

PROFS. JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ, JESABETH SUSANA LINARES. «*ESTA ES LA HISTORIA DE MAQUITO...*»: DISECCIONANDO LAS NARRATIVAS SOBRE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO Y SUS SIGNIFICADOS EN LA MÚSICA RAP. 79-120. REVISTA CENIPEC. 36. 2024. ESPECIAL. ISSN: 0798-9202

PROF. JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ
PROF.^a JESABETH SUSANA LINARES

«*ESTA ES LA HISTORIA DE MAQUITO...*»: DISECCIONANDO LAS
NARRATIVAS SOBRE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO Y SUS
SIGNIFICADOS EN LA MÚSICA RAP

Recepción: 17/01/2025

Aceptación: 10/02/2025.

Prof. Juan Antonio Rodríguez
jarodrig@ula.ve

ESCUELA DE CRIMINOLOGÍA
Prof.^a Jesabeth Susana Linares
jesabethlinares@gmail.com
ESCUELA DE ODONTOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA

Resumen

Maquito (2015) es una canción escrita por el rapero Neutro Shorty que narra la breve historia de un joven delincuente que se desenvuelve en un barrio popular de Caracas. En el presente trabajo se aplica el «Modelo de Códigos Narrativos» de Barthes (2004) a la letra de esta canción. Todo el texto se examina cualitativamente a la luz de estos cinco códigos narrativos: el hermenéutico, el proairético, el semántico, el simbólico y el cultural. Con base en la lectura atenta y en el análisis textual, se demuestra que estos códigos aparecen entrelazados en toda la letra y, además, que la composición estructural y los temas de la historia descansan en muchos de ellos. El estudio concluye que la interpretación de *Maquito* según los cinco códigos narrativos puede ayudar a comprender el proceso de construcción de la «identidad de malandro» y los conflictos internos y uso de la violencia en los grupos de amistad de jóvenes malandros.

Palabras clave: narrativa, semiótica, rap, violencia, barrio, Neutro Shorty.

“This is the story of Maquito...”: dissecting the narratives on violence in the *barrio* and their meanings in rap music

Abstract

Maquito (2015) is a song written by the rapper Neutro Shorty which tells the brief history of a young delinquent from a low-income *barrio* in Caracas. The present article applies Barthes' (2004) “Model of Narrative Codes” to the words of this song. The complete text is subjected to qualitative analysis using those codes: the hermeneutic, the proairetic, the semantic, the symbolic and the cultural. Based on a careful reading and text analysis, we show that these codes are interwoven throughout the song, and that the structure of the composition and the themes of the story are founded on many of them. The study concludes that the use of these codes to interpret *Maquito* helps in understanding the process of constructing the “identity of the *malandro*” and the internal conflicts and the use of violence among the friends of young *malandros*.

Key words: narrative, semiotics, rap, violence, *barrio*, Neutro Shorty.

«C'est l'histoire de *Maquito*...»: disséquer les récits de violence de quartier et leurs significations dans la musique rap

Résumé

Maquito (2015) est une chanson écrite par le rappeur Neutro Shorty qui raconte brièvement l'histoire d'un jeune délinquant qui vit dans un quartier populaire de Caracas. Dans cet article, le « modèle des codes narratifs » de Barthes (2004) est appliqué aux paroles de cette chanson. L'ensemble du texte est examiné qualitativement à la lumière de ces cinq codes narratifs : le code herméneutique, le code pro-aïétique, le code sémantique, le code symbolique et le code culturel. Sur la base d'une lecture attentive et d'une analyse textuelle, il est démontré que ces codes sont imbriqués dans les paroles et que la composition structurelle et les thèmes de l'histoire reposent sur plusieurs d'entre eux. L'étude conclut que l'interprétation de *Maquito* selon les cinq codes narratifs peut aider à comprendre le processus de construction de l'« identité malandro » et les conflits internes et le recours à la violence dans les groupes d'amis des jeunes malandros.

Mots clés: narration, sémiotique, rap, violence, barrio, Neutro Shorty.

«Esta é a história de *Maquito*...»: dissecando as narrativas sobre a violência na favela e seus significados na música rap

Resumo

Maquito (2015) é uma música do rapper Neutro Shorty que conta a breve história de um jovem delinquente que se desenvolve em um bairro popular de Caracas. Neste trabalho, o “Modelo de Códigos Narrativos” de Barthes (2004) é aplicado à letra desta música. Todo o texto é examinado qualitativamente à luz destes cinco códigos narrativos: o hermenêutico, o proairético, o semântico, o simbólico e o cultural. Com base na leitura cuidadosa e na análise textual, mostra-se que esses códigos aparecem entrelaçados ao longo das letras e, além disso, que a composição estrutural e os temas da história repousam em muitos deles. O estudo conclui que a interpretação de *Maquito* segundo os cinco códigos narrativos pode ajudar a compreender o processo de construção da “identidade do malandro” e os conflitos internos e uso da violência nos grupos de amizade de jovens bandidos.

Palavras chave: narrativa, semiótica, rap, violência, favela, Neutro Shorty.

1.- Introducción

Tanto las historias como la música están presentes en la vida diaria y, en muchas ocasiones, se encuentran estrechamente acopladas. Las historias contenidas en las canciones de cualquier género musical, pero, en especial, aquellas que encierran las letras («líricas») de la música rap han sido un tema poco desarrollado en la literatura en español sobre el análisis narrativo¹. Por otra parte, Neutro Shorty² (NS) es un famoso rapero venezolano proveniente del barrio caraqueño de Artigas, en Caracas, Venezuela, lo que lo convierte en testigo —y quizá protagonista— de las historias y vivencias que cuenta a través de sus composiciones de rap. Sus narrativas retratan la violencia experimentada en este barrio caraqueño caracterizado por la desigualdad social, la pobreza, la delincuencia y la marginalidad. Por lo tanto, las letras de este compositor e intérprete pueden funcionar como textos narrativos que contienen información muy valiosa para comprender: (i) el proceso de construcción de narrativas y significados que dan sentido al barrio y a la violencia allí experimentada; (ii) las estructuras y fenómenos (incluida la delincuencia y la violencia) que componen el mundo social de los típicos barrios populares de Caracas; y (iii) las experiencias de algunos jóvenes varones que forman parte de estos sectores desde la perspectiva de NS.

Para profundizar en esto se adopta el «Modelo de Códigos Narrativos» de Roland Barthes (2004), utilizado en muchos casos como una herramienta de lectura para identificar determinadas propiedades narrativas en textos escritos. En conjunto, estos códigos (hermenéutico, proairético, semántico, simbólico y cultural) funcionan como un «tejido de voces» que apuntan a la «multivalencia» y a la «reversibilidad parcial» del texto (Barthes, 2004), haciendo que el lector vea una constelación o trenza de significados: «cada hilo, cada código es una voz; estas voces trenzadas -o trenzantes- forman la escritura» (Barthes, 2004, p. 134). Debido a la poca atención académica y,

¹ Como investigadores manifestamos un profundo respeto y agradecimiento a todos aquellos jóvenes artistas que, como *griots* de nuestras tierras, narran las realidades del barrio a través de un artefacto cultural llamado rap. Agradecemos también a Mariana Mosquera, a Juan Pablo Rodríguez y a Juan Antonio Rodríguez Linares por darnos luces en medio de un espacio simbólico tan complejo como lo es el rap.

² Liomar Ricardo Acosta Orta es el nombre verdadero de este artista.

en especial, a la falta de análisis cualitativos de las canciones de NS —o a las de cualquier otro exponente de este género en Venezuela—, con este artículo se busca analizar mediante los códigos de Barthes la narrativa y el simbolismo ligado a la creación de significado de una de las principales composiciones de su repertorio musical: *Maquito*, que fue lanzada en 2015 como parte de un disco autoeditado al que el artista tituló *El negocio Sucio*.

2.- La música rap fuera y dentro de Venezuela

Como expresión musical de la cultura hip hop, el rap³ logró el reconocimiento comercial y gran popularidad en EE.UU. a finales de la década de 1970 (Barragán, 2021; Rose, 1994, 2008). Este género musical fue creado en un barrio de Nueva York por jóvenes afroamericanos contestatarios —al margen de una cultura estadounidense próspera y postindustrializada—, afectados por los problemas sociales, políticos y económicos que afrontaban diariamente (Rose, 1994). En el plano social y cultural, la problemática de la delincuencia y la violencia vinculada a las bandas se generalizó y, junto con el consumo de drogas y alcohol, proliferaban en zonas marginadas y empobrecidas controladas en su mayoría por jóvenes afrodescendientes (Peng, 2024; Rose, 1994). En este contexto, el rap se popularizó y se hicieron frecuentes canciones que revelaban sentimientos de descontento, reivindicación y crítica social (Dollinger, 2024; Peng, 2024). También describían las vivencias cotidianas de los raperos de comunidades de color y transmitían historias y narrativas de la vida en los barrios suburbiales más pobres (Barragán, 2021; Kelley, 1997; Rose, 1994).

Este género musical dio paso en los años siguientes a nuevos y muy variados estilos como el rap consciente, rap alternativo, «emo rap», «crunk»,

³ El *rap* es un tipo de música hablada cuyas raíces se encuentran en la tradición oral afroamericana. Es un género musical influido por la práctica de los *griots*, *jelis* o *bardos* (cantantes vernáculos y narradores de historias locales africanas, dotados de una gran habilidad lingüística y encargados de preservar las narrativas históricas de su cultura). Desde el punto de vista musical y sociolingüístico, el rap también ha sido influenciado por el *toasts* (poesías narrativas o historias en verso sobre temas violentos y obscenos usados en la cárcel o la calle para pasar el tiempo), por el *jive scat* (musicalización improvisada del lenguaje callejero de la población afrodescendiente de EE.UU. entre la década de los 30 y 50 del siglo pasado) y por el *dozens* o *dirty dozens* (concursos de insultos y batallas orales en las que rivales se ofendían por turnos hasta que uno de los dos se rendía y es lo que se conoce hoy día como *freestyle*) (Bradley, 2009; Kelley, 1997; Keyes, 2002; Rose, 1994, 2008).

«trillwave», «trap», «drill» o el «gangsta rap»⁴ (Waugh, 2020). Este último microgénero se originó en los barrios pobres de Los Ángeles (California) a finales de los años ochenta (Barragán, 2021; Keyes, 2002; Rose, 2008) y sus polémicas letras eran más duras y agresivas que el resto de la música hip hop (Peng, 2024). Keyes (2002) señala que, mediante este estilo, los jóvenes de los barrios desfavorecidos podían narrar sus experiencias de la vida en la calle, aludiendo a temas tan duros y complejos como las drogas, la delincuencia, la violencia y la agresión, el racismo, el gueto y la subcultura de las bandas. Además, para Peng (2024) el «gangsta rap» era un potente medio para atacar los valores de las agencias de control social (p. ej., policía, tribunales, cárceles, etc.)⁵ y a la sociedad en general.

El carácter globalizador y transnacional de los movimientos culturales y artísticos ha permitido que la música rap viaje por todo el mundo. En el caso de Venezuela, el rap se ha convertido en un género popular muy atractivo que prevalece desde hace más de treinta años en el ámbito de la cultura juvenil. La presencia de la música hip hop en los medios de comunicación venezolanos comienza escuetamente a principios de los años ochenta con la canción la *Cotorra Criolla* del cómico Perucho Conde⁶. Esta canción es una versión vernácula y jocosa de *Rapper's Delight* de los raperos Sugar Hill Gang y, en esencia, se trata de una denuncia o crítica alusiva a los problemas sociales y económicos que, en aquel momento, afectaban a los venezolanos. Pero la efervescencia y crecimiento de un rap autoproclamado «underground» se inicia a mediados de la década de los noventa debido, principalmente, a la actividad artística de grupos criollos como 187 Da Real One Crew, La Corte, Dr. Scratch, Guerrilla Seca, Vagos y Maleantes y Tres Dueños (Sainz, 2009). A este movimiento germinal —definido en el medio como el *Big Bang* del rap venezolano (El Apartaco by K12, 2023)— le siguió una generación más reciente de compositores e intérpretes raperos

⁴ Conocido en Venezuela como *rap malandro* o *del malandreo* (Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013) y en México como *rap criminal* o *cholero* (Barragán, 2021).

⁵ Un ejemplo que ilustra esto es la ingeniosa y satírica canción *Fuck tha Police* perteneciente al álbum *Straight Outta Compton* de N.W.A.

⁶ Para ahondar en la historia parcial de este género en Venezuela ver Sánchez (2011).

integrada, entre otros, por Canserbero, La Mente de Pinto, Apache, Lil Supa, Gabytonia, Akapellah, Neutro Shorty, Big Soto y Micro TDH. Además del tipo de género musical que interpretan, la mayoría de estos artistas tienen en común que pertenecen y han crecido en barrios populares de grandes ciudades de Venezuela donde la exclusión social y la delincuencia están más presentes que en el resto de la sociedad; e incluso, los muy pocos que no provienen de estos sectores, también conocen bien sus realidades, aunque no las vivan directamente (Morillo, 2016; Sánchez, 2011). Así, debido a que estos raperos han vivido la «vida de la calle», se considera que sus canciones representan esas vivencias de forma más o menos real (Dollinger, 2024).

3.- Neutro Shorty: rap e historias sobre la violencia en el barrio

Neutro Shorty es un exitoso representante del «gangsta rap» y del «trap» en español cuyas composiciones reflejan los problemas que se experimentan en las comunidades o barrios populares de Caracas, Venezuela (Mosqueda, 2022). Al igual que otros raperos venezolanos (Morillo, 2016; OLIMPO MC, 2010; Sánchez, 2011; Zubillaga y García, 2012), NS describe en sus canciones lo que sucede en las calles de su propia comunidad de origen («*Dando un relato de lo que fue, de lo que es, y de lo que será el barrio de Artigas. Malditas calles, llenas de delincuencia. Este soy yo, este es mi barrio putos*»). [NS, «De Artigas»; 2015, All Star Music]. La música de NS alude a las condiciones de vida en delincuencia y violencia de los sectores populares capitalinos y a las circunstancias cotidianas y retos que enfrentan los niños y jóvenes que viven en ellos. La crudeza de sus letras o «líricas» ganan cada día más aceptación y popularidad no solo de los jóvenes residentes de barrios populares —que, sin duda, son un público clave porque, al estar familiarizados con las dificultades sociales descritas por NS, pueden corroborar su autenticidad⁷—, sino también de una audiencia más amplia,

⁷ Según Dollinger (2024) la autenticidad de un rapero («gangsta») se mide por «...las experiencias que conocen de su barrio (en el que la delincuencia es, por supuesto, solo una pequeña parte de una amplia gama de experiencias)» (p. 12). Los seguidores de la música rap esperan que los raperos cuenten experiencias que han vivido ellos mismos, principalmente vivencias en la calle. Cumplir con esta condición le otorga un alto grado de autenticidad al artista y a sus canciones (Zubillaga y García, 2012). Para que las historias que narran sean consideradas reales, el rapero no debe perder la «conexión experiencial con sus orígenes». «Quien rapea sobre algo que no es capaz de

inclusive «privilegiada» que, a nivel nacional e internacional, oye sus creaciones en plataformas digitales y lo acompañan en conciertos masivos (Chirinos, 2024; Mosqueda, 2022).

En la discografía de NS se describen historias y tramas en canciones caracterizadas por contenidos muy controvertidos y polémicos que, para algunos, pueden resultar obscenos, agresivos y descarnados. Sin embargo, el tipo de lenguaje y jerga (callejera), las figuras retóricas ya sean gramaticales (p. ej., hipérbaton, asíndeton, epizeuxis, etc.) o semánticas (p. ej., metáforas, hipérbolos, metonimias, etc.), los conceptos e imágenes y, en particular, las narrativas y el simbolismo contruidos con la ayuda de estos y otros elementos como la rima y el ritmo, son fuente de significados y mensajes/temas que deberían despertar el interés no solo de los jóvenes fanáticos de NS, sino también de académicos e investigadores. En sí, las composiciones de este rapero incorporan relatos e historias sobre relaciones beligerantes entre bandas, «malandros» y «azotes», brutalidad policial, consumo y tráfico de drogas, consumo de alcohol, sexo, mujeres, hedonismo, carreras delictivas y otros aspectos más de la cultura callejera venezolana. En general, describen procesos de conflicto y violencia urbana que muy difícilmente son representados por los jóvenes en las letras de otros géneros musicales (Zubillaga y García, 2012). Si se asume que el contenido de las canciones de NS son versiones de sucesos y experiencias auténticas (Dollinger, 2024) y, por ende, actúa como representaciones de lo que ocurre en determinadas zonas populares —tal como aseguran este y muchos otros raperos (ver Morillo, 2016; Zubillaga y García, 2012)— se podría pensar que letras como la de *Maquito* sirven como datos narrativos para explorar el modo de ver y describir la violencia en el barrio por parte de este cantautor. Es decir, el texto de sus canciones puede dar forma a valiosas y útiles narrativas que describen hechos y experiencias subjetivas/sociales relacionadas con la dura vida de los jóvenes en los barrios populares caraqueños y las

representar como persona no es digno de confianza. No son 'dueños' de la historia que cuentan y no tienen derecho a contarla» (Dollinger, 2024 p. 8.). En este sentido, concluye este autor que los seguidores de las clases sociales desfavorecidas «...evalúan el rap y sopesan qué mensajes consideran auténticos y cuáles no. Sus experiencias reales y su vida cotidiana son un punto de referencia decisivo para esta evaluación» (pp. 12-13).

condiciones sociales que imperan en estos (ver Morillo, 2016; OLIMPO MC, 2010; Zubillaga y García, 2012).

4.- Narrativa, música y letra

Si el rap se considera una forma de contar historias (Dollinger, 2024), entonces este estudio acoge la idea de que un análisis narrativo de las letras abre una ventana para interpretar y comprender la realidad social a través de sus posibles significados. La narratología como se conoce en la actualidad nace de la lingüística estructural desarrollada inicialmente por de-Saussure (1916), Propp (1928), Levi-Strauss (1960), Barthes (1965), Genette (1966) y Todorov (1964) y profundizada más adelante por Prince (1973), Bal (1977) o Chatman (1978). La narratología es, exactamente, «el estudio de la forma y funcionamiento de la narrativa» (Prince, 1982, p. 4). Debido a que la narrativa es algo de lo que no se discute habitualmente —a pesar de su utilidad y uso extendido—, definirla resulta extremadamente problemático, e incluso puede entenderse de muchas maneras. Sin embargo, la mayoría de los teóricos narrativos coincide en que la narrativa es, en su versión más típica, una estructura (oral, escrita y/o visual) que relaciona acontecimientos, situaciones, acciones o experiencias (reales o imaginarias) de forma inteligible, mediante una línea de relación cronológica/causal que les aporta orden y conexión, y permite la transmisión de significados, su interpretación y comprensión (Czarniawska, 2004; Labov, 1972, Prince, 1982; Todorov, 1969; Velleman, 2003). Vistas así las cosas, la narrativa se basa en acontecimientos, es decir, en hechos sucedidos que son comunicados generalmente por narradores. Velleman (2003) apunta que los acontecimientos pueden presentarse a la audiencia a través de una prosa o poesía, o de muchas otras maneras, como en los estribillos o estrofas de una canción.

Por otra parte, el análisis narrativo ha sido un enfoque habitual en el estudio de la literatura y en otras formas de expresión no literarias como el lenguaje hablado y cotidiano, el teatro, la ópera, la danza, la pantomima, la pintura, la arquitectura, algunos procedimientos legales, el cine, el cómic o los videojuegos (Barthes, 1977; Bernasconi, 2011; Chatman, 1990; Elleström, 2019; Gorden y Birkbeck, 2022; Labov y Waletzky, 1997; Negus, 2012;

Ryan, 2014), pero el papel de la narratividad en la música y en otros subgéneros como las canciones⁸ ha sido poco investigado (Kramer, 2003; Negus, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). La presencia de la narrativa en la teoría de la «música» y la «musicología» es un tema muy controvertido y complejo (Elleström, 2019; Grabocz, 2012; Kramer, 2003; Maus, 1991; Nattiez, 1990; Newcomb, 1987). Para los teóricos de la música es clave responder, entre otras cosas, a cómo se puede encontrar la narrativa en la música pura (instrumental) y qué tipo de relación existe entre una y otra. Algunos de estos teóricos están interesados en examinar especialmente si las leyes y principios de la narrativa literaria gobiernan la estructura de la música instrumental (Grabocz, 2012). Puede ilustrar esta agenda general de investigación, por ejemplo, el hecho de analizar si el modo de estructuración, funcionamiento y sucesión de los elementos musicales (p. ej., cadencia, tonalidad, melodía, tempo, tema principal/estribillo, episodios/coplas, puente, coda, etc.) de un rondó o una sonata son, en términos narrativos, análogos a la organización estructurada y secuencial de los acontecimientos (trama) de una historia o fabula desde la perspectiva de los clásicos de la narratología. Uno de los propósitos de esta agenda es la búsqueda «hermenéutica y semiótica» del «significado o sentido» que subyace en obras musicales como las de Beethoven, Mozart, Mahler o Liszt (Grabocz, 2012; Micznik, 2001).

Sin embargo, tratar de comprender la «música como narrativa» ha llevado a autores como McCreless (1988) a cuestionarse «¿Qué narra la música, si es que narra algo?» (p. 2) y a otros analistas críticos de la «narratología musical» (Kramer, 2003) como, por ejemplo, Nattiez (1990) a sostener que «...la música no es una narrativa y cualquier descripción de sus estructuras formales en términos de narratividad no es más que una metáfora superflua»

⁸ Aunque «música» y «canción» se utilizan en ocasiones de forma intercambiable es importante apuntar que la música es, de manera general, una combinación de sonidos (o el estudio de estos) de forma organizada, cuyos elementos básicos lo constituyen la melodía, el ritmo, la armonía y la estructura. La música puede ser solo música instrumental (desprovista de apoyo textual) o, en algunos casos, incorpora la voz humana. La canción es, como subgénero de la música, una composición vocal corta que une letra (palabras) y música (entendida como melodía). Las palabras mezcladas con la melodía suelen, en muchas oportunidades, narrar una historia o transmitir un mensaje. Esta distinción es muy importante porque el enfoque narrativo se ha utilizado tanto para el análisis de la música instrumental (Elleström, 2019) como para las canciones que contienen, o no, historias (Randle y Evans, 2013).

(p. 257). Entre estos críticos prevalece la idea general de que, al carecer de palabras y textos que den forma a una historia, es decir, al ser «muda», la música instrumental es «una narración que no cuenta nada» (Moliné, 2020, p.61). Ahora, cuando a la música se le agrega letra y, en conjunto, conforman la canción, las expectativas del potencial narrativo y semiótico de la música cambian completamente y surge un interés por el significado del texto o del lenguaje verbal (Moore, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). Es decir, el foco de atención se sitúa en el protagonismo de la letra o «lirica» como narrativa —y no solo de la música—, pues propicia principalmente la participación de un narrador reconocible y la representación de acontecimientos, experiencias, acciones y actividades concretas (sean reales o ficticias) vinculados a personajes y escenarios que son elementos clave de la historia y de la búsqueda de significados narrativos. La ópera, los melodramas, las canciones líricas o las canciones narrativas tienen en común la presencia de letras en sus estructuras. Una «canción narrativa» está escrita en estrofas y versos y está destinada a la interpretación vocal en compañía de la música. Su objetivo principal es contar una historia o transmitir un mensaje/tema a través de la letra. En este sentido, *Maquito* podría considerarse una combinación entre la canción narrativa y el rap.

Hay algunos autores que han aplicado conceptos narratológicos y diseñado herramientas para el análisis e interpretación de las canciones narrativas (p. ej., Moore, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). Por ejemplo, Randle y Evans (2013) se preocupan en especial por las historias contenidas en las canciones. Proponen sobre la base de la teoría narrativa y la semiótica cuatro categorías con las cuales se puede evaluar el grado de «narratividad» de una canción (popular) en función de su letra. Estos autores desarrollaron un enfoque de dos ejes en el que las narrativas de una canción se dividen en definidas o indefinidas y en abiertas o cerradas. Con base en la teoría narrativa de Mieke Bal (1990) plantean que las canciones con «narrativa definida» presentan acontecimientos interrelacionados que suceden en un espacio y tiempo determinados, protagonizados por personajes cuya naturaleza individual y circunstancias sufren cambios o transformaciones debido a tales eventos; mientras que utilizan la «narrativa indefinida» para definir canciones con historias más ambiguas en las que estos elementos narrativos son escasos o imprecisos

(Randle y Evans, 2013, p. 134). También se apoyan en el «Modelo de Códigos Narrativos» formulado por Roland Barthes (2004) y proponen que la «narrativa con lectura cerrada» tiene un significado literal que solo permite una única interpretación de la letra de la canción, mientras que la «narrativa con lectura abierta» presenta múltiples significados metafóricos e interpretaciones.

5.- Los códigos narrativos de Barthes: la fragmentación del texto

El presente estudio se interesa particularmente por las ideas de Barthes (2004). El modelo analítico basado en cinco códigos narrativos y desarrollado en su libro *S/Z* proporciona un método para entender cómo se construye y transmite el significado de un texto (Barthes, 2004). El primero de estos códigos es el «código hermenéutico» y se refiere a las lagunas, preguntas y misterios diseminados en el texto y que el lector debe de alguna manera desentrañar. Al dejar lagunas o enigmas en la obra, los autores invitan al lector a «rellenarlas» o resolverlos y así crear significados a partir de las pistas aportadas. Este código requiere que el lector conozca la estructura general del texto y busque el sentido en su flujo narrativo. El segundo es el «código proairético» y se relaciona con las acciones, acontecimientos y secuencias descritos en el texto. Para comprender plenamente su significado, el lector debe prestar atención a las relaciones de causa-efecto entre las acciones y los eventos que dan forma a la trama. El tercero es el «código semántico» y se ocupa de los significados de las palabras y los signos empleados. Este código se refiere al uso del lenguaje y a cómo transmite ideas y emociones. Para comprender su función, el lector debe prestar atención a los significados denotativos y connotativos de las palabras. Este código se utiliza para transmitir un mensaje y tema específico al lector. El cuarto es el «código simbólico» el cual guía la búsqueda de símbolos o metáforas en el texto. Los símbolos pueden ser objetos, personajes o incluso escenarios que representan otra cosa. El código simbólico transmite ideas abstractas o emociones que no pueden expresarse directamente con palabras. El lector debe conocer el simbolismo utilizado en el texto y el entorno cultural en el que se emplea para comprender a fondo su significado. El quinto y último es el «código cultural» y se refiere al conocimiento cultural compartido que el lector y el autor aportan al texto. Este código implica la

comprensión por parte del lector de la realidad histórica y cultural en el que se escribió el texto y cómo éste influye en su significado. Para comprender el significado del texto, el lector debe conocer las normas sociales, políticas y culturales del momento. Se prevé que, analizando estos cinco códigos, los lectores pueden comprender mejor el sentido de la letra de *Maquito* y los distintos niveles de significado que contiene esta historia.

6.- La presente investigación

Si bien el rap (autóctono y foráneo) es un género musical que ha ido ganando terreno de forma espectacular a nivel nacional, todavía no se ha incluido en una agenda sostenida de investigación científica. Hasta el momento muy poco se conoce, por ejemplo, sobre las implicaciones o consecuencias del consumo de rap en la cultura juvenil venezolana o sobre las prácticas cotidianas de los seguidores de este género (Zubillaga y Llorens, 2013). Tampoco se ha desarrollado un corpus de estudios cualitativos sobre los significados, temas y mensajes transmitidos mediante esta forma de expresión popular (Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013), aun cuando algunos autores nacionales e internacionales han exhortado a los académicos a interesarse más por el rap (en su dimensión escrita, oral y visual) y a estudiarlo rigurosamente (p. ej., Baker, 1993; Hunnicutt y Andrews, 2009; Santos, 2001; Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013).

Con base en lo anterior, se plantea que este tipo de música, más allá de los prejuicios y acusaciones en su contra (Dollinger, 2024), puede considerarse perfectamente un artefacto cultural mediante el cual interpretar la realidad que se vive en algunas zonas desfavorecidas (Zubillaga y García, 2012). Este enfoque podría servir de apoyo para una discusión científica seria y rigurosa sobre el potencial que puede tener el análisis narrativo de las letras rap como medio para comprender ciertos fenómenos urbanos, entre los que se encuentran la delincuencia y la violencia. Así, las historias narradas por NS son representaciones de un mundo problemático que a los investigadores sociales nos resulta muy difícil observar directamente y en el que al resto de las personas le generaría mucho miedo participar. En este sentido, sería muy valioso buscar una «lógica» —incluido un método si se

quiere innovador, creativo y poco convencional— para evaluar las historias contenidas en la música rap dado el tipo de realidad que describen.

Hechas estas consideraciones cabe preguntarse: (i) ¿Qué tipo de historia se cuenta en *Maquito* y cómo está construida?; (ii) ¿Qué elementos y patrones narrativos contribuyen a dar sentido al contenido textual de esta canción?; y (iii) ¿Cómo ayuda el análisis de la estructura narrativa de *Maquito* a decodificar el significado de esta historia y comprender las representaciones que hace NS sobre aspectos conductuales, morales y sociales (p. ej., prácticas, dinámicas interpersonales, cosmovisión, normas y códigos, etc.) relacionados con la violencia en el barrio? Usando estas preguntas como guías, se aplicará y evaluará el método de lectura textual basado en los códigos narrativos de Barthes (2004). Se empleará este método con el propósito de desarrollar un análisis atento del texto para organizar, interpretar y comprender los significados, temas y mensajes relacionados con ciertas experiencias (incluida la violencia y la delincuencia) en los barrios precarios de Caracas según la historia contada por NS en su canción.

7.- Metodología

7.1.- *Maquito*: La letra como texto

Este estudio utilizó un diseño de investigación cualitativa para analizar las propiedades narrativas y semióticas de la letra de *Maquito* escrita por NS. La principal fuente de datos primarios⁹ de este análisis fue el texto de esta canción que se lanzó el 19 de marzo de 2015, y está disponible para su descarga y «streaming» a través de varias plataformas como, por ejemplo, YouTube o Spotify. Esta canción tiene una duración de aproximadamente 5:01 minutos y en ella se narra la corta vida de un joven que participa en la delincuencia en un barrio problemático de Caracas. A primera vista, la historia trata sobre Marco (*Maquito*), su entorno familiar y pareja sentimental, las andanzas con otros jóvenes varones del barrio y su muerte.

⁹ También se utilizaron datos secundarios para respaldar los datos primarios. Se obtuvieron datos secundarios por medio de artículos, revistas, libros, Internet, consultas a expertos y conversaciones con habitantes de barrios caraqueños. Estos datos estaban relacionados con la canción *Maquito*, con el rap venezolano y con códigos de la calle propios de los barrios caraqueños. En conjunto, estos datos sirvieron para fortalecer las interpretaciones de este estudio.

Se eligió esta composición porque además de ser la más exitosa e icónica de su cuarto álbum *El Negocio Sucio*¹⁰ (el video musical cuenta con más de 21 millones de vistas en YouTube desde su lanzamiento [https://www.youtube.com/watch?v=TL-FZh_FYMI]), es una de las canciones de toda la discografía de NS que se define en la propia letra como una historia («*Esta es la historia de Maquito. Peculiar como cualquiera*»). Pero, para efectos de este análisis, esta no es cualquier historia, «*Esta es una historia de la vida real...*» según lo indica su propio creador, lo que en principio hace presumir que es una historia que presenta situaciones y experiencias verídicas de la vida en el barrio (Dollinger, 2024). Además, se pudo percibir en los primeros contactos con la canción un alto nivel de «storytelling» o narración de acontecimientos o hechos encadenados que, en el caso de *Maquito*, crean una trama con un orden claro al menos en lo que respecta al principio, medio y final de la historia (McAleese y Kilty, 2019). Todo esto convierte su letra en un material textual adecuado para analizar cómo se utiliza la estructura narrativa y los elementos semióticos para transmitir significados¹¹.

7.2.- Método de recopilación de datos

El proceso de recopilación de los datos líricos consta de varios pasos. En primer lugar, se escuchó la canción seleccionada, se transcribió íntegramente la letra (incluidas las voces de fondo como los «adlibs») con mucha atención y luego se contrastó con otras transcripciones para garantizar su exactitud. Para esta comparación se utilizó principalmente la transcripción de la letra alojada en Genius¹² (<https://genius.com/Neutro-shorty-maquito-lyrics>). Según Genius,

¹⁰ El álbum se publicó a través del sello discográfico «Los Vatos Inc.» propiedad de NS. Consta de 12 canciones que tratan temas como armas, policía, drogas, delincuencia, dinero, sexo, amor y problemas cotidianos en el barrio. Las canciones de este álbum se relacionan con subgéneros como el «gangsta rap», «hardcore hip hop», «trap», «cloud rap» y rap consciente, pero a menudo referidos por NS en sus letras simplemente como rap. Este álbum alcanzó mucha popularidad, recibiendo buenos comentarios por parte de los expertos en este género musical (<https://www.youtube.com/watch?v=HvGBo6xW1ko>)

¹¹ Este análisis excluye aspectos musicales o de sonido como, por ejemplo, melodía, ritmo, tempo, armonía, etc. presentes en *Maquito*.

¹² Genius es un sitio web fundado en el año 2009. Su objetivo es compartir información sobre cantantes, noticias musicales y letras de canciones. Esta plataforma está integrada por una comunidad de usuarios colaboradores que agregan a sus cuentas particulares información sobre sus

esta canción tiene el siguiente orden: intro (introducción), estrofa verso 1, puente, estrofa verso 2, estrofa verso 3, coro/estribillo y outro (final). La transcripción de *Maquito* se examinó línea por línea para garantizar su precisión e integridad. En segundo lugar, la letra se ordenó en líneas numeradas (cada línea corresponde a un verso de la estrofa). Este proceso fue importante porque permitió un acercamiento preliminar a algunos elementos de la estructuración narrativa de la historia como, por ejemplo, las relaciones temporales entre acciones y acontecimientos. En tercer lugar, la letra de este tema se imprimió para facilitar el análisis a través de la identificación con marcadores de colores y lápiz de frases, palabras, expresiones, etc. que se consideraron relevantes mientras se realizaba una lectura inicial del texto. De tal forma que los datos se trataron manualmente mediante la lectura línea por línea de esta canción. Finalmente, la información se reorganizó y analizó según el procedimiento que se detalla a continuación.

7.3.- Procedimiento de análisis de los datos

Tomando en cuenta que el rap es una forma particular de contar historias (Dollinger, 2024) —una narración rimada o «rhymed storytelling» según Rose (1994)—, este trabajo parte de un análisis narrativo estructural de la letra de *Maquito*. Este proceso de análisis consta de varios pasos. En primer lugar, el análisis comenzó con una fase de familiarización, en la que se leyó en repetidas ocasiones la letra impresa para entender sus ideas y contenido general. Se utilizaron algunos principios y pasos de la técnica de la «lectura atenta»¹³ para comprender mejor este material. Durante esta fase se registraron nuevas observaciones, se tomaron notas y plantearon ideas preliminares. Debido a que el enfoque narrativo es estructural, el segundo paso fue la identificación, segmentación y análisis de los elementos o componentes narrativos presentes en la letra de esta canción. Siguiendo el método de Barthes (2004), la letra de *Maquito* se desglosó en unidades

artistas y canciones favoritas. Por sus contribuciones, cada usuario acumula puntos llamados Genius IQ que son una medida de su nivel de conocimiento musical.

¹³ La «lectura atenta» es un método de análisis literario muy utilizado en diferentes tipos de textos y en la crítica. Este tipo de lectura hace hincapié en la atención del lenguaje, el contenido, la estructura, los temas y los patrones que forman parte del texto para comprender lo que significa el mismo o su importancia.

más pequeñas llamadas lexias. Cada lexia es un fragmento del texto tomado de forma arbitraria (es decir, sin criterios metodológicos predeterminados) y luego numerado, el cual puede incluir desde una sola palabra hasta varias frases y se analiza como una unidad de significado (Barthes, 2004, p. 9). En el presente estudio, algunas lexias están compuestas por dos o más versos, otras coinciden con la totalidad de un único verso y otras son solo una parte de este. En la letra de *Maquito* se definieron 61 lexias (ver anexo) que sirvieron de base para luego identificar la presencia en cada una de ellas de los códigos de Barthes.

La elección del modelo de Barthes se apoya en la idea de que muchos elementos lingüísticos no son meros recursos estilísticos, sino mecanismos fundamentales a través de los cuales los seres humanos conceptualizan el mundo y sus experiencias en él. Se sostiene que los códigos narrativos de Barthes sirven de puente entre las expresiones lingüísticas y las experiencias, los temas y mensajes (p. ej., morales, sociales, etc.) transmitidos en *Maquito*. Así, una vez identificados los códigos narrativos de cada lexia, la etapa final consistió en analizar su función y significado dentro de la letra de esta canción. Esto implicó examinar cómo el uso de estos códigos contribuye a dar sentido al texto y a la definición de temas y mensajes relacionados con la violencia que experimentan los jóvenes en los barrios precarios de Caracas.

Este estudio respeta las normas éticas de investigación en narrativa y análisis musical. Dado que la principal fuente de datos es una canción de acceso público, no hay problemas relacionados con la privacidad o la confidencialidad. Sin embargo, el estudio tiene cuidado de garantizar que el análisis sea justo, preciso y respetuoso con la obra de NS.

8.- Análisis

A continuación, se ordena el análisis en dos partes. Primero, se explora y estudia el inventario de códigos (o voces) presentes en la letra de *Maquito* de forma independiente, es decir, por cada una de las cinco categorías de signos. Luego, se estructuran u organizan estos códigos para comprender dos temas dominantes en el texto: la construcción de la «identidad de malandro» y el conflicto interno y la violencia entre amigos malandros.

8.1.- El texto disgregado

8.1.1.- Código hermenéutico

El código hermenéutico se refiere a lagunas, información cifrada o enigmas encerrados en el texto. Leer la letra de *Maquito* con referencia a este código activa la búsqueda de significados explorando las interrogantes (implícitas y explícitas) que se presentan en ella. La primera incógnita se halla en la lexia 1 que se corresponde al título de la canción: *Maquito*. Este título capta la atención en un primer momento sobre ¿Quién o qué es *Maquito*?, ¿Por qué la canción se titula de esa manera? y ¿Cómo se relaciona este título con la historia? La primera pregunta se responde en la lexia 25 cuando *Maquito* aparece en la trama como «personaje simbólico». *Maquito* es un joven varón de 16 años que actúa al margen de la ley y se identifica con atributos muy distintivos y emblemáticos (p. ej., modelos de motos, accesorios de vestir, etc.) que caracterizan a los «malandros» (delincuentes) que hacen vida en los barrios violentos de Caracas (Vandenbogaerde, 2018). La figura de *Maquito* es el parteaguas de la historia narrada, no porque su presentación haya ocurrido por casualidad casi en la mitad del texto, sino porque es el personaje principal que da sentido a muchos de los acontecimientos y situaciones que sucedieron antes y después de la lexia 25. La aparición de *Maquito* como nueva representación dentro de la historia, desencadena una serie de acciones, hechos y experiencias violentas. En el texto analizado, se puede observar que la violencia es el elemento básico que está presente en casi toda la narrativa y la consolida como un discurso y tema central a través de la figura simbólica de *Maquito*. De tal manera que el título de esta canción puede significar toda una vida violenta descrita por NS en esta letra.

La segunda incógnita se encuentra en la lexia 2: ¿De qué trata la historia de *Maquito*? y ¿Qué tipo de historia es? Aunque se consiguen respuestas parciales a estas dos preguntas a lo largo de la letra, es ya casi al final cuando las lexias 55 y 57 (que coinciden con el estribillo de la canción) indican concretamente que para NS se trata de una «historia de la vida real» sobre un niño carente de reglas y controles que se hace «malandro» en el barrio. La lexia 2 también da lugar a otras preguntas cuyas respuestas no son tan evidentes o explícitas, pero que se pueden ir construyendo a medida

que avanza la lectura. Por ejemplo: Si es una historia, ¿cuál es el orden o secuencia de los acontecimientos o hechos principales? ¿Cómo comienza y termina? y ¿Por qué es «peculiar» como cualquier otra historia de este tipo?

La tercera incógnita se relaciona con la figura del niño en la lexia 4. ¿Quién es el niño de diez años? y ¿Cuál es su rol en la historia? Estas nuevas interrogantes se empiezan a responder a partir de la lexia 10. El niño se llama Marco (*Maquito*) el personaje principal de la letra de la canción quien desde los 7 años vive solo con su madre que se dedica a la prostitución. En esta misma lexia (10) surge una nueva incógnita: ¿Quién es Marco? Esta cuestión se va esclareciendo desde la lexia 11 hasta la 23. Marco es un adolescente varón apartado de las normas y de las actividades convencionales, desacata a los mayores y a la autoridad, interactúa con amigos desviados y a los 15 años ya había matado a uno de ellos por traicionarlo con su novia Lucia. Con ese nombre protagoniza un pequeño segmento de la historia y con el seudónimo de *Maquito* gran parte de ella.

Otras interrogantes giran alrededor de las figuras de Jeffrey y Tato nombrados por primera vez en la historia en la lexia 12. ¿Quién es Jeffrey? y ¿Quién es Tato? La respuesta sobre quién es Jeffrey y su rol en la historia se aloja en la lexia 16: este personaje es uno de los amigos de Marco y, por actuar deslealmente junto a Lucia, se convirtió en su primera víctima mortal. Tato es otro amigo/oponente de Marco/*Maquito* y juntos participan en casi toda la historia. La mayoría de sus actuaciones encarnan los conflictos y acciones violentas asociadas a las dinámicas de interacción de los jóvenes varones de los barrios caraqueños. La caracterización del personaje de Tato es clave para ordenar una trama que incluye alianzas y rupturas ligadas a intereses y problemas interpersonales (algunos conocidos en los sectores populares como «culebras» [ver Zubillaga, 2008]) que se dirimen en el barrio con el uso de la violencia. Más adelante surgen otras preguntas como en el caso de la lexia 39: ¿Qué hará ahora *Maquito* después de enterarse de los negocios ocultos de Tato?, e incluso algunas sin respuestas, cuestiones nunca resueltas en el texto, relacionadas con personajes secundarios en las lexias 21 (¿Por qué Marco no mató a Lucia?), 43 (¿Quiénes son las personas que se reúnen aparte con Tato?), 46 (¿Quiénes son los dos acompañantes de *Maquito*? y

¿Qué hicieron para ser tratados como «brujas»?), 47 (¿Quiénes son los cuatro «convives» o amigos cercanos de Tato?) y 49 (¿Quién es Richard?).

Hay otros códigos hermenéuticos contenidos en el texto en forma de preguntas directas y explícitas que despiertan también la curiosidad del lector. El narrador se pregunta en la lexia 37: «Si los dos pasaron trabajo, ¿por qué *Maquito* había subido tanto y él (Tato) aún seguía abajo?». Una breve respuesta se ofrece inmediatamente en la letra de la canción: «Es la avaricia». Poco después, en la lexia 44, el narrador da voz a Tato y pregunta: «Si yo te ayude, ¿por qué tú no me ayudaste?». Esta nueva incógnita no tiene una respuesta concreta y explícita y, finalmente, no termina siendo proporcionada en el texto. Sin embargo, ambas interrogantes son útiles porque empujan al lector a resolverlas y, entre otras cosas, lo ayudan a interpretar y comprender la personalidad de *Maquito*. Por ejemplo, este personaje es representado en el texto como un joven egoísta, ambicioso y codicioso. En resumen, la letra de esta canción presenta un hilo narrativo compuesto por elementos enigmáticos que mantienen despierta las expectativas o el interés del lector y, a raíz de esto, activan el proceso de creación de sentido.

8.1.2.- Código proairético

El código proairético se refiere al código de los comportamientos humanos y con su ayuda se busca profundizar en el significado del texto a través de la organización de las acciones y acontecimientos protagonizados por sus principales personajes. En el ámbito donde transcurre la corta vida de *Maquito*, es decir, en el barrio, se observa una serie de acciones y eventos que configuran patrones de conducta manifiestos: fumar marihuana, matar, vender drogas, robar vehículos, disparar, obrar con avaricia, egocentrismo y deslealtad (es decir, «chocar»), morir, etc. Estas acciones son ejecutadas principalmente por Marco/*Maquito*. Marco (y compañía) mata a uno de sus «convives» (es decir, a uno de los amigos con el que compartía vínculos estrechos en su barrio) al enterarse de que lo traicionó con su pareja. *Maquito* consume y vende drogas, roba motos, dispara a sus contrarios, rompe las reglas o códigos de la calle y al final muere violentamente. Estas son las acciones más importantes del texto analizadas con la ayuda del código proairético.

Ahora bien, se observa que en esta historia son muy pocas las «secuencias proairéticas» cuya estructura posee una «serie larga» de acciones y acontecimientos con un comienzo y un final conectados en función de una «lógica causal». En este sentido, la secuencia definida con el término «Morir» —anidada entre las lexias 43 y 54 y que en cierta medida cambia el dinamismo o la velocidad de la historia (ver cuadro 1)— es el curso de acciones más extenso y mejor enlazado de la trama, desarrollado luego de que *Maquito* tiene conocimiento de los negocios secretos de Tato.

Cuadro 1. Cadena de acciones relacionadas con el término Morir

Nº Lexia	Fragmento	Código narrativo
43	Tato reunió su gente aparte y decía en la mente Maquito voy a matarte (Vas a morir).	ACC. Morir 1.
47	Tato llegó con cuatro convives en un Aveo (Yah), todos empistolaos y se prendió el malandreo	ACC. Morir 2.
48	Un coño 'e madre Maquito, suelta la bicha	ACC. Morir 3.
49	Pendiente Richard si estos dos se mueven los espichas (Pendiente)	ACC. Morir 4.
53	Arrodíllate bruja y pídemme perdón	ACC. Morir 5.
54	Pues nunca pensaste en tu convive y fue por la ambición. Sucio bienvenido al infierno y cuando te encuentres a Jeffrey dile que también moriste por chocón (Parranda).	ACC. Morir 6.

Nota: ACC: Código proairético.

Esta cadena de acciones narrada por NS coloca a ambos personajes en un escenario de conflicto que se va desarrollando hasta llegar a un desenlace trágico con la muerte de *Maquito* al cierre de la secuencia. Dicho escenario enfrenta a estos delincuentes y a sus respectivos grupos en la dinámica del «malandreo» («se prendió el malandreo»). Luego de llegar al lugar (quizá de forma inesperada) y tomar el control de la situación, Tato —que es el personaje que impulsa la mayoría de estas acciones— le reclama a *Maquito* por actitudes o modos de proceder que considera indebidos y moralmente reprochables entre «convives» (p. ej., utilizarlo y aprovecharse de él, actuar con egoísmo y avaricia, etc.). Además, le recuerda la ayuda o el apoyo que

le brindó en el conflicto con Jeffry (lexia 52). Finalmente, después de una serie de reproches, Tato ejecuta a *Maquito* de rodillas por «chocón». Esta cadena de acciones, en términos proairéticos, estructura de algún modo el significado de las expectativas y pautas de comportamiento —p. ej., apoyo, solidaridad, empatía, lealtad, etc.— que rigen las relaciones de los jóvenes «malandros» en la cultura de la calle, que, al ser incumplidas, generan graves problemas entre ellos. La muerte de *Maquito* da por finalizado tanto el encuentro violento entre los protagonistas del conflicto como toda la trama, y con todo esto NS retrata la manera cómo en los barrios los grupos de delincuentes (malandros) dirimen sus desacuerdos y crisis internas a través de la violencia.

Al final, todas las secuencias proairéticas (algunas más largas que otras) se cierran al agotarse el inventario de lexias y, al agrupar y articular todos los términos que las definen (p. ej., fumar hierba [lexias 12 y 13], matar [lexias 17-20], robar y vender motos [lexias 26-28], disparar [lexia 33], desear con avaricia [lexias 39-40] y morir [lexias 43-54]), crean una estructura con experiencias humanas que da cuenta de las prácticas y comportamientos típicos en la corta vida de los jóvenes malandros de barrios violentos de Caracas.

8.1.3.- Código semántico

El código semántico o sémico es la voz que permite comprender los significados connotativos del texto, es decir, el contenido tácito que aporta la interpretación de la historia. Mediante este código se estableció un conjunto de connotaciones relacionadas con los temas presentes en la letra, que sobre todo ayudan a construir el tono notoriamente violento de esta narrativa. Un tema clave es la formación de la «identidad de malandro». El proceso evolutivo de construcción y transformación de la identidad (individual y social) es representado de varias formas en la corta biografía de *Maquito* (7 a 16 años), y principalmente refleja el efecto que pueden tener en la identidad los modelos de referencia y la interacción con otros en contextos desviados. El personaje principal cuestiona el «mundo» desde niño y «no quiere ser una oveja más del rebaño» (lexia 5), lo que connota una determinada cosmovisión de las cosas que favorece la construcción de una identidad distanciada de las normas. En el desarrollo y definición de esta identidad influyen el cine (lexia 6) y el contexto familiar (lexia 9). A los dieciséis años *Maquito* ya

muestra señales (p. ej., vestimenta, tipo de vehículo, armas, etc., descritos en las lexias 25 y 34) y prácticas o experiencias (lexias 24 y 35) que lo identifican como «malandro». El significado connotativo derivado de algunas lexias (p. ej., lexias 25 y 30), deja ver también que este personaje no solo construye una identidad que lo define así mismo, sino ante los ojos de los demás, en el sentido de una imagen pública creada sobre la base de signos identitarios (p. ej., gorras, zapatos, chaquetas, modelo de armas, etc.) y acciones asociadas a los malandros incluida la violencia.

Relacionado con lo anterior, otra línea importante dentro del tema general de la violencia es la representación del «conflicto interno y la violencia entre amigos malandros». NS describe la corta vida de *Maquito* caracterizada por relaciones problemáticas y violentas con sus amistades («convives»). *Maquito* recurrió a la violencia mortal para resolver algún problema personal con uno de sus amigos, pero también fue asesinado por uno de ellos. Sobre esto, «chocar» (lexias 45 y 54) es un código que, según este texto, connota problemas de conducta en el barrio como, por ejemplo, la traición, la deslealtad, la falta de apoyo y solidaridad, la avaricia, etc. En ocasiones, estos problemas pueden representar una ofensa y conducir a conflictos graves entre amigos varones y, eventualmente, a la eliminación física entre ellos. Algunos códigos semánticos diseminados por toda la trama, sin orden aparente, parecen mostrar significados relacionados con las circunstancias y razones que activan la violencia para la resolución de disputas a lo interno de los grupos de amigos o bandas del barrio. Finalmente, el texto contiene otros códigos semánticos o connotaciones con significados relacionados con temas secundarios como la feminidad, la misoginia, la masculinidad y la prostitución que son contenidos casi ineludibles en las letras del «gangsta rap».

8.1.4.- Código simbólico

En la letra de *Maquito* se han explorado dos tipos de códigos simbólicos: las antítesis (u oposiciones) y las metáforas. Las antítesis están relacionadas con las oposiciones binarias sobre las que descansa la estructura de la historia. En esta narrativa, la polaridad se da cuando NS presenta a *Maquito* y a Tato como dos personajes contrastantes en cuanto al éxito material, ya que el primero es símbolo del ascenso y triunfo a través del emprendimiento

delictivo en el barrio, mientras que el segundo encarna la falta de progreso y dificultad económica (lexias 37 y 51). La trayectoria delictiva de *Maquito* contrasta con la de Tato y esta tensión es una de las principales fuentes de inconformidad, malestar y conflicto en esta relación de amigos malandros. Otras dualidades presentes en el texto que resultan útiles para su comprensión son la traición versus la lealtad (lexias 16 y 29) y el apoyo frente a la falta de apoyo (lexias 20, 44 y 52) entre este tipo de amistades. *Maquito* y Jeffry simbolizan la deslealtad, el engaño y la falta de solidaridad mientras que Tato representa todo lo contrario. Este personaje ayuda a *Maquito* a eliminar a Jeffry y, durante un tiempo, lo apoya en sus negocios ilícitos.

En *Maquito*, las oposiciones binarias se entrelazan en la estructura del texto con algunas metáforas que refuerzan las relaciones contradictorias entre los personajes principales de la historia. Por ejemplo, la metáfora «Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien» en la lexia 38 ilustra el incipiente éxito económico experimentado por Tato, lo que representa el motivo de un nuevo conflicto entre amigos en esta historia. Dentro de la estructura de este texto, también es importante la metáfora «Siempre me usaste como ficha, moviéndome a tu conveniencia» (lexia 50). Este reproche, basado en la idea de una ficha de juego, expresa el malestar o descontento de Tato por haber sido usado a conveniencia por *Maquito* con fines de aprovechamiento cuestionables. La aplicación del código simbólico ha sido útil para interpretar el significado de los valores y expectativas que subyacen a lo interno de las agrupaciones de malandros en los barrios, lo que se conecta con el tema de las relaciones problemáticas y violentas entre amigos malandros.

8.1.5.- Código cultural-referencial

La historia de *Maquito* abarca el mundo del barrio desde diferentes direcciones. El barrio es una parte de la ciudad que presenta formas de organización física, social y cultural, vida comunitaria, pautas morales y de comportamiento, estructuras de pensamiento y realidades que, entre otras cosas, se vinculan con la violencia y la delincuencia. En *Maquito*, el barrio se interpreta a través de la representación de algunos de estos elementos, pero también se hace referencia a él mencionando directamente a Artigas (lexias 3 y 59) o a un determinado tipo de vivienda local que caracteriza a

estos sectores populares (p. ej., «bloques», lexia 33). Esta canción está relacionada con el barrio caraqueño de Artigas (al oeste de Caracas) y para su comprensión el lector necesita de cierto conocimiento sobre sociología urbana, la distribución socioespacial de Caracas y la historia de la planificación urbana en Venezuela para interpretar de alguna manera este código referencial en el texto. Si un lector no tiene conocimiento de este aspecto referencial, el texto no conseguiría la misma calidad o profundidad en cuanto a su significado.

En el texto también se encuentran referencias a creencias, saberes, valores, máximas y enseñanzas morales del barrio. Sin un contexto cultural general sobre la ley y la moral, la familia, las amistades, la comunidad, etc. no se entendería parte de los contenidos y algunos mensajes en *Maquito*. Por ejemplo, debido a la ausencia del padre (lexia 7), cuando la madre de *Maquito* dice: «Tú papá es un cobarde, si algún día lo vuelves a ver no puedes perdonarle» (lexia 8), está representando una idea sobre la censura moral a los padres que abandonan a su familia en los barrios, lo que es contrario al discurso ampliamente compartido en la cultura venezolana respecto al modelo prototípico de «familia nuclear». Así mismo, en una escala de valores, señalar que «antes que las vaginas, las monedas» (lexia 22) —es decir, que el dinero es más importante que las mujeres o, lo que es igual, primero lo material y luego lo humano— evoca las creencias de algunos jóvenes del barrio sobre el funcionamiento de las relaciones humanas. El «código gnómico» actúa aquí como un marco de referencia para comprender el significado de este tipo de sentencias o de otros enunciados relativos al comportamiento humano en los barrios como los contenidos en las lexias 56 y 58 («La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas») o los identificados en las lexias 60 («Y esto es lo que pasa en todos los barrios, en toda Latinoamérica, cuando un niño crece, sin principios y sin valores») y 61 («Recuérdate, que la educación comienza por casa. No le echas la culpa a la calle de lo que no hiciste como madre o como padre») que funcionan en este texto como moralejas, es decir, como una lección moral de por qué las cosas suceden como suceden en estas realidades. Finalmente, los códigos culturales o referenciales definidos y analizados en el texto, incluido el «código cronológico» (p. ej., lexias 4, 7, 10, 16, 23 y 46 relacionadas con la edad y el tiempo), son la base para interpretar y

comprender las realidades sociales y humanas que forman parte de la cultura del barrio.

8.2. El texto articulado (La combinación de los códigos)

Según Barthes (2004) la convergencia o concurrencia de los códigos se da en el «espacio estereográfico» que significa el texto en sí. En este se entrecruzan las voces (códigos) creando la pluralidad del mismo. Su estructura, nunca predeterminada, la conforma la interconexión de los signos o códigos (Barthes, 2004). Desde esta perspectiva, con apoyo en los puntos de cruce de estos códigos en el texto, se analizaron al menos dos temas de interés: 1) la construcción de la «identidad de malandro» y 2) el conflicto interno y la violencia entre amigos malandros.

8.2.1- La construcción de la «identidad de malandro»

NS relata en tercera persona una historia que retrata la biografía de un niño de barrio que se convierte en criminal (malandro). En *Maquito*, los códigos narrativos (especialmente el cronológico y el semántico) trabajan encadenados para estructurar el texto en función del desarrollo del protagonista en cuanto a edad y a aspectos psicológicos, morales e identitarios. Como se observa en el Cuadro 2, la letra describe estos cambios o transiciones entre los 7 y 16 años. Gran parte del texto (en concreto, hasta la lexia 35) y de su significado gira en torno a este proceso evolutivo y, especialmente, a la dinámica de construcción de la «identidad de malandro» en la niñez y la adolescencia. En medio de este viaje por la corta vida de *Maquito*, mientras NS organiza esta historia en función de la edad cronológica y del desarrollo de los principales rasgos que identifican a este personaje, introduce significantes tan variados vinculados al cine, la prostitución, la familia, el noviazgo, la infidelidad, la amistad, la violencia, etc. que connotan significados muy importantes para comprender las complejidades de las experiencias individuales y sociales de los jóvenes en el contexto del barrio. Si se tuviera que caracterizar de alguna manera, la armazón de este texto (es decir, el contenido y la estructura global que da forma a la historia) guarda cierto paralelismo con los elementos narrativos básicos que definen el género literario o cinematográfico conocido como «historias coming of age» o

«historias de crecimiento» (Carmagnani, 2014; Tribout, 2021); con la diferencia de que, en el caso de la narrativa analizada, los cambios o transformaciones individuales no convierten al protagonista en una mejor persona. Al contrario, la violencia y sus resultados negativos son una de las tantas situaciones de vida o experiencias involucradas en el proceso evolutivo del personaje principal.

8.2.2.- El conflicto interno y la violencia entre amigos malandros

NS no solo describe líricamente el proceso de conversión o transformación a malandro de un niño, sino que, apoyado en la estructura del texto, ofrece con detalles una imagen de la «vida callejera» en Artigas y de las dramáticas experiencias en la que se sostiene. Quizá buscando legitimidad y crédito narrativo (Dollinger, 2024) a través de temas relacionados con la subcultura y el «código del malandro» (definido en la literatura como «código de la calle», Anderson, 1999), NS explica algunos procesos normativos informales que rigen las relaciones interpersonales de los jóvenes en barrios marginales caraqueños. Como se ha comentado anteriormente, en *Maquito* una de las caras de la violencia en el barrio está vinculada estrechamente a las relaciones entre amigos malandros y cómo evolucionan también a medida que el personaje principal transita la adolescencia. (Esto último lleva de nuevo a reflexionar brevemente sobre la posibilidad de leer y descifrar a *Maquito* a la luz de las características de una historia «coming of age» narrada a través del rap malandro, la cual describe no solo aspectos importantes de la construcción de la identidad criminal, sino también muchas experiencias del adolescente relacionadas con la vida en la calle desde la perspectiva evolutiva).

En el marco de lo anterior, una lectura ligera del texto permite observar que NS hace más énfasis en los problemas internos entre amigos que en los conflictos entre bandas por el control del territorio o en otro tipo de conflictos con enemigos por las llamadas «culebras» (ver Zubillaga, 2008). Sin embargo, una lectura más atenta, ayudada por la combinación de los códigos narrativos, dice algo más profundo sobre la convivencia entre amigos malandros. Como, por ejemplo, que el conflicto o pugna que causa la traición por la infidelidad sexual —donde, por cierto, gracias al código hermenéutico y a la búsqueda de respuestas a un por qué, se observa que Marco elimina físicamente a su amigo, pero, sin claras

razones, no a Lucia—o la falta de solidaridad y lealtad entre «convives», podría traerle consecuencias mortales a un amigo por «chocón».

Cuadro 2. Construcción de la «identidad de malandro»

Nº Lexia	Fragmento	Código narrativo
3	Directamente desde Artigas	REF. Barrio.
4	Un niño de diez años, crece y obviamente ve el mundo extraño (Yeh)	REF. Código Cronológico. 10 años.
5	No quiere ser una oveja más del rebaño (Ah)	SIM. Metáfora. SEM. Identidad.
6	Ve película' y se identifica con la mafia que hace daño (Quiere ser ganador)	REF. Cine. *SEM. Identidad y valores. **SEM. Modelos.
7	El solamente tiene madre, su padre desapareció hace tres años y no ha vuelto hablarles	REF. Código Cronológico. 7 años.
9	Su madre lleva a casa gente constantemente Y en el cuarto la oye gritar Ninguno tiene nombre, todos se llaman clientes El niño no sabe qué pensar	*SEM. Prostitución. **SEM. Identidad y valores. ***SEM. Modelos.
10	Han pasado los años ahora Marco tiene trece	REF. Código Cronológico. 13 años.
16	A los quince conoció la traición Pues se enteró que su convive Jeffrey a veces se la cogía (Tremendo beta) Se va arrepentir ese falso (Yeh)	REF. Código Cronológico. 15 años.
23	Ya Marco tiene dieciséis,	REF. Código Cronológico. 16 años.
24	bajo su propia ley se manda (Ah) Está con el hampa vendiendo drift (vendiendo drift)	*SEM. Identidad y valores. ** SEM. Modelos.
25	Tiene un 115 especial, zapatos y gorras malandras (Yeh) Ahora le dicen Maquito por ahí (Maquito por ahí)	SEM. Identidad e imagen.
30	Maquito comenzó a sonar en el barrio,	SEM. Imagen y reputación.

33	Le metió cuatro balazos al tipo que llevaba el carro y se quedó con la plaza de los bloques	*ACC. Disparar I. **REF. Bloques. Tipo de vivienda.
34	Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete	SEM. Identidad e imagen.
35	Se creía Tony Montana, fumando marihuana, hueliendo perico y contando billete' (Smoke shit)	REF. Cine y videojuegos. *SEM. Identidad y valores. **SEM. Modelos.

Nota: **ACC:** Código proairético; **SEM:** Código semántico; **SIM:** Código simbólico; **REF:** Código cultural o referencial (código gnómico, código cronológico).

En este mismo sentido, según esta historia, la violencia letal entre amigos se acompaña de prácticas de degradación y deshumanización de la víctima. En el acto de dar muerte a *Maquito*, Tato califica a su víctima de «sapo» (lexia 51) y de «bruja» (lexia 53) que, en la cultura de la calle (y también carcelaria) son «slangs malandros». Estos dos vocablos representan categorías muy inferiores en una escala jerárquica del malandro basada en el respeto (ver Vandenberg, 2018) donde, por ejemplo, la figura de capo de Tony Montana (lexia 35) estaría en el pináculo de la pirámide (aquí un vínculo intertextual da sentido al texto) y la de *Maquito*, en el momento de su muerte (lexias 53 y 54), en la base o, lo que es igual, anclada en lo más bajo de la «escala moral del malandreo». Por lo tanto, referirse a *Maquito* como «sapo» o «bruja» connota que el personaje principal está siendo asesinado en el marco del irrespeto, del deshonor y de la humillación moral. Esto, gracias a la narrativa de NS, constituye una buena representación del funcionamiento del «código de la calle» (Anderson, 1999). En suma, el texto evidencia la capacidad de este rapero de retratar la muerte entre amigos como el resultado de participar, en lo que podría considerarse, los aspectos más extremos de la vida en el barrio. Estos resultados demuestran que las letras del rap malandro son un dispositivo muy útil a través del cual se pueden evocar historias o narrativas (callejeras) que desvelan el complejo mundo de relaciones humanas reguladas mediante el «código de la calle».

9.- Discusión

El rap malandro describe situaciones y hechos dramáticos cargados, en muchos casos, de exageración; pero, según la literatura, parecen mostrar aspectos reales o verdaderos de las situaciones que experimentan los raperos en sus barrios (Dollinger, 2024). Debido a que este tipo de rap está lleno de descripciones sobre actos delictivos y violentos en estos lugares, el principal objetivo de este estudio era analizar la estructura narrativa de la letra de *Maquito* para intentar descubrir sus significados (explícitos e implícitos) y comprender algo más de estos fenómenos sociales. Para intentar cumplir con este propósito se utilizó el método de códigos narrativos o de significados usados por Roland Barthes (2004) en S/Z.

Al igual que la mayoría de los raperos, NS emplea en sus obras, tanto por motivos prácticos como estéticos, una serie de signos (significantes) cargados de complejidad a través de un vocabulario o jerga vernácula, estrategias lingüísticas, recursos literarios o, incluso, fragmentos de historias en formas de tropos que aumentan su potencial de significado e interpretación (Presser y Sandberg, 2015; Sandberg, 2016). Los análisis de este estudio demuestran que la letra de *Maquito* utiliza un lenguaje simbólico para construir y transmitir una narrativa sobre la violencia y la delincuencia. Por ejemplo, frases como «No quiere ser una oveja más del rebaño» y «Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete» reflejan aspectos sobre la construcción de la «identidad de malandro» (criminal). Del mismo modo, expresiones como «Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien» sirven como metáfora del éxito económico por medio del emprendimiento delictivo, mientras que «Chocaste, por avaricioso pecaste» connota los motivos que generan conflictos en las relaciones entre amigos malandros. Estas interpretaciones sugieren que esta canción va más allá de su función meramente artística y de entretenimiento y entra en terrenos más complejos sobre la conducta humana y los procesos sociales que pueden ser explorados con la ayuda de los códigos de Barthes. Además, el uso de metáforas y símbolos es un indicio de la posible naturaleza y niveles de complejidad lingüística de la letra de *Maquito* y de la mayoría de las canciones rap, que bien podrían acercarla al campo de la poesía como lo mencionó en una

entrevista el rapero venezolano Rotwaila: el «rap en su esencia es simplemente narrar, transformar la vida, tu entorno en poesías... en rimas» (Luis Olavarrieta, 2024).

Al respecto, se ha debatido si las letras de la música hip hop deben ser, o no, consideradas literatura (concretamente como poesía) (Bradley, 2009). Hasta cierto punto, este estudio comparte la posición de Rambsy y Carter (2015) y de Rotwaila de que estas letras pueden funcionar como textos poéticos o líricos capaces de comunicar temas y mensajes complejos, y de reflejar experiencias sociales e individuales. Aunque estas canciones son «populares», es decir, es música escrita en un lenguaje que la gente común puede entender, la mayoría recurren a técnicas literarias, «construcción de las palabras» y abstracción que exigen formas de análisis y comprensión tan complejas como las empleadas en la poesía (Robinson, 2019). Particularmente, el modelo de lectura basado en los códigos de Barthes permitió explorar estas complejidades y, en especial, observar cómo NS usa la forma y el lenguaje para construir significados a través de ellos, haciendo posible así una interpretación sistemática del texto de esta canción. Los resultados obtenidos mediante este modelo destacan la importancia de la narrativa y de la semiótica como herramientas metodológicas para profundizar en las letras de canciones rap y en otras formas de expresión literaria. Esto tiene implicaciones en el trabajo de los investigadores sociales y humanistas y en el de los estudiosos y críticos de la música hip hop (incluso en el trabajo de los propios compositores), ya que les ofrece un método basado en las ideas contenidas en S/Z con el que pueden analizar las historias y el simbolismo que forman parte de las letras de este género musical.

Estos resultados también apoyan la idea desarrollada por Barthes sobre el «trenzado de significados», puesto que en el texto lírico analizado hay indicios de que algunos códigos se superponen y/o interactúan. En este sentido, la naturaleza del método de Barthes, que no se basa como plantean Propp (1928) o Labov y Waletzky (1997) en el análisis de componentes y estructuras narrativas preconcebidas o generales que ponen en riesgo la singularidad del texto, ni mucho menos en una estructura general basada en una fórmula de integración de los códigos, hizo posible una lectura plural de

Maquito que permitió definir y combinar los códigos subjetivamente, llevando a comprender más ampliamente esta historia. Asimismo, estos resultados también permiten reconocer el importante papel del lector en la construcción del significado que, en la mayoría de los casos, se guía por experiencias subjetivas, lo que coincide con las ideas de Barthes sobre su rol en la co-construcción del sentido. Por lo tanto, la lectura e interpretación sistemática de estos códigos representan una aportación original a la comprensión del significado cultural, social y simbólico de la violencia y la delincuencia en el barrio desde la perspectiva tanto de NS como del investigador.

En definitiva, por medio de este proceso de creación de significado que involucró a los dos autores de este artículo se pudo determinar que *Maquito* no es una simple «historia de la vida real» con una lectura quizá aparentemente cerrada y literal (Randle y Evans, 2013) sobre las circunstancias familiares que impulsan a un niño a actuar de forma violenta o delictiva (lexias 60 y 61). El análisis narrativo/semiótico pone de manifiesto que la letra de *Maquito* es un medio verbal y comunicativo que transmite significados y temas relacionados con el crecimiento de un joven varón en medio de la realidad violenta de un barrio. Es una narrativa basada en signos o códigos que comunica algo sobre aspectos evolutivos de la «identidad de malandro» y sobre las complejas relaciones de amistad entre malandros reguladas por el «código de la calle» (Anderson, 1999) que, finalmente, encaja en, y reproduce el, discurso generalizado de las pocas expectativas de vida de los varones en el mundo de los barrios caraqueños. Esta letra representa narrativamente una historia cultural de la calle en la que NS apela a un lenguaje vernáculo y a estilos de expresión pertenecientes al mundo del barrio que crean un simbolismo de interés para el análisis narrativo y semiótico. Así, existen fundadas razones para pensar que, con independencia de sus niveles de profundidad y significado, las letras de algunas canciones rap pueden ser analizadas como textos narrativos que nos dicen algo sobre determinados fenómenos, entre estos, la violencia en el barrio u otros problemas relacionados con sus realidades cotidianas.

Por otra parte, es importante recordar que se ha escrito poco sobre la construcción o la estructura de la narrativa en la música pop/rap (Nicholls,

2007), incluso, esto sucede en medio de un significativo debate aún sin concluir sobre si la música (pura o instrumental) como medio de comunicación puede ser portadora de narrativas (Elleström, 2019; Grabocz, 2012; Kramer, 2003; Maus, 1991; Micznik, 2001; Nattiez, 1990; Newcomb, 1987). Para algunos musicólogos la música y la narratividad tienen algunas características estructurales en común basadas fundamentalmente en la dimensión temporal o tonal (Maus, 1991; Micznik, 2001). Una importante consideración desde la perspectiva que ofrecen estos resultados es que la música (pura) tiene un campo de interpretación más amplio que el que puede tener el texto de una canción de rap, debido a que las palabras son mucho más precisas que los tonos en lo que respecta a la comunicación de un mensaje o tema determinado. En este sentido, la música es un espacio de abstracción más grande y tal vez ilimitado para la interpretación simbólica o semiótica que, por supuesto, exige métodos especiales para su análisis (Micznik, 2001). Sin embargo, se sostiene también que cuando la música carece de texto (letra), el análisis narrativo/narratológico, desde el punto de vista de las historias, es mucho más restringido, especialmente porque no se pueden determinar, por ejemplo, narradores, acontecimientos, actores y escenarios. Un excelente ejemplo del carácter narrativo de la música rap es posiblemente *Children's Story* de Slick Rick dado que representa una narrativa sólida con un gran sentido de historia. Al igual que esa canción, *Maquito* presenta una narrativa significativa o definida (Randle y Evans, 2013) que no necesita —como sí suele requerirlo la música instrumental— que los oyentes produzcan por su propia cuenta o infieran personajes, tramas, acontecimientos, escenarios, etc. para que la canción adquiera cualidades narrativas ante la ausencia del texto. Se asume entonces que la música no llega a ser en sí misma una historia, pero, particularmente en el caso de las canciones, algunos de sus elementos (p. ej., tonos, tiempo, melodía, etc.) pueden ayudar a construirla. Partiendo de estas reflexiones y de los resultados de este estudio, sería muy importante que un análisis narrativo más profundo del rap explorara si las historias anidadas en sus letras se apoyan en elementos musicales o de sonido, es decir, en si el ritmo o el tono, por ejemplo, forman parte de la estructura narrativa de esas historias (o del mensaje) y, por supuesto, qué utilidad tiene para el proceso interpretativo.

A pesar de sus aportes, este estudio tiene ciertas limitaciones. Primero, se restringió a una sola canción, lo que de algún modo puede condicionar este análisis. Sería muy valioso analizar el trabajo de otros artistas del rap malandro en Venezuela. Segundo, aunque la investigación se centró en el análisis estructural y semiótico de Barthes, la incorporación de perspectivas de otros narratólogos y semiólogos, como de-Saussure, Genette o Bal, podrían haber proporcionado una comprensión más completa de la complejidad simbólica y narrativa de *Maquito*. Una tercera limitación de este estudio es que todos los elementos musicales y visuales ligados a esta canción quedaron fuera del análisis, lo que se teme pudiera interpretarse como un sesgo logocentrista. Futuros estudios podrían abordar estas limitaciones examinando una gama más amplia de canciones o integrando múltiples marcos narrativos y semióticos para enriquecer los análisis.

10.- Conclusión

Una de las lecciones de este estudio es que el rap constituye un artefacto cultural que vale la pena explorar para conocer un poco más sobre lo que se ve y se vive en los barrios. Un mundo al que no tiene fácil acceso cualquier persona, incluidos los investigadores. Por eso es importante posicionar el rap en la agenda científica, porque al considerarse un medio de narrar y describir las cosas, es una ventana para entender una realidad social y cultural muy ajena y difícil de sistematizar. No cabe duda que a nivel científico comprender, a través de este género musical, lo que dicen los barrios y cómo lo dicen es muy útil para el análisis narrativo en Criminología. Así mismo, el rap puede ser un recurso mediante el cual explorar temas relacionados no solo con la violencia, sino también con la segregación, la estratificación social, el género, la organización y funcionamiento familiar, la desigualdad económica, la moralidad, la crítica social, etc. Debido a esto, el contenido textual, visual y musical asociado a este género amerita atención académica ya que, como se ha visto en el presente trabajo, en sus narrativas subyacen imágenes y representaciones de fenómenos y procesos sociales de interés para la Criminología Narrativa (Dollinger, 2024; Presser y Sandberg, 2015a; Presser y Sandberg, 2015b; Sandberg, 2016). Finalmente, por la variedad de signos y símbolos que se reparten a lo largo de determinados textos o imágenes relacionados con la violencia, la delincuencia u otros problemas sociales, no sería absurdo pensar

en la utilidad de desarrollar en español una perspectiva intelectual que, anclada en la narratología, lleve por nombre Criminología Semiótica.

Referencias bibliográficas

- Anderson, E. (1999). *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. W. W. Norton & Company.
- Baker, H. (1993). *Black Studies, Rap, and the Academy*. University of Chicago Press.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra.
- Barragán, A. (2021). Thug Life; significados sobre masculinidad y trasgresión en el rap malandro. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 9(1), 39-62.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Editorial XXI.
- Bernasconi, O. (2011). Aproximación narrativa al estudio de fenómenos sociales: Principales líneas de desarrollo. *Acta Sociológica*, 56, 9-36.
- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Basic Civitas.
- Carmagnani, P. (2014). The “coming-of-age story”. Narratives about growing up after the Bildungsroman. En P. Bertinetti (Edit.), *A Warm Mind-Shake* (pp. 109-116). Edizioni Trauben.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Chirinos, B. (26 de mayo de 2024). ¡Trap money! El raperero Neutro Shorty debuta en el Poliedro de Caracas con un llenazo absoluto. *Meridiano*. <https://meridiano.net/farandula/trap-money-el-raperero-neutro-shorty-debuta-en-el-poliedro-de-caracas-con-un-llenazo-absoluto-202452611530>
- Czarniawska, B. (2004). *Narratives in Social Research*. Sage.
- Dollinger, B. (2024). The good, the bad, and the narrative: How youth experience the “gangsta” in rap music. *Youth Justice*, 0(0), 1-15. DOI: 10.1177/14732254241239028
- El Apartaco by K12 (7 de mayo de 2023). Reke - Las leyendas se honran en vida. [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OOq_itK68vU
- Elleström, L. (2019). *Transmedial narration. Narratives and stories in different media*. Palgrave Macmillan.

- Genius. (2009). About Genius. Revisado el 01 de octubre de 2024. <https://genius.com/Genius-about-genius-annotated>.
- Gorden, C. y Birkbeck, C. (2022). *Case Studies of Famous Trials and the Construction of Guilt and Innocence*. Bristol University Press.
- Grabocz, M. (2012). Narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en la música. *Revista Pensamiento, Palabra y Obra*, 7, 124-141.
- Hunnicut, G. y Andrews, K. (2009). Tragic Narratives in Popular Culture: Depictions of Homicide in Rap Music. *Sociological Forum*, 24(3), 611-636.
- Kelley, R. (1997). Looking for the “real” nigga: Social scientists construct the ghetto. En R. Kelley (Edit.), *Yo’ Mama’s disfunkcional!: Fighting the culture wars in urban America* (pp. 15-42). Beacon Press.
- Keyes, C.L. (2002). *Rap music and street consciousness*. University of Illinois Press.
- Kramer, L. (2003). Narratología musical: Un esbozo teórico. *Quodlibet*, 25, 113-138.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press.
- Labov, W. y Waletzky, J. (1997). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 1-4, 3-38.
- Luis Olavarrieta (12 de mayo de 2024). Documental de Canserbero. Ep 4 Vida - “Ni más, ni menos”. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=81CeXLWdLxg>
- Maus, F. (1991). Music as Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1-34.
- McAleese, S. y Kilty, J. (2019). Stories Matter: Reaffirming the Value of Qualitative Research. *The Qualitative Report*, 24(4), 822-845. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2019.3713>
- McCress, P. (1988). “Roland Barthes’s S/Z from a Musical Point of View.” *In Theory Only* 10(7), 1-29.
- Micznik, V. (2001). Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, 126(2), 193-249.
- Moliné, J. (2020). Música y narración. Una síntesis de las teorías narrativas aplicadas a la música. *Revista AV Notas*, 9, 59-67.
- Moore, A. (2012). *Song Means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Ashgate.

- Morillo, D. (9 de abril de 2016). *Venezuela Subterranea. El Documental*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dS5or1qwYFQ>.
- Mosqueda, M. (2022). *Esto es Venezuela Real Trampa*. Universidad Monteávila. <http://repositoriodigital.uma.edu.ve:8080/jspui/handle/123456789/700>
- Nattiez, J. (1990). Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association* 115(2) 240-257.
- Negus, K. (2012). Narrative, interpretation and the popular song. *The Music Quarterly*, 95(2-3), 368-395.
- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *19th-Century Music* 11, 164-174.
- Nicholls, D. (2007). Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music and letters*, 88(2), 297-315.
- OLIMPO MC (2010). El Malandreo, una opción para los jóvenes. En *Juventudes Otras: Malandros: Identidad, Poder y Seguridad* (pp. 11-17). Fundación Tiuna El Fuerte y Consejo Nacional de Prevención y Seguridad *Ciudadana*.
- Peng, Z. (2024). The Butterfly Straight Outta Compton: Analysis of Hip-hop Music and Its Impact on Black Rights Movements. *Communications in Humanities Research*, 28,187-192.
- Presser, L. y Sandberg, S. (2015a). *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime*. NYU Press.
- Presser, L. y Sandberg, S. (2015b). Research strategies for narrative criminology. En J. Miller y W. R. Palacios (Eds.), *Qualitative research in criminology. Advances in criminological theory* (pp.85-100). Transaction Publishers.
- Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton.
- Rambsy, H. y Carter, J. (2015). "I own my own masters": rap music and slavery references. *Journal of Ethnic American Literature*, (5), 35-47, 135-136.
- Robinson, J. T. (2019). Argument for method: An application of Barthes' language codes in poetry. *Crossroads. A Journal of English Studies*, 3(26), 60-76.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop—and Why It Matters*. Basic Books.

- Ryan, M. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. En M. Ryan y J. Thon (Edts.), *Storyworlds Across Media*, (pp. 25-49) University of Nebraska Press.
- Sainz, K. (2006). *Caracas Hip-Hop*. Fundación Chacao.
- Sánchez, L. (2011). El Hip Hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjín. *Revista estudios culturales* 4(7), 213-235.
- Sandberg, S. (2016). The importance of stories untold: life-story, event-story and trope. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 12(2), 153-71.
- Santos, E. (2001). *El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap*. Actas de las XIX Jornadas de la Asociación Hispánica Italiana. Vol. 2, Roma, 16-18 septiembre 1999, pp. 235-242. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2356148>
- Tribout, S. (2021). 'Homelessness, disability and education in Delphine de Vigan's coming-of-age narrative No et moi', *Forum for Modern Language Studies*, 57(4), 492-509.
- Vandenbogaerde, E. (2018). The Malandreo and the reproduction of violence in Venezuela. *Espacio Abierto*, 27(4), 59-94.
- Velleman, J. (2003). Narrative Explanation. *Philosophical Review*, 112(1), 1-25.
- Wagh, M. (2020). 'Every time I dress myself, it go motherfuckin' viral': Post-verbal flows and memetic hype in Young Thug's mumble rap. *Popular Music*, 39 (2), 208-232.
- Zubillaga, V. (2008). La culebra: una mirada etnográfica a la trama de antagonismo masculino entre jóvenes de vida violenta en Caracas. *Akados* 10(1), 179-207.
- Zubillaga, V. y García, M. (2012). Líricas que denuncian el malestar: el rap de los jóvenes varones que habitan barrios populares en Caracas. En J. Suárez, V. Zubillaga y G. Bajoit (coord.), *El nuevo malestar en la cultura* (pp. 285-330). UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Zubillaga, V. y Llorens, M. (2013). Luchas discursivas entre jóvenes del movimiento hip-hop caraqueño: encontrar sentido entre nosotros frente al sin sentido de la banalidad de la muerte. En J. Suárez, G. Bajot y V. Zubillaga (Eds.), *La Sociedad de la Incertidumbre* (pp. 279-307). Universidad Autónoma de México.

Anexo

Cuadro 3. Letra de *Maquito* segmentada en lexías

N° Lexia	Fragmento
1	“Maquito” (Título)”
2	Esta es la historia de Maquito Peculiar como cualquiera
3	Directamente desde Artigas
4	Un niño de diez años, crece y obviamente ve el mundo extraño (Yeh)
5	No quiere ser una oveja más del rebaño (Ah)
6	Ve película' y se identifica con la mafia que hace daño (Quiere ser ganador)
7	El solamente tiene madre, su padre desapareció hace tres años y no ha vuelto hablarles
8	La mama le dice "Tú papá es un cobarde, si algún día lo vuelves a ver no puedes perdonarle"
9	Su madre lleva a casa gente constantemente Y en el cuarto la oye gritar Ninguno tiene nombre, todos se llaman clientes El niño no sabe qué pensar
10	Han pasado los años ahora Marco tiene trece
11	Al menor no le gusta estudiar
12	Se la pasa fumando en la barra con Tato y Jeffrey
13	La hierba lo hace sentir un caimán
14	No respeta a los mayores. Odia a la Policía.
15	Tiene una novia linda, llamada Lucia (Bitch)
16	A los quince conoció la traición Pues se enteró que su convive Jeffrey a veces se la cogía (Tremendo beta) Se va arrepentir ese falso (Yeh)
17	Necesito tu ayuda Tato, esta noche lo mato
18	Vamos a invitarle un tabaco (Yeh), tú le agarras los brazos, yo lo apuñaleo,
19	fuego ese es el trato.
20	Y así se hizo el sistema, entre los dos picaron al convive sin ningún problema (Y así murió)
21	Todo por una puta jeva (Bitches)
22	Por eso Marco dice "Antes que las vaginas, las monedas"

23	Ya Marco tiene dieciséis,
24	bajo su propia ley se manda (Ah) Está con el hampa vendiendo drift (vendiendo drift)
25	Tiene un 115 especial, zapatos y gorras malandras (Yeh) Ahora le dicen Maquito por ahí (Maquito por ahí)
26	Tato y Maquito roban motos
27	y las desarman con calma (Calma)
28	Las montan y las venden en su negocio
29	Pero tú sabes que está más cerca la traición cuando un pana no es tu hermano si no tu socio (Socio)
30	Maquito comenzó a sonar en el barrio,
31	las tipas se lo mamaban
32	Los tipos le pagaban la prote (Yeh)
33	Le metió cuatro balazos al tipo que llevaba el carro y se quedó con la plaza de los bloques
34	Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete
35	Se creía Tony Montana, fumando marihuana, hueliendo perico y contando billete' (Smoke shit)
36	Tato comenzó un negocio por su lado, a grado pues Maquito no le daba un carajo (Puto)
37	Si los dos pasaron trabajo, ¿por qué Maquito había subido tanto y él aún seguía abajo? (Es la avaricia)
38	Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien
39	Maquito se enteró
40	y quería su parte también (Ajá)
41	Ahí comenzó este problema entre friends (Yeh)
42	Tato sabía los bugguis y las caletas de él
43	Tato reunió su gente aparte y decía en la mente Maquito voy a matarte (Vas a morir)
44	Si yo te ayude, ¿por qué tú no me ayudaste?
45	Chocaste, por avaricioso pecaste (Wow)
46	Eran las diez de la noche Maquito estaba ahí (Yeh) Achantao con dos brujas apestosos a weed
47	Tato llegó con cuatro convives en un Aveo (Yah), todos empistolaos y se prendió el malandro

48	Un coño 'e madre Maquito, suelta la bicha
49	Pendiente Richard si estos dos se mueven los espichas (Pendiente)
50	Siempre me usaste como ficha, moviéndome a tu conveniencia Y hoy de vengarme tendré la dicha (Es la venganza)
51	Tas viendo sapo que la vida no es un vacilón (No) Tu ganador y yo pelando bolas, es un jamón (OH)
52	Parece ser que no te acuerdas maricón (Yeh) cuando matamos a Jeffrey por ponerte de cabrón (Ponte de rodillas)
53	Arrodíllate bruja y pídemle perdón
54	Pues nunca pensaste en tu convive y fue por la ambición Sucio bienvenido al infierno y cuando te encuentres a Jeffrey dile que también moriste por chocón (Parranda)
55	Esta es una historia de la vida real, un niño sin principios se convierte en criminal
56	La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas
57	Esta es una historia de la vida real, un niño sin principios se convierte en criminal
58	La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas
59	Directamente desde las cloacas de Artigas (El Mala Madre)
60	Y esto es lo que pasa en todos los barrios En toda Latinoamérica Cuando un niño crece, sin principios y sin valores
61	Recuérdate (Nacer) Que la educación comienza por casa (Crecer) No le echas la culpa a la calle (Ser ganador), de lo que no hiciste como madre o como padre (Y vivir eternamente)