del trap se comienza a desarrollar entre la juventud a través de estudios de grabación caseros y videoclips subidos a internet, en detrimento de estos procesos de producción musical —discográficas, sellos especializados, grandes firmas, etc.— hasta entonces clásicos.

En relación con el rap y reguetón de Puerto Rico, Martínez Vizcarrondo (2011) analiza distintos fenómenos lingüísticos —alternancia de código, préstamos, cambio de estilo— y observa cómo, a través de una serie de procedimientos jergales, los raperos acuñan nuevas palabras y se apropian de nuevos significados a partir de la incidencia de la jerga delictiva y del léxico coloquial puertorriqueño. Respecto del reguetón, apuntamos el trabajo de García Saco (2023), en el que se analiza algunas de las canciones más populares del género, atendiendo a aspectos del nivel léxico.

En lo relativo al trap argentino, Tosello (2019) se ocupa de abordar los imaginarios construidos en torno al dinero en algunos exponentes de Argentina —Ecko, Duki, Cazzu, Neo Pistea, Dakillah, La Joaqui, Agus Padilla— a partir del análisis de un corpus de canciones y videoclips, entendiendo que el dinero impacta en «las relaciones entre las personas y en las percepciones que éstas tienen del mundo y de sus propias vidas» (Visconti, 2019, p. 5 en Tosello, 2019). Concluye que los imaginarios del

dinero en el trap atraviesan distintos ejes temáticos —pobreza, esfuerzo, amistad, sexo, drogas, descontrol e ilegalidad— y se presenta como una característica identitaria del subgénero en términos de «éxito». En tal sentido, los billetes, sobre todo dólares, están sobrerrepresentados y se exhiben a través de objetos que proyectan opulencia —joyas, pieles, automóviles o elementos de consumo en general—.

Especialmente centrado en el estilo discursivo del rapero y *freestyler* Wos, Suppo (2022) se propone relevar la construcción discursiva y expresiva del cantante, a partir del análisis de algunos recursos lingüísticos empleados en tres de sus canciones de «rap consciente» más reconocidas. La autora sostiene que las temáticas más salientes de su obra se vinculan con la dimensión crítica, de exposición y denuncia de desigualdades sociales.

3. Metodología y corpus

Para la consecución de los objetivos planteados para esta investigación se ha trabajado con un corpus de treinta canciones, cinco para cada uno/a de los seis autores y autoras —tres y tres— más representativos de la escena del trap argentino en una época significativa de auge —período 2018-2023—: Wos, Duki y Trueno; Nicki Nicole, La Joaqui y Cazzu. Además del criterio cronológico y el aglutinar una paridad de voces masculinas y femeninas, otro motivo fundamental seguido para elegir dichas canciones ha sido su estricto orden de popularidad. Las treinta canciones seleccionadas, son las que cuentan con un mayor número de visualizaciones totales en sus cuentas oficiales de la plataforma digital más representativa para el consumo digital reciente, como es *YouTube*. Estas piezas del corpus aparecen escritas mayoritariamente en solitario, a excepción de algunas donde se colabora con otro miembro del corpus o de la escena urbana latinoamericana.

En cuanto al procedimiento metodológico, se ha seguido una tipología de carácter mixto (cualitativa y cuantitativa). Una vez conformado el corpus bajo los criterios anteriormente mencionados, se ha procedido a estudiar, a partir de la base teórica e investigaciones previas, diversos aspectos lingüísticos y pragmáticos de todo el espectro de recursos sociolingüísticos que emplean. Estos se han distribuido en función de cada categoría analítica y procesado a través de sistemas digitales de almacenamiento y análisis de datos (*Microsoft Word* y *Excel*).

Para el trabajo específico con el léxico consultamos algunos trabajos lexicográficos sobre el español puertorriqueño (*Tesoro lexicográfico del español puertorriqueño*), el lunfardo (Conde, 2019) y fuentes de diversa índole sobre el léxico asociado al reguetón (Glosario de reguetón de *Red Bull*) y del trap (Molina, 2021). Asimismo, se han consultado diversos medios comunicacionales de la esfera hiphop, así como entrevistas en medios gráficos y espacios de *streaming*.

A continuación, se presenta una tabla que muestra la expansión de las obras de estos/as artistas en sus canales de difusión oficial.

Autor/a	Perfil y enlace al canal de YouTube	Suscriptores y vídeos totales en el canal	Visualizaciones totales en el canal
Wos	@WOSDS (www.youtube.com/@WOSDS3)	4.81M; 72 vídeos	1.258.340.213 visualizaciones totales
Duki	@duki (www.youtube.com/@duki)	7.3M; 157 vídeos	3.481.404.951 visualizaciones totales
Trueno	@TruenoOficial (www.youtube.com/@TruenoOficial)	6.38M; 116 vídeos	1.958.619.123 visualizaciones totales
Nicki Nicole	@NickiNicoleOk (www.youtube.com/@NickiNicoleOk)	5.1M; 23 vídeos	1.649.838.561 visualizaciones totales
La Joaqui	@Lajoaqui (www.youtube.com/@Lajoaqui/videos)	1.17M; 90 vídeos	757.792.146 visualizaciones totales
Cazzu	@Cazzu (www.youtube.com/@cazzu/videos)	5.87M; 115 vídeos	2.502.183.317 visualizaciones totales

Tabla 1. Autores y autoras presentes en el corpus. Expansión digital de su obra en sus canales oficiales de la plataforma YouTube. Datos actualizados hasta 02/05/2024. Fuente: Elaboración propia

4. Análisis

La siguiente sección del análisis se dividirá en los siguientes apartados: en primer lugar, se atenderá al análisis cualitativo y cuantitativo de las diversas claves discursivas por las que discurren las letras de los/as autores/as para después fijarnos en los principales recursos estilísticos de corte léxico-semántico que se han encontrado en el corpus —alternancia de código, cambio de estilo, préstamos lingüísticos y demás expresiones jergales de uso frecuente—. Finalmente, abordamos el fenómeno pragmático de la ID, paradigmático para conectar los discursos y las estrategias de corte lingüístico en los que los/as autores/as incurren.

4.1. Claves discursivas principales

Hymes (1972), en una de las obras fundacionales para el desarrollo de la sociolingüística y la etnografía de la comunicación, propone el acrónimo SPEAKING para aglutinar de forma mnemotécnica todos los elementos que, accionados de forma conjunta e inmanente, intervienen en un intercambio comunicativo: *Scene, Participants, Ends, Acts, Keys, Norms and Genre*. Para el parámetro de los *Ends*, Hymes refirió aquí una dualidad teórica que servía para recoger tanto las finalidades comunicativas de los emisores y cómo estas se materializan a través de diversos ejes discursivos.

Hymes, de igual forma que hizo con la situación del evento, también amplió en su modelo la concepción teórica acerca de la finalidad comunicativa, entendiéndose por un lado como el objetivo del hablante —que puede oscilar entre persuadir, deleitar, conmover, concienciar, enseñar, etc.— y subjetiva a la interpretación del oyente; así como por otro a la ejecución temática concreta que regía y articulaba esta finalidad (Hymes, 1974). En palabras de García-Marcos (2015), los etnógrafos del habla discriminaron estas dos clases de intencionalidades comunicativas «según se enfatice el componente individual —es decir, los objetivos o fines discursivos que pretenden alcanzar el emisor— o el lingüístico —la materialización de los resultados temáticos concretos—» (Checa, 2023, p. 131).

Resulta útil aquí esta teoría para definir las temáticas que tratan los/as autores/as del corpus, en base a estudiar la relación posterior después con las elecciones lingüísticas que toman los emisores del mensaje trap.

En primer lugar, se destaca una omnipresencia hacia todo aquello que hemos decidido denominar como una tendencia discursiva hacia el lujo, el consumo y la ostentación. Ofrecemos algunos ejemplos, donde se mencionan, de forma abundante, marcas de lujo que representan el estilo de vida que encarnan dichos artistas:

- (1) «Mi puse mis mejores *Jordan*, un nombre italiano escrito en la correa» («Givenchy», Duki)
- (2) «Me puse las *Gucci* con un short de *Nike*» / Transpiro oro por los dedos» («Goteo», Duki)

(3) «Ella está customizada como *Mercedes Benz*, le pongo piquete *sport*, mami, como un *AMG*» / «Y si quiere una cartera, el *Valentino* explotamos, la camisa *Christian Dior* y no soy cristiano» («Top 5», Duki)

Como afirma De la Cruz (2020, en prensa) sobre el artista de trap andaluz Dellafuente, la obsesión de estos jóvenes por este tipo de retóricas esconde una obsesión por la ostentación plenamente insertada en el modelo capitalista, aunque también da cuenta de una reflexión más profunda acerca de sus ansias de progreso en la escala social.

Ante la falta de horizontes, perspectivas y oportunidades una respuesta lógica es el hedonismo. Si el futuro no existe parece lógico darse al día a día. La precariedad no genera de manera automática una respuesta consciente, más bien al contrario, potencia la ensoñación con todo aquello que está cada vez más lejos. Aunque parezca paradójico, una estética tan consumista y ostentosa cala mejor en contextos de crisis y empobrecimiento. Muchos coches, mucha droga, mucho selfi y, por supuesto, mucho sexo (De la Cruz, 2020, en prensa).

Como señala también Tosello (2019), las representaciones del dinero en el trap argentino forman parte del imaginario del público de este subgénero, integrado por jóvenes —preadolescentes y adolescentes—. Así, según esta autora, el dinero se convierte por momentos en un objetivo en sí mismo en tanto sinónimo de éxito:

No queda claro si el objetivo final es poseer más dinero que otros —conforme al egotrip—, obtener la posibilidad de adquirir bienes *a piacere* o salvarse cómo sería ganarse la lotería, pero sí se evidencia que los billetes conforman un símbolo del que se apropian los/as traperos/as exitosos/as y que es valorado por su público (Tosello, 2019, p. 7).

De la mano de esta actitud celebratoria y excéntrica en cuanto al egotrip —la capacidad rimatoria para mostrarse superior a los demás, en vida y obra— aparece muy asociada la referencia al uso de armas y la «insurrección ante la ley» o la clase dirigente. Esto puede apreciarse en esta serie de estrofas de la canción «Sangría» de Trueno y Wos, en la que se vislumbra una actitud de desestimación hacia la policía y una provocación «intimidante» y de rebeldía hacia dirigentes políticos:

(4) «No me caigo, no tengo jefe ni horario, no acepto ofertas de ningún mercenario / To'a Argentina dice yeah, por los únicos guachos que se atrevían a cantar en contra de la policía / Te exigen paz mientras vienen a pisarte y la gorra corrupta nunca duda en dispararte / Pero cuando escribimos los políticos tiemblan» («Sangría», Trueno y Vos).

Otra de las claves discursivas más transitadas en el género del trap argentino aparece con la referencia continua hacia sus prácticas cotidianas, donde la dimensión socioafectiva y el estado anímico aparecen más cercanos a las finalidades comunicativas hegemónicas de géneros como el pop y sus binomios temáticos clásicos: amor-desamor, vida-muerte, alegría-soledad (Sencianes, 2017).

En cuanto a la crítica social, un parámetro esencial en las letras de un género adyacente al trap como es el rap, indica que «son pocos los traperos que realizan denuncias públicas o críticas a los ‘poderosos’, más cercanas al ‘rap conciencia’ usualmente bajo un sonido boom-bap» (Muñoz-Tapia, 2018, p. 216) —el ritmo generado por un bombo, una caja y platillo alternados, representativo del rap—. De este modo, en las letras analizadas se constata como no aparecen de forma continuada mensajes de calado político reivindicativo, aunque se pueden atestiguar varios ejemplos que apuntan a un rechazo generalizado hacia grupos de poder hegemónicos —el jefe y los abusos laborales, la policía o la corrupción política— desde un espacio sucedáneo a la lucha de clases, más representativa de épocas o géneros anteriores:

(5) «No para de toser trabajando 12 horas / Cobra dos monedas al mes pa' mantener 4 personas / Y no hables de meritocracia, me da gracia, no me jodas / Que sin oportunidades esa mierda no funciona / Y no, no hace falta gente que labure más / Hace falta que con menos se pueda vivir en paz» («Canguro», Vos).

(6) «Fumamos la kush, quiero sus labios rush, me gustan los misiles, pero no jodo con Bush» («Top 5», Duki).

(7) «Que se joda el sistema de casta, a esfuerzo se gana y a gusto se gasta» («Rockstar», Duki).

En términos cualitativos, esto quedaría recogido tal y como se aprecia en la siguiente tabla, a partir de tres ejes discursivos: (1) *ostentación y lujo*, (2) *insurrección ante la ley* y (3) *dimensión socioafectiva*.

1. Ostentación y lujo

Egotrip, autenticidad y respeto

2. Insurrección ante la ley

Universo de armas, drogas y vicios

3. Dimensión socioafectiva

Amor, salud mental, vida cotidiana en el barrio

Tabla 2. Recopilación cualitativa de los principales ejes discursivos en las letras del trap argentino del corpus. Fuente: Elaboración propia

En el siguiente gráfico, se observa que en la distribución cuantitativa de las letras en función de los ejes discursivos trazados, la *dimensión socioafectiva*, en la que se tematizan aspectos de amor, salud mental y la vida barrial, presenta un mayor grado de representatividad en relación con los demás.

Análisis cuantitativo ejes discursivos trap argentino

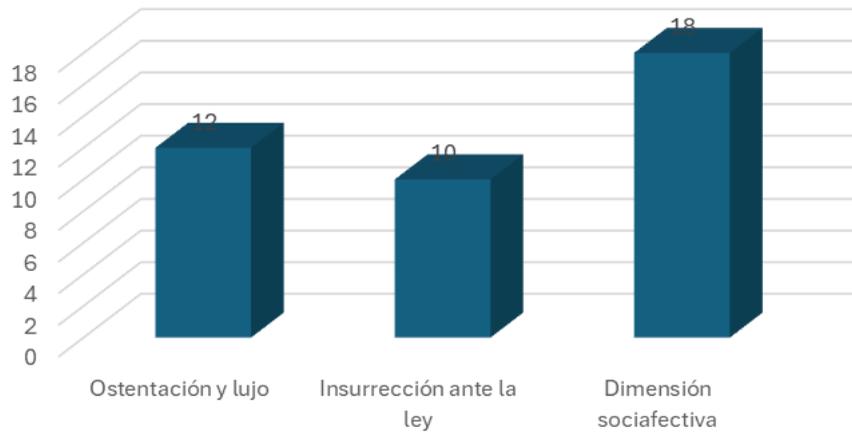


Gráfico 1. Distribución cuantitativa de los ejes discursivos mayoritarios en las letras de trap del corpus. Fuente: Elaboración propia

4.2. Fenómenos de corte léxico-semántico

En el nivel léxico-semántico se constata la presencia de un repertorio léxico variado a través del cual los/as traperos/as gestionan su peculiar forma de hablar y su identidad. Como se ha demostrado en otros géneros musicales como el reguetón o el rap de la variedad

lingüística puertorriqueña, en los que es altamente frecuente encontrar ítems léxicos «articulados mediante la conmutación de códigos, especialmente procedentes del inglés citadino y de la lengua criolla jamaicana» (Martínez Vizcarrondo, 2011, p. 39), la alternancia de código —español-inglés— en el trap se emplea como una estrategia discursiva recurrente.

Los ejemplos más evidentes de este fenómeno lo constituyen las canciones de Trueno —«Feel me??», «Dance Crip»— en las que en varios pasajes se produce la conmutación entre frases en inglés y en español, de distintas formas: entre oraciones —interoracional—, al interior de una misma estructura —intraoracional— o en ítems aislados, como interjecciones —*tags*—. Así se observa en el inicio de esta pieza musical, en el que se muestra un tipo de alternancia interoracional (8) e intraoracional (9), acompañada de *tags*:

(8) «*On the top floor of the building / Flying up your love, are you feelin' me? Baby, baby, baby, baby, bay, yeah-ah ah / Momma raised a champion / Tus besos son mi premio Baby, baby, baby, baby, bay, yeah-ah ah*» («Feel me??», Trueno).

(9) «*Gracia' a mamá estamos bien, ah / El barrio reclama my name, ah / Baby, what you wanna say? Ah / Only you press save, ah / Only you y yo, ah, ah*» («Feel me??», Trueno).

Como rasgo distintivo de este artista, en las canciones mencionadas se observa que, tanto en estrofas como en estribillos, se alterna entre elementos discursivos completos en inglés que reflejan la situación personal de éxito y consagración del artista —*On the top floor of the building, raised a champion, the hit, the real dance Crip*—, de carácter efímero —*fast life*— o que se orientan hacia una esfera más sentimental —*let me right my pain, I miss you*—. Son altamente frecuentes, además, enunciados formulados en modo interrogativo —*What you wanna say? What the fuck are you talking about?, What 's up, mom?, What's happening?*—. Por su parte, los elementos referidos en español replican y refuerzan el aspecto consagratorio del artista mediante metáforas orientacionales del tipo «feliz es arriba» (Lakoff y Johnson, 1986, p. 51), que dan cuenta de su condición de ascenso —*apuntando a la cima y llegamos*— y de su estado anímico —*yo toy elevao, flotando*—.

Si bien el contenido expresado en ambos códigos no es exactamente similar, lo referido en la lengua matriz —español— y en la donante —inglés— se coorientan hacia un mismo mensaje tendiente a

fortalecer su imagen social de artista con una carrera exitosa y en crecimiento. Además, entendiendo que, en buena medida, los/as usuarios/as de la lengua son conscientes de que la elección de un código o una variedad lingüística, en lugar de otra, expresa significado social y contribuye a la negociación de su identidad (Myers-Scotton, 1995), no es casual que el empleo del inglés opere estratégicamente en favor de su construcción de autenticidad, dado que, como señala Molinero (2021, p. 285 en Checa y Fernández, 2023): «el empleo de léxico anglosajón opera en consonancia con los orígenes del movimiento y, por tanto, con la intención de dotar al discurso de cierto prestigio a nivel lingüístico».

En la lírica de buena parte de los/as artistas de trap se observa el uso sostenido de este recurso, rasgo que construye una peculiar forma de expresión y proyecta una identidad asociada con una impronta internacional. Duki, por caso, acude a piezas léxicas en inglés para dar nombre a algunas de sus canciones —*Rockstar, Top 5*— o a expresiones asociadas a su estilo de vida y a su proyección como artista —*my life, fast life, pill, fuck your feelings, you know, everything foreign, name, nuevo deal*—. En las letras de Nicki Nicole también es posible asociar la presencia del código inglés con aspectos vinculados a sus prácticas cotidianas y su estelaridad: *like business like, back in the days* o «mi *name* por todas partes», frase que recogimos en el título del presente trabajo ya que reflejaba, por un lado, la alternancia de código y el egotrip («mi *name*») como rasgos pragmáticos representativos del movimiento así como la popularidad de este género en la actualidad («por todas partes»).

Otro de los fenómenos que se advierte con frecuencia es el cambio de estilo, es decir, la combinación de selecciones léxicas propias del registro formal —variedad estandarizada— con voces de registro informal —variedad no estandarizada—, en especial en la temática de las prácticas cotidianas, asociada a campos léxicos vinculados con la esfera sentimental y sexual.

En el estilo discursivo de La Joaqui y de Cazzu, por caso, se observa la convivencia de piezas léxicas o expresiones relacionadas con lo sexual, expresadas en un estilo informal, junto con términos de registro formal. Así, en las canciones de temática amorosa se observa un nutrido conjunto de referencias al acto sexual —*vamos a darnos calor, garchando, hacer cosas chanchas, acabando, hacer tríos, me arrodillo, después de partirte te invito a dormir, sé treparme encima sin hacerte venir, todos tus deseos puedo cumplir*— o a partes específicas del cuerpo expresadas mediante términos eufemísticos —*totó, cu, cola, colita*— junto con frases cercanas al estilo poético de las canciones de amor clásico:

(10) «Nunca *me había mojado* como cuando vos *me diste* / si te veo con ella, *mi corazón está triste* [...] / Nos miramos fijo cuando estamos *acabando*/ el *olor de tu piel* quedó instalado en mi *cuarto*» («Amor prohibido», La Joaqui).

En este ejemplo se observa cómo algunas expresiones coloquiales conviven con otras de corte más poético. La expresión «mojarse», que alude a las partes íntimas de la mujer y las acciones «dar» y «acabar», que refieren al acto sexual, se usan combinadas con una expresión metonímica —«corazón»— para ilustrar el sentimiento de tristeza al ver a su amado con otra mujer o una imagen sensorial —«olor de tu piel»— para expresar el amor que siente por él. De este modo, a partir de determinadas selecciones léxicas es posible advertir cómo el estilo discursivo de esta autora oscila entre elementos que remiten a lo sexual explícito y elementos que aluden a una dimensión sentimental.

Respecto de los préstamos, se observa la preferencia de piezas léxicas provenientes del inglés, como así también de otras variedades dialectales distintas de la vernácula de estos artistas —español bonaerense—. Son abundantes los ejemplos de inserción sucesiva de préstamos del inglés tanto al final de los versos, para favorecer convenientemente el efecto sonoro de la rima, como en posición intermedia:

(11) «Lo quiero de vuelta, mami, *turn around* / 'toy listo pa'l próximo *round* / me bajo pa'l bajo del *town*» («Feel me??», Trueno).

(12) «Yo te juro que en el *party* no elegí sonar / Yo te juro que a tu *boy* no le quise gustar/ Yo te juro que la *music* me trajo hasta acá» («Colocao», Nicki Nicole).

Las transferencias léxicas registradas de forma recurrente, asociadas al inglés afroestadounidense vernáculo (Labov, 1972), guardan relación con el mundo del rap y de la cultura hiphop. Se destacan las voces: *flow*, *shout-out*, *underground*, *hood*, *ghetto*, *gangsta*, *on the drums*, *bullshit*, aspecto que, como ha sido relevado en contribuciones recientes sobre el rap español (Checa y Fernández, 2023), constituye «uno de sus recursos léxicos más característicos» (p. 220), dado el origen estadounidense del rap y el influjo de esta cultura en los procesos de construcción identitaria en la juventud occidental.

Asimismo, aparecen otros préstamos vinculados con el universo de las redes sociales —*story*, *captions*—, del entretenimiento asociado a la nocturnidad y los consumos —*after party*, *V.I.P.*, *pill*—, del deporte

—*strike, knockout*— y otras expresiones de uso coloquial —*trendy, sorry, fucking, heavy, flash*— en la variedad dialectal del inglés caribeño jamaiquino (Martínez Vizcarrondo, 2011) como la voz *gyal*.

En la mayoría de las canciones de trap se observa la inserción de voces provenientes del género musical del reguetón, considerado uno de los rasgos del español puertorriqueño, dado que «este género ha dejado numerosos vocablos en el léxico común de la lengua» (García Saco, 2023, p. 23).

En un sentido amplio, estos términos refieren a estados de ánimo de alegría: «*ready* para el *vacilón*» —borrachera, estado de euforia que produce la droga—, *chiviri/chiviriquear* —vacilar, gozar—, a la dimensión socioafectiva de sus estilos de vida: *pana* —amigo, compañero— y a una actitud de comportamiento caracterizada por la arrogancia: «tengo más *piquete* que Estados Unidos» —actitud de orgullo en la manera de actuar o de vestir—, «yo *fronteando*, contando lo que vivo», «sé *frontear* pero no exagero» —presumir, vanagloriarse—.

Uno de los coloquialismos puertorriqueños adscriptos al reguetón (García Saco, 2023) que adquiere mayor presencia es *bellaquear* o *bellaquera*. Aunque en el español peninsular y de otras variedades dialectales refiere a una persona pícara, en este contexto se asocia al ámbito de la sexualidad, dado que alude a alguien lascivo o excitado sexualmente. La acción de *bellaquear*, junto con la expresión *perrear* que es «forma de bailar del reguetón agachándose, simulando una posición sexual» (Glosario de reguetón de *Red Bull*), se asocian con un estilo de mujer que posee un rol activo, empoderada, que tiene control pleno de su propio cuerpo (Tosello, 2019).

(13) «Atentamente tu wacha / la que *vacila*, la que la *perrea* / la que anda ganada, la que *bellaquea*» («Dos besitos», La Joaqui).

Particularmente en las canciones en las que colaboran artistas de habla hispana, como Lyanno, Rauw Alejandro o Young Miko, hablantes de la variedad lingüística del español caribeño antillano de Puerto Rico (García Saco, 2023), se evidencia la recurrencia a voces como *pi-*chea** —ignorar o mantenerse lejos del otro—, *hookear* —arruinarse, irse a pique— o *guille* —aire de grandeza, superioridad, altanería y vanidad—. Asimismo, se registran otras voces del registro coloquial puertorriqueño asociadas con el mundo delictivo: *jala* —dispara—, *chambear* —preparar un arma para disparar— y del ámbito del arte y el rap *chanteo* —agrupación de todas las líneas de cada canción que se dicen a tempo acelerado—, de acuerdo con Molina (2021).

Por otro lado, como hemos referido en un trabajo previo, el lunfardo, entendido como «un repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales de la Argentina» (Conde, 2019, p. 19), está presente en muchos de los estilos musicales urbanos contemporáneos y, sobre todo, en el rap en duelo (Arias, 2023a). En este género son abundantes los ejemplos de desplazamiento o reorientación de sentido, inversiones silábicas o creaciones léxicas a partir de la adopción de palabras provenientes del lunfardo, al servicio de la construcción de imágenes e identidades por parte de los/as raperos/as de la comunidad del *freestyle* —estilo libre— bonaerense.

En nuestro corpus de trap aparecen voces del lunfardo que refieren a modos de comportamiento como *gil/giles* (tonto), *piola* (simpatío, de trato agradable); objetos o elementos concretos como *llanta* (zapatilla), *morfi* (comida), *chirlo* (golpe), *jarra* (recipiente en el que se mezclan distintas bebidas); autoridades como *yuta* (agente de policía) o expresiones como *batiendo mi posta* (contar hechos con exactitud, decir la verdad), *estar de la cabeza* (estar loco), *ponerse las pilas* (animarse, decidirse a hacer algo con energía y voluntad). Además se observa la presencia de procesos representativos del lunfardo como la inversión silábica: *sopi* (< piso), *sarpase* (< pasarse), entre otros.

Reviste especial atención las connotaciones despectivas hacia la policía, referida como la *yuta* o la *gorra*, en línea con la clave discursiva del desprecio hacia la ley (ejemplo 4) y en consonancia con un gesto característico del rap hacia la autoridad policial. En varias de las canciones de nuestro corpus es posible advertir expresiones de rechazo: «de la *yuta* anti» o, como se observa en este extracto de una de las canciones de Wos, alusiones a un tipo de accionar violento y abusivo por parte de la fuerza policial —«gatillo fácil»—, sobre todo en relación con la juventud. Estos versos ponen en escena un tema de debate constante en la sociedad argentina, que ha sido ampliamente abordado en canciones de rock y otros géneros musicales:

(14) «Fuera a la *yuta* que meten al barrio, / le tira a los pibes y les mata los sueños» («Canguro», Wos).

Al igual que muchos de los/as raperos/as de habla hispana (Checa y Camargo, 2023), como se verá más adelante, en buena parte de exponentes del trap también se realizan elecciones lingüísticas de términos con cargas simbólicas negativas para transgredir las fórmulas

normativas y mostrarse auténticos. Además de los procedimientos léxico- semánticos referidos, encontramos expresiones jergales propias del grupo de artistas del trap, como así también del habla juvenil del español bonaerense. El conjunto de estas expresiones se vuelve un instrumento mediante el cual los/as traperos/as construyen los espacios discursivos en los que interactúan y categorizan el mundo.

Así, el habla jergal funciona como instrumento de conocimiento, de creación y de mantenimiento de una realidad alternativa; construye una identidad de grupo y privatiza su conocimiento a través de la transgresión a las pautas morfológicas, sintácticas, léxicas, semánticas, fonéticas y fonológicas establecidas por las convenciones sociales (Martínez Vizcarrondo, 2011). La creación de un «repertorio propio» por parte de los/as artistas de trap de nuestro corpus, motivada por la ruptura de asociaciones entre este grupo y el resto de la sociedad, guarda relación, especialmente, con la categorización de sus estilos de vida —estados anímicos/actitudinales, consumos— y constituye una fuente de identidad para los miembros del grupo.

Se registran casos de creaciones jergales, en los que se acuñan y exhiben palabras nuevas, por el proceso de composición de palabras, que da cuenta de una actitud lúdica y transgresora hacia la lengua, dado que, como señala Montero Cartelle, los/as hablantes llegan hasta sus últimas consecuencias buscando evitar la «atonía del lenguaje común» (2000, p. 560) o la creación de toda una serie de usos traslaticios de los cuales derivan nuevas acepciones. Estas creaciones provienen de alteraciones de palabras existentes, de palabras traducidas de otros idiomas o de préstamos de otras variedades. Por caso, el término *holi-die* («Colocao», Nicki Nicole) surge de una mezcla entre el préstamo *holiday* —vacaciones— + la acción *die* —morir—, la expresión coloquial ATR —«A Todo Ritmo»—, que describe un estado de alegría, euforia y energía, se incorpora a la voz «atrevido»: «Uh, *ATR-vido*, gangsta» («Dance Crip», Trueno). En otros casos, acuden a la expresión ñeri/ ñero, procedente de la expresión aferética de la fórmula de tratamiento *compañero*.

Asimismo, se registra la presencia de ciertas palabras que cambian su significado o lo restringen a un sentido más acotado o inusual para los usos de la variedad estandarizada. Una de las funciones que adquiere este desplazamiento puede ser desviar el significado negativo de una acción, de modo que los términos pueden adquirir un valor eufemístico.

Uno de los campos léxicos más frecuentes en los que es posible advertir este tipo de procesos refiere a los modos de comportarse/actuar por parte de los/as jóvenes referentes del trap, que dan cuenta de

un modo de ser y estar en el mundo asociado a la intensidad, la vitalidad y una suerte de bienestar vinculada con el dinero. Algunas de estas expresiones refieren a modos de comportamiento o estados anímicos efusivos derivados de la expresión formada por el ítem modo + un sustantivo. Por ejemplo, *modo diablo*, sintagma acuñado por Duki, implica ‘estar vivo’ o *modo cazadora*, usada por Cazzu refiere a su carácter dominante en la dimensión socioafectiva. Otra serie de expresiones, como *andar ganada*, que implica contar con dinero que ha obtenido en un negocio o *gotear*, que proviene de la voz inglesa *dripping*, es decir, estar en posesión de un flujo de dinero, aluden a su condición socioeconómica.

Otro de los términos que se registra con frecuencia es *feka*, de amplia extensión en el ámbito del rap y las batallas de gallos. Este término proviene de la voz inglesa *fake* —falso—, y alude a lo que simula ser original pero no lo es, así como la voz *loro*, para referir a alguien que repite y reproduce sin capacidad creativa.

Además, son abundantes los ejemplos que hacen referencia a las drogas a través del nombre científico de la marihuana (*Cannabis*), de alusiones indirectas (*la planta santa esa, la que calma el cuerpo y te lo desestresa*), así como expresiones más crípticas y restringidas a códigos internos del segmento juvenil, como es el caso de la alusión en clave «4: 20» (*acá siempre son cuatro y veinte y estamos de la cabeza*), estar *colocao* o la figura del *traketero* como traficante de drogas (*dealer*). Se registra la expresión *double cup* que refiere a una fusión entre codeína, componente de los jarabes para la tos, y una bebida gaseosa (Molina, 2021).

Uno de los recursos de mayor presencia en las letras analizadas lo constituye la reapropiación y reinterpretación de voces insultantes como elementos portadores de creencias, valoraciones y marcas identitarias para los/as hablantes. Como comprueban Kaplan y di Nápoli (2017) en su estudio sobre el efecto simbólico que comporta el etiquetamiento discursivo en la constitución de la subjetividad juvenil, ciertas adjetivaciones peyorativas (*negro, villero, rocho, turro*) evidencian expresiones de racismo, y operan como actos de distinción jerarquizante que ubica a los/as jóvenes en posiciones inferiores del espacio social y simbólico. No obstante, en nuestro corpus, algunos de estos términos, lejos de representar una inferiorización social, indexan una valoración positiva por parte de quienes se adscriben al rango de atributos del grupo social aludido.

Especialmente en las canciones de las artistas femeninas, se hace evidente la reivindicación de términos como *turra, zorra, perra, yegua, mentirosa, ladrona, atrevida, guacha, bandolera, descarada,*

maliciosa, vampira, entre otros, que han sido considerados insultantes, despectivos o estigmatizantes en otros contextos de uso. Así, en algunas de las canciones de Cazzu o La Joaqui, las autoras se autoproclaman y reorientan la carga semántica de las palabras que en otro contexto resultarían «peyorativas» (*turra, perra, puta*) hacia una valoración positiva que demuestra aceptación y orgullo por autoperibirse de la manera en la que desean ser:

(15) «Tú me dice «*Turra, turra* / sos una descarada, *turra*», ja [...] él me dice «*turra*, sos una descarada» / pero es que, papi, con tu carita yo me quiero enviciar» («Turra», Cazzu).

(16) «(¿*Perra?*, ¿*perra?*) / Y de todas la mejor (¡Wuh!) [...] / *Put*a, pero no tarada» («Muda data», Cazzu).

En ambos casos se observa cómo, mediante una expresión referencial (15) o expresiones interrogativas (16), la autora Cazzu asume ser lo que otros le adjudican: ser una *turra*, ser una *descarada*, ser una *perra*. En el diálogo ficticio creado en la canción, la trapera reafirma y confirma las adjetivaciones que se le atribuyen «y de todas la mejor», «pero es que, papi, con tu carita yo me quiero enviciar», de modo que son percibidas como «poco» o «nada amenazantes», en términos de Martínez Lara (2009), dado que se incorporan como elementos expresivos y no son interpretadas como «peligrosas» para la afectación de su imagen personal. Además, Cazzu se presenta a sí misma como «la jefa», lo que demuestra una posición de superioridad y jerarquía ante los demás. Como apuntan Checa y Fernández (2023) en relación con el rap español, en este género son frecuentes las denominaciones valorativas que hacen referencia a la mujer, y portan una carga simbólica marcada por el machismo, el racismo o la xenofobia. Sin embargo, esas expresiones aparecen proclamadas por sus propias autoras «con una intención reapropiadora que nace desde el propio colectivo oprimido al que se adscriben» (p. 224).

Por su parte, la trapera La Joaqui apela, en un gesto de similar valor, a la reivindicación de la voz *butakera*, coloquialmente empleada para referirse de manera despectiva a las acompañantes de los pilotos que se ubican en la «butaca»:

(17) «Vos decime *butakera* / me subo a tu nave, te rolo / te pongo lo tema que vo más quiera» («Butakera», La Joaqui).

Este término constituye una de las voces más representativas de La Joaqui, en tanto demuestra una forma de apropiarse de los sentidos peyorativos que portan ciertos términos coloquiales, en la variedad dialectal del español bonaerense². La cantante se reapropia de este término «descalificativo» y proclama para sí su apelación, lo que manifiesta un uso de la expresión insultante asociado con la intención de mostrar familiaridad, camaradería y cohesión grupal (Martínez Lara, 2009). Es decir, La Joaqui acepta este apelativo («vos decime butakera») al que se añade una serie de acciones que demuestran un rol activo de esta acompañante. Esto comprende connotaciones asociadas a un tipo de mujer que se comporta de manera activa y condescendiente («te rolo, te pongo los temas que vos más quieras»), de aspecto físico hegemónico («esta Barbie de copiloto»), atrevida sexualmente («en tu tutú puse mi toto») y cómplice («escondemos los fieros en la guantera»).

De modo que, a través del empleo relexificado del término *butakera*, la trapera busca legitimar el rol de un tipo de mujer particular y apela, así, a un nutrido conjunto de voces del universo automovilístico, tradicionalmente asociado al mundo masculino: *guantera, tutú, nave, chata, piloto, copiloto, acelerar, mandar primera*, entre otros.

4.3. La Interdiscursividad (ID) como fenómeno de transmisión ideológica

A la luz de los últimos estudios en la materia (Checa y Camargo, 2022; Checa 2023; Checa y Arias, 2023) se puede afirmar que de la intersección entre el fenómeno semiótico de la ID y géneros musicales como el rap se han alcanzado interesantes conclusiones en los últimos años. Se ha demostrado así que un determinado grupo social, en este caso mediante las letras de sus canciones, consigue transmitir una suerte de huellas ideológicas insertas en su discurso de forma explícita. A través de la recepción que ejecutan los oyentes, estos decodifican el mensaje para conformar y reproducir un conocimiento propio de la realidad que se trata. El fenómeno de la ID pasa a ser entendido, por tanto, como «la materialización de discursos que se relacionan como fenómenos de conciencia, o plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad» (Cros, 1986, p. 116) y pueden ser rastreados también en un análisis de corpus para el trap argentino. Comprender las referencias que hacen estos/as autores/as, y considerar las claves ideológicas que

² Esto se apoya en lo señalado por la artista en una de sus entrevistas al medio *Página 12* (2022), en la que señala: «la gente te insulta y tendría que ser algo re copado, sí, yo estoy re *butaka*. A mí me encanta romper cosas. Si hay un montón de *butakeras* y no tienen canciones para ellas».

se ven implicadas en su utilización, puede resultarnos de utilidad para aproximarnos al conjunto de intereses que predomina en este grupo social juvenil.

En línea con las claves discursivas —punto 4.1— que apuntan fundamentalmente hacia una obsesión por el dinero, el consumo y la ostentación, en nuestro corpus se advierte que algunos/as artistas hacen referencia con frecuencia a marcas de relojes onerosos —*Philippe Patek, Rolex, Cartier*—, autos —*Bentley*—, joyas —*diamantes VV*—, indumentaria de lujo —*Gucci, Givenchy, Moncler, Jordan, Lacoste*—, bebidas —*Fernet, rosé*—, tipos de armas —*Glock*— o alusiones a personajes destacados del deporte —*Lio Messi, Maradona, Jordan, Icardi, Lombardo, Ginóbili, Lebron, Dončić, Maidana*— y del rap —*Drake, PXXR GVNG, Kanye*—. Si bien la mera mención no implica que exista una valoración positiva de la entidad, el uso continuo y estratégico de estos conceptos asociados a metáforas y significados de validación, hace que se pueda vincular su empleo a la proyección de una imagen de ascenso social bajo un prisma aspiracional. Todo esto complementado con la densidad de uso del inglés, valorado como una lengua de prestigio en el contexto comunicativo en el que estos/as jóvenes interactúan.

Uno de los recursos lingüísticos empleados para nombrar estos objetos es la metonimia de tipo «el productor por el producto», según la cual se nombra el producto —marca o nombre propio— en lugar de mencionar a la persona que produce la acción. Así se observa en estos ejemplos para mencionar relojes, automóvil o un tipo de pistola:

(18) «Quiero un *Philippe Patek, Rolex, Cartier* pa' no ver la hora» («Goteo», Duki).

(19) «Con un par de *shows* me compré un *Bentley*» («Givenchy», Duki).

(20) «Mi gata te mata sin una *Glock* / Al que me toque, ella lo parte en dos» («Glock», La Joaqui).

En otras ocasiones, las marcas aludidas pertenecen a una esfera social adinerada, asociada con un alto valor adquisitivo, dado el costo oneroso de los objetos. Esto se observa mayoritariamente en las letras de Duki, que proyecta una figura que ostenta una vida lujosa, de estatus social alto, y en Trueno, quien también gestiona una imagen de alcance internacional —europea en España e Italia y estadounidense en Miami—:

(21) «Si no te contestaba es que estaba por Madrid» («Mamichula», Trueno y Nicki Nicole).

(22) «Yo forreando por Alicante» («Atrevido», Trueno).

(23) «*My life, fast life*, secuencias que van a mil. Falta cama, por eso tomo otra *pill*. No sé cómo dormir, ella se volvió a ir... 6 AM vuelo pa' Madrid» («Goteo», Duki).

Junto a las alusiones a las marcas, es frecuente encontrar referencias explícitas al dinero —*money, plata, platita, dólares, lana, paca, entre otros*—, uno de los campos semánticos de mayor productividad en las letras del corpus. Otras marcas, expresadas metonímicamente, dan cuenta de la adscripción a determinada esfera social popular, como la bebida Fernet, muy extendida en el consumo del *target* juvenil argentino. En definitiva, y contrariamente a lo que sucede en otros fenómenos culturales, asociados a la improvisación y a la cultura urbana —ver Checa y Arias 2023 sobre las batallas escritas— los discursos que se recogen, como se ha tratado en el epígrafe inicial del análisis, adolecen de un carácter político ideológicamente marcado. Más allá de algunas referencias a lugares comunes dentro de la esfera cultural internacional o globalizada.

(24) «Si te vas voy a morir más famoso que Lennon» («Mamichula», Trueno y Nicki Nicole).

Son únicamente los traperos Wos y Trueno quienes introducen cuestiones de calado social y perspectiva crítica en su discurso. Si bien no de forma predominante en su obra, mensajes de esta índole aparecen de forma recurrente en algunas de sus canciones:

(25) «Entiendo qué te molesta, la empatía te cuesta / Y si ahora gritamos y cantamos en modo de protesta / Es porque preguntamos bien y nadie nos dio una respuesta / Se creen dueños, salgan del medio, lo digo en serio» («Canguro», Wos).

(26) «Soy el vocero del ghetto (...) / Por el bajo haciendo ruido / El barrio no quiere más *pla pla*, ñeri / tu bloque me conoce, lo sé» («Atrevido», Trueno).

5. Conclusiones

En los últimos años, el género del trap producido en Argentina representa uno de los movimientos más convocantes dentro de la esfera cultural y musical juvenil hispanoparlante. La presente investigación nos ha valido para atestiguar cómo, de entrada y atendiendo a su expansión digital y la relevancia de sus máximos/as exponentes, las principales claves de las letras que integran nuestro corpus giran en torno a una descripción celebrativa de las vidas de sus autores/as, donde la dimensión socioafectiva de sus participantes se complementa con la ostentación y el lujo basado en los principios básicos del hiphop, como el egotrip y la competición. Asimismo, hay cabida para un rechazo a los elementos que conforman el denominado *statu quo* hegemónico —poder a través de las instituciones, fuerzas de seguridad, dirigencia política, etc—. Esto nos llevaría a consolidar la hipótesis acerca de cómo, a través de estos géneros urbanos, los/as jóvenes expresan las complejidades de su subjetividad generacional, donde al mismo tiempo que comparten consumos globalizados, se rebelan frente a todo tipo de autoridad y rechazan las lógicas de la política formal.

En relación con el nivel léxico, se aglutinan una serie de fenómenos como el cambio de código —español-inglés— y de estilo —registro formal e informal— y una marcada tendencia por la adopción de préstamos lingüísticos del inglés (*my life, fast life, pill, fuck your feelings, you know, everything foreign, name, nuevo deal*) y de la variedad dialectal del español caribeño (*bellaquear, pichear, hookear, guille*), sobre todo asociada al léxico del reguetón, así como la incorporación de voces y expresiones provenientes del lunfardo bonaerense (*gil, piola, morfi, llante, batir la posta, estar de la cabeza*). De este modo, se comprueba que los/as traperos/as acuden a diversas fuentes como rasgo distintivo para conformar su particular estilo discursivo y apelan a procesos semánticos como la reorientación de sentido hacia palabras consideradas de uso «peyorativo o tabú» con el fin de confirmar su identidad, sobre todo en relación con la gobernanza de sus cuerpos y su rol social.

De los ejemplos analizados en nuestro corpus, especialmente los atribuidos a las mujeres artistas de trap, se concluye que los términos o expresiones con carga simbólica sexista, racista o discriminatoria en todas sus formas, operan como signos de identificación y autoafirmación hacia un modo ser singular vinculado con su rol social y el poder de decisión sobre su cuerpo. Estas voces comportan procesos de reapropiación semántica, que reorientan la valoración semántica

estigmatizante hacia sentidos que se tornan reivindicatorios. Por caso, *ser puta, turra, perra* o *butakera*, entre otros, se registran como las adjetivaciones más frecuentes por parte de las traperas que asumen su identidad con orgullo.

En cuanto a la interdiscursividad, esta opera como un fenómeno paradigmático para entender las claves discursivas en las que se apoyan los/as autores/as a través del universo de referencias y discursos que emplean en sus letras. Para el eje de la ostentación, hacen referencia continua a marcas del sistema consumista (*Philippe Patek, Rolex, Bentley, Fernet rosé, Givenchy, Lacoste*); en cuanto a la dinámica socioafectiva, incurren en reflexiones en torno al amor o el desamor, de orden sexual (*Nos miramos fijo cuando estamos acabando/ el olor de tu piel quedó instalado en mi cuarto*); así como para mostrar su insurgencia ante la ley, se apoyan en campos semánticos de la droga (*colocao, traketero, 4:20, dealer, pill*), las armas (*Glock*), alusiones descalificativas hacia la policía (*yuta, gorra, gatillo fácil*) y entresijos de la vida cotidiana barrial (*el barrio no quiere más pla pla, ñeri; holi-die*).

En suma, este trabajo aspira a contribuir en el conocimiento en torno a las temáticas que predominan en estos/as jóvenes artistas, el calado de las huellas ideológicas y las estrategias discursivas a las que acuden, para expresarse en sus piezas musicales y generar una notable repercusión social que trasciende fronteras.

Referencias bibliográficas

- Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. (2016). *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. <https://tesoro.pr/>
- Albaladejo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-34.
- Arias, M. A. (2023a). Cazar el fla: construcción de imagen en el rap en duelo a partir de rasgos del lunfardo. *SOPRAG*, 11(2), 45-70.
- Arias, M. A. (2023b). Que se pudra: estrategias discursivas empleadas por jóvenes freestylers para la gestión identitaria. En M. Biaggini (Coord.), *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina* (pp. 63-102). Biblos.
- Biaggini, M. A. (2020). La apropiación del rap en barrios populares. En *Teología, filosofía y economía de la liberación y del pueblo después de Laudato Si. La propiedad absoluta en cuestión: la apropiación, la toma, y el saqueo*. Buenos Aires (Argentina): CLACSO.
- Caamaño, C. (30 de septiembre de 2022). *Nadie le escribe a las butakeras, todos le escriben a los pilotos*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/486032-nadie-le-escribe-a-las-butakeras-todos-le-escriben-a-los-pil>
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Checa, F. O. y Camargo, L. (2022). Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana. *Tono digital: revista de estudios filológicos*. Núm 42.
- Checa, F. O. (2023). *Speaking Rap: Claves sociolingüísticas y etnográficas desde el modelo de Hymes en el rap social español (1994-2021)*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/84380>
- Checa, F. O. y Camargo, L. (2023). El rap como fuente de datos para el estudio del discurso de los jóvenes, Variabilidad léxica en rapero millennials. *ORALIA*, 26(2), 207-229.
- Checa, F. O. y Arias, M. A. (2023). La interdiscursividad como actividad de imagen en las batallas escritas de rap. *Normas*, 13, 20-40. doi: 10.7203/Normas.v13i1.26928. <https://www.researchgate.net/publication/374925002>
- Conde, O. (2019). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Taurus.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Gredos.
- Deditius, S. (2014). El insulto desde la perspectiva del fenómeno de la anticortesía. En W. J. Wilk-Racięska, A. Nowakowska-Głuszak, C. Tatoj (red.), *Encuentros entre lenguas, literaturas y culturas de los territorios luso-hispanos: Perspectivas diferentes* (145-169). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- De la Cruz, A. (2020). Dellafuente ha muerto, viva Dellafuente. *La Última Hora Noticias, Diario digital*. 23 de julio.
- García Núñez, A. (2022). *Discurso, creatividad y estrategia publicitaria en la música trap hecha por mujeres en España*. [Tesis de maestría, Universitat Oberta de Catalunya]. <https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/146325/7/agarcianunezT-FM0622memoria.pdf>

- García Saco, M. (2023). *La enseñanza de variedades del español en el aula de ELE a través del reguetón: el español caribeño*. [Trabajo final de Máster, Universidad de Oviedo].
- Gumperz, J. (1971). *Language in Social Groups*. Stanford University Press.
- Hellbusch, D. y Vicens, G. (2013). AC/DC: antes y después de Cromañón. Discursos sobre el riesgo y el rock. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 9, 49-60.
- Heller, M. (2009). Bilingualism. *Language, Culture, and Society*. Cambridge University Press.
- Hymes, D. (1972). On communicative competence. En J. B. Pride y J. Holmes (Eds.). *Sociolinguistics*. Harmondsworth, Penguin.
- Kaplan, C. y di Nápoli, P. (2017). Tipificaciones juveniles sobre la violencia en el escenario escolar. *Última década*, 25 (46), 147-183. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13579/pr.13579.pdf
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Liffredo, F. (2018). El lunfardo a través de las letras del tango, la cumbia villera y el tropi-punk: paisaje de identidades urbanas en Buenos Aires. En J. M. Santos Rovira (Ed.), *Variación lingüística e identidad en el mundo hispanohablante* (pp.115-130). Axac.
- Marafioti, R. (1998). *Recorridos semiólogos*. Eudeba.
- Martínez Lara, J. A. (2009). Los insultos y palabras tabúes en las interacciones juveniles. Un estudio sociopragmático funcional. *Boletín de Lingüística*, 21(31), pp. 59-85.
- Martínez Vizcarrondo, D. E. (2011). Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros puertorriqueños. *Enunciación*, 16(2). DOI: <https://doi.org/10.14483/22486798.3900>
- Myers-Scotton, C. (1993). *Duelling languages*. Clarendon Press.
- Molina, I. (2021). *Historia del trap en Chile*. Alquimia.
- Montero Cartelle, E. (2000). El tabú, el eufemismo y las hablas jergales. En M. Alvar (Dir.) *Introducción a la lingüística española* (pp. 547-563). Ariel.
- Muñoz-Tapia, S. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias* 22(43), 113-131. <https://artes.uc.cl/resonancias/wp-content/uploads/sites/13/2014/09/Munoz.pdf>
- Park, H-S. (1996). Två analysmodeller för kodväxling. En *Jämförande Kritisk Diskussion*. SoLiD (6), Universidad de Uppsala, Uppsala.
- Pereira Rodríguez, M. (2023). *Evolución de la industria musical urbana en España durante el S.XXI*. [Trabajo final de Máster, Universidad de Valladolid]. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/64669/TFG_F_2023_183.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pinochet, C. y Muñoz-Tapia, S. (2023). Música urbana a la chilena. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/>
- Poplack, S. (1980). Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching. *Linguistics* 18(7/8), 581-618.

Ramírez, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. *Letras*, 32, 137-161.

Rey-Gayoso, R. y Diz, C. (2021). Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. *AIBR*, 16(3), 583-609.

Sencianes, A. (2017). *Las voces del rap. Introducción al rap y análisis lingüístico literario*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza].

Suppo, A. (2022). *Detrás del verso. El grito político. Análisis de la construcción discursiva del rapero y freestyler Vos*. [Tesis de grado, Universidad Nacional del Comahue]. <http://170.210.83.59/bitstream/handle/uncomaid/16985/Suppo%20Antonella.%202022.%20An%c3%a1lisis%20de%20la%20construcci%c3%b3n%20discursiva%20de%20Vos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tosello, N. (2019). Los imaginarios del dinero en el trap argentino actual. *Actas de Periodismo y Comunicación, FPYCS Universidad Nacional de La Plata, La Plata*. 5(2), ISSN 2469-0910, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

Yeah, el barrio, drogas y lujo. La Nación. Recuperado el día 20 de febrero del 2024 de: <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/#/>

Zimmermann, K. (2003). Anticortesía verbal y constitución de la identidad juvenil. En D. Bravo (Ed.), *Actas del I Coloquio Internacional del Programa EDICE* (47-59). Estocolmo: Universidad de Estocolmo.

Producción discográfica de artistas del corpus en el período 2018-2023

Cazzu. (2019). *Error 93* [Álbum]. Rimas Entertainment.

Cazzu. (2020). *Una niña inútil* [Álbum]. Machete Music, Universal Music Latin Entertainment

Cazzu. (2022). *Nena Trampa* [Álbum]. Rimas Entertainment.

Duki. (2019). *Súper sangre joven* [Álbum]. SSJ Records, Dale Play Records.

Duki. (2021). *Desde el fin del mundo* [Álbum]. SSJ Records, Dale Play Records.

Duki. (2023). *Antes de Ameri* [Álbum]. SSJ Records, Dale Play Records.

La Joaqui. (2019). *Harakiri* [Álbum]. Goat Records.

La Joaqui. (2022). *Barbie copiloto* [EP]. Goat Records.

La Joaqui. (2023). *Mal aprendida* [Álbum]. Goat Records.

Nicki Nicole. (2019). *Recuerdos* [Álbum]. Dale Play Records.

Nicki Nicole. (2021). *Parte de mí* [Álbum]. Dale Play Records, Sony Music Latin.

Nicki Nicole. (2023). *Alma* [Álbum]. Dale Play Records, Sony Music Latin.

Trueno. (2020). *Atrevido* [Álbum]. NEUEN.

Trueno. (2022). *Bien o mal* [Álbum]. Sur Capital Records.

Wos. (2019). Canguro [Canción]. En *Caravana*. DOGUITO Records. Dale Play Records.

Wos. (2019). *Caravana* [Álbum]. DOGUITO Records. Dale Play Records.

Wos. (2021). *Oscuro éxtasis* [Álbum]. DOGUITO Records. Dale Play Records.