

ANA SABRINA MORA

*Escribir, componer, improvisar: Prácticas creativas desde la perspectiva de jóvenes raperos de La Plata*



**RESUMEN:** El presente texto se basa en una investigación etnográfica con jóvenes raperos que viven en distintos barrios del partido de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina). Con el objetivo de contribuir a la comprensión de los mecanismos de construcción del rap, propongo analizar, desde la perspectiva de los mismos actores, sus procesos de formación en tanto músicos, sus prácticas compositivas de improvisación y de escritura de canciones, los criterios de validación y valoración de sus producciones y los distintos espacios sociales en los que se desarrollan estas prácticas.



palabras clave: composición, espacio social, expresión, improvisación, rap

**ABSTRACT:** This article is based on ethnographic fieldwork with young rappers who inhabit different neighborhoods of La Plata (capital of Buenos Aires province). With the goal of contributing to the understanding of the mechanisms of rap songs' construction, we analyze, from the actors' perspective, their training processes as musicians; their compositional practices, including improvisations and songwriting; the validation and valuation criteria regarding to their productions and the different social spaces in which these practices are developed.



keywords: composition, expression, improvisation, rap, social space



En este artículo me propongo compartir perspectivas analíticas y resultados de un trabajo etnográfico de campo que me encuentro realizando, desde hace aproximadamente tres años,<sup>1</sup> con *crews* de rap de distintos barrios ubicados en la periferia norte de la ciudad de La Plata. Para realizar el análisis que comparto aquí me apoyaré en algunos materiales específicos producidos durante este trabajo de campo, que creo serán de utilidad para comprender las perspectivas de los propios raperos acerca de los mecanismos de construcción de las composiciones en forma de letras escritas y en forma de improvisaciones. En el texto también encontrarán fragmentos de tres entrevistas dirigidas a dos raperos que forman parte de dos *crews*

diferentes, y a un tercero que actúa de manera individual y dicta talleres de rima, todo ello en vinculación con lo que he observado y registrado en eventos de rap o *hip-hop*, fiestas, batallas y ranchadas.<sup>2</sup>

En Latinoamérica el *hip-hop* y sus distintas expresiones han sido abordados como objeto de estudios en los últimos años desde diversas áreas de conocimiento (antropología, sociología, comunicación y teoría de la *performance*, entre otras). Estas investigaciones se han centrado en diferentes aspectos del movimiento *hip-hop* y lo han enfocado desde diversos puntos de vista, que van desde su consideración como movimiento cultural, como género musical o como expresión artística contemporánea, hasta su ubicación como práctica contracultural de resistencia y oposición en contextos de discriminación y exclusión social.<sup>3</sup> La mayor parte de los estudios coinciden en definir al *hip-hop* como una práctica eminentemente juvenil y urbana, vinculada a procesos de construcción identitaria y basada en un proceso de socialización e identificación grupal a partir del cual se produce la apropiación de espacios de la ciudad y de medios de comunicación (por ejemplo, páginas web, revistas, estudios de grabación, conciertos) por medio de creaciones artísticas. De manera paralela a la producción académica, circulan textos sobre *hip-hop* escritos por participantes del movimiento, sobre todo en páginas web especializadas.

En el caso de la Argentina, en un contexto en que el movimiento se encuentra en un momento de crecimiento, con un número estimado de trescientas *crews* activas en todo el país de acuerdo con medios de comunicación digitales especializados y producidos dentro del circuito. Las investigaciones sobre este movimiento son escasas hasta el momento, con algunos pocos trabajos sistemáticos dispersos (Casassus 2010; Mingardi Minetti y Román 2009; García 2006; Muñoz 2015, 2017). Entre estos trabajos prevalecen análisis que, como referimos para el caso del resto de Latinoamérica, se preguntan por los procesos de adscripción identitaria, los circuitos de sociabilidad, los modos de apropiación del espacio público, el impacto del *hip-hop* en las trayectorias de vida en contextos de desigualdad social y la construcción de tramas narrativas sobre la realidad social; aunado a esto, se suelen detener en caracterizar los elementos estilísticos característicos, proveyendo inventarios (de las vestimentas, los espacios de la ciudad que ocupan, las maneras de saludarse) y descripciones más o menos detalladas de las prácticas que se consideran propias de esta práctica cultural (pasos de baile, criterios de alternancias en las batallas, tipos de letras en los grafitis). Más allá de los aportes específicos de cada uno de estos trabajos del ámbito local, y de acuerdo con sus preguntas de investigación específicas, encuentro que en ellos prevalece la comprensión del *hip-hop* como producto cultural juvenil y la consideración del mismo como algo bueno para pensar otros fenómenos.

Estas líneas de indagación no han llevado aún a profundizar los análisis, ni en la vía de la formulación de preguntas de interés sociológico o antropológico que no se detengan en la construcción de identidad entendida como un conjunto de elementos (por ejemplo, sobre la relación entre lo local y lo global, sobre las estrategias de profesionalización y la concepción del trabajo artístico, o sobre las vinculaciones entre estética y política, por citar solo aquellas que según entiendo son problemáticas de interés respecto a estas prácticas), ni tampoco en una vía de indagación que se pregunte por las condiciones de creación de estos productos y por sus características estéticas (con la excepción de la investigación ya citada de Sebastián Muñoz Tapia, quien en un estudio etnográfico en curso se ocupa precisamente de estas cuestiones, siguiendo el caso de un rapero en particular). En cuanto a esta última dimensión, por citar un ejemplo, algunos trabajos han prestado atención a los contenidos de las enunciaciones que conforman las letras de rap, o a sus mensajes, o a los contextos en los que estos se transmiten, y se caracteriza al rap como un modo de expresarse, pero nunca se desmenuza ese modo específico de expresarse (la forma en la que llegan a escribirlas, cómo están construidas las canciones, cuáles son los recursos literarios, etc.), más allá del contenido expresado.

Más allá del caso del rap o de las prácticas que quedan dentro de la órbita del *hip-hop*, existen líneas de investigación con abordajes socio-antropológicos sobre prácticas artísticas en Argentina que dada la proximidad de los contextos locales (prevalecen estudios sobre jóvenes de sectores medios y sectores populares que viven en ámbitos urbanos del área metropolitana de Buenos Aires) y la pertenencia a un campo de prácticas (prácticas artísticas con prevalencia de estudios sobre música y en menor medida sobre danza con perspectiva socio-antropológica), constituyen también puntos de interlocución para esta investigación.

En el caso de la producción académica en las ciencias sociales realizada en Argentina sobre prácticas musicales (incluimos aquí a estudios sobre las dimensiones de producción, circulación y consumo de la música), se destacan las investigaciones fundantes sobre el *rock* nacional de Pablo Alabarces (1993) y de Pablo Vila (1985, 1987, 1996). Ambos avanzaron en el análisis en el que se articulaba juventud, identidad y música. En el caso del primero, el énfasis estuvo puesto en un análisis cultural sobre la historia del *rock* en Argentina y su vinculación con procesos políticos y con el mercado. En cuanto a Vila (1996), realizó una aproximación al *rock* nacional a partir de la pregunta por la utilización de este género por parte de jóvenes en la construcción de un movimiento social anti-dictadura, introduciendo la noción de música de uso. En producciones posteriores, introdujo la cuestión de las identificaciones plurales para una misma música, tras hacer notar que anteriormente había perdido de vista la heterogeneidad

de las adscripciones musicales de estos y estas jóvenes, los matices en el grado de enfrentamiento a lo dictatorial y la no univocidad de la asociación entre género musical y clase social. Tanto en ese momento de la academia local como en las investigaciones que se desarrollaron en el período siguiente, prevalecieron trabajos que retomaban la crítica de Simon Frith (2003) al mecanicismo y a la tendencia de homologación (aunque continuaran presentes ciertas interpretaciones que mantenían dicho mecanicismo en la consideración de la articulación entre música e identidad), a la vez que se ocupaban de la relación entre práctica musical y producción de sentido o entre música e identidad, con la ya mencionada preferencia por los sectores juveniles.

En aquellos trabajos fundacionales signados por la consideración de la tríada juventud-identidad-música, los cuerpos, las *performances*, las puestas en escena, las prácticas concretas de producción, circulación y consumo, la música en su materialidad y las distintas materialidades que hacen a la práctica musical (incluidos los objetos mismos), la agencia estética, las construcciones de género y las escenas y relaciones afectivas en torno a la música, no habían tomado aún el centro de la escena. Estas cuestiones fueron cobrando importancia algunos años después (junto con el sostén de preguntas vinculadas con lo identitario) y continúan siendo, aún hoy, puntos de interés que constituyen más un desafío abierto (aunque con resultados crecientes) que una apuesta cumplida. En este sentido, en relación con las prácticas musicales, se continuó la producción con trabajos como los de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (2008), Nicolás Aliano (2016), Claudio Benzecry (2012), Elena Bergé y Josefina Cingolani (2017), Gustavo Blázquez (2008, 2014), Ornela Boix (2018), María Julia Carozzi (2015), Silvia Citro (2008), Guadalupe Gallo (2011), Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2013), José Garriga Zucal (2008), Victoria Irisarri (2011), Víctor Lenarduzzi (2012), Mercedes Liska (2018), Daniel Míguez (2006), Carlos Molinero y Pablo Vila (2016), Hernán Morel (2011), Pablo Semán y Pablo Vila (2002, 2008, 2011), Pablo Semán (2006), Malvina Silba (2018), Malvina Silba y Carolina Spataro (2008), Carolina Spataro (2012), Juliana Verdenelli (2017) y Pablo Vila (2017), entre otros. Cabe notar que en este campo de estudios hemos incluido investigaciones sobre prácticas dancísticas que consideran principalmente los bailes que se asocian con determinados géneros musicales, así como el análisis de manera articulada entre música y baile; un área en la que han sido pioneros Jorge Elbaum (1994), con su trabajo sobre los concurrentes a las denominadas bailantas del conurbano donde se tocaba y bailaba música tropical, y Alicia Martín (1997), quien continúa trabajando sobre cuestiones de identidad en el carnaval y las murgas de Buenos Aires desde una perspectiva centrada en los estudios del folklore y la cultura popular. Por otro lado, aunque lo musical no constituya un eje de indagación, es importante mencionar

que estas producciones han entrado en diálogo estrecho con otras del campo de la investigación socio-antropológica sobre artes escénicas y *performances* culturales (muchas de ellas en fuerte articulación con la antropología del cuerpo), como las de Santiago Battezzati (2017), Mariana del Mármol (2016), Julieta Infantino (2014), Camila Mercado (2018), Manuela Rodríguez (2015) y Mariana Sáez (2017), entre otras. Un punto de interés común a estas distintas áreas, constituyendo una pregunta que permite enlazar parte de estas diferentes investigaciones, es la cuestión de los proyectos de vida en relación con las prácticas artísticas, los procesos de profesionalización, el trabajo artístico, las dinámicas de asociación y la vinculación con el Estado, que están generando debates en la actualidad.

Buscando realizar un aporte a las vías de indagación que, según acabo de afirmar, no han sido suficientemente exploradas, en este artículo tomaré en consideración las prácticas de escritura y de composición de raperos del partido de La Plata, de acuerdo con los modos en que tales raperos se representan y explican sus propias prácticas compositivas y los procesos de formación que les han hecho posible desplegarlas. Es decir, el análisis será realizado a partir del relevamiento y la problematización de la perspectiva de los propios actores acerca de sus prácticas.<sup>4</sup>

Me ocuparé fundamentalmente de las prácticas de composición de canciones (que luego se cantan en distintos eventos o se graban y se publican en internet u otros formatos) y las prácticas de improvisación en el contexto de batallas (en las cuales dos personas compiten mediante la improvisación de rimas por turnos ante un público y un jurado), dos modos de composición igualmente constitutivos del rap. Aunque se destacarán algunas diferencias, entiendo que estas distintas formas de composición forman parte de una misma escena y que las lógicas y modalidades que toman la improvisación y la composición de letras pueden entenderse de mejor manera poniéndolas en relación en tanto formas de composición de influencia mutua.

### Estar en estado de rap

*Sabrina:* ¿Y por qué se dice que es una cultura y no un género?

*Tata:* Y porque, nace primero la cultura, el entendimiento de una cultura, y se expresa a través de esa forma. (...) ¿De dónde nace esa, esas letras, esas metáforas, esa forma, eso de, de dónde sale toda esa jerga, toda esa voluntad, esas ganas de ir? (...) El que agarraba y tenía una bandeja, cortaba un sampler con cuatro bandejas, cortaba un reproductor de vinilo ponía el otro ponía el otro, y después se dieron cuenta que, y así, el baile, la pintura, nace para que, la gente que pertenecía, entendiera lo que está sucediendo, entonces, si vos ves una pintura sabés lo que está pasando, o quizás el grafiti tiene

un re mensaje, pero en esa época era como el comienzo de una creación de algo.

Mientras yo converso con el Tata y con David, sentados en el piso fuera del salón, se juntan alrededor nuestro unos veinte chicos, calculo un promedio de edad de quince años, sentados como nosotros o de pie, nos rodean, nos observan y escuchan con mucha atención. Al poco tiempo llaman al Tata al escenario; en el trayecto le piden fotos, le dicen que es el mejor, le preguntan cuándo sacará su próximo disco, se detiene unos segundos con cada uno, les responde, se saca las fotos. Con David comentamos la avidez de estos pibes por escuchar. me dice: “Y sí, les interesa, está bueno, es la idea, es la idea, porque te vas metiendo cada vez más, entiendo eso; como te dije que, es una cultura”. Asiento, él continúa: “Y hay un montón de cosas que, hay que guardar”. (Fragmento de nota de campo tomada en el evento “Todos somos cultura” realizado en el Club Centenario del Barrio Santa Ana de City Bell)

Letras, metáforas, jerga, voluntad, ganas, arengar, juntarse, saber lo que está pasando, dar un mensaje, cambiar las cosas, crear algo. Hablando sobre los orígenes del rap y del *hip-hop*, Tata, un MC admirado y reconocido entre los raperos de la ciudad y en torneos internacionales, coordinador de talleres de rima a los que asisten semanalmente decenas de raperos y raperas (ellas son menos en cantidad, pero están y su participación crece), enumera elementos y acciones que constituyen el hacer del rap, su motivación y su propósito. David, Dava MC, integrante de la *crew* Conciencia de Barrio, trabajador cuentapropista, acuerda en definirlo como una cultura, algo en lo que uno entra de lleno, en lo que “te vas metiendo cada vez más”, donde hay un montón de cosas que valen la pena, que hay que guardar, en el mismo sentido, Tata se refiere a un principio de creación, a una suerte de usina creativa y generadora. En la misma dirección, Ciro, estudiante de escuela secundaria, integrante de la *crew* que organizó el evento “Todos somos cultura”, cuenta que el nombre se le ocurrió a él, porque todos pueden entrar en el *hip-hop*, porque ahí nadie va a ser rechazado, porque todos los que quieren pueden formar parte.

El origen del *hip-hop* y del rap no es un tópico de conversación habitual en esta escena (sí es una referencia que se evoca repetidamente en la bibliografía sobre este movimiento, con un inicio que se remonta a los años 70, con raíces en Jamaica y epicentro y punto cero en los suburbios de Nueva York). Algunos han buscado algo en la web esporádicamente, otros, los menos, han leído más cosas. Pero el origen, la llegada a la Argentina, la genealogía, no parece ser una preocupación demasiado importante. De todos modos, la invención de la tradición no deja de ocurrir y ciertos relatos, muy fragmentarios, que se reiteran y circulan, proporcionan una pista,

entre otras, para acercarse a cómo entienden a esta cultura sus propios cultores. Tomaré aquí únicamente unas palabras de Ciro:

El *beatbox*, se formó, lo formaron, africanos, esclavos, que no podían hablar, y tenían que comunicarse, en otra manera. Y empezaron a hacer ruidos con la boca, y ya sabían qué significaba cada ruido, y hablaban así, con ruidos. Y de ahí salió, el *beatbox*. Y bueno y después se fue expandiendo. Y bueno el rap, nació en Estados Unidos, como una forma de protesta, ante la política, o la policía, o la, las complicaciones que había en el barrio, o la delincuencia, o las drogas, a todo lo que se movía ahí. (...) Vendría a ser como el, la música que está, mal vista, en Estados Unidos. Y la mayoría que hacían *hip-hop* eran de barrios marginados.

En esta caracterización aparecen algunos elementos que se reiteran en muchas explicaciones nativas sobre la improvisación y que están presentes en las narrativas biográficas que dan cuenta de qué significó el ingreso del rap en sus vidas. En cuanto a la primera cuestión, de acuerdo con el relato ofrecido por Ciro (un relato muy personal que, claro está, no nos resulta relevante por su rigurosidad histórica, sino en tanto permite adentrarnos en un modo particular en que es imaginado el origen de la práctica), la marca definitoria del origen del *beatbox* está colocada en el hecho de ser un conjunto de “ruidos que se hacen con la boca” que no son solo ruidos sino que son una forma de comunicación, emitiendo mensajes codificados que otros iniciados en ese lenguaje pueden entender. De todos modos, el modo en que esta iniciación ocurre y el modo en que estos códigos son transmitidos y aprendidos, no aparece en el relato, no parece, de algún modo, tener importancia. Lo que sí tiene importancia en este relato es un segundo elemento, que constituye la segunda cuestión a la que me refería al inicio del párrafo: esta codificación de ruidos hechos con la boca responde, de acuerdo con Ciro, a una necesidad, a la urgencia de comunicarse ante la represión o ante la imposibilidad de hacerlo. Esta respuesta a una necesidad que surge en su singular referencia sobre el origen del rap, lo ubica en una posición en la que es entendido como una forma de protesta, de oposición y de resistencia ante la opresión, o al menos como una expresión de disconformidad. En otras palabras, podemos ver cómo, del mismo modo, el carácter de práctica de resistencia está presente, desde la perspectiva nativa, tanto en los relatos sobre el origen del rap como en los relatos individuales sobre la llegada del rap a las trayectorias personales.

Las dos cuestiones mencionadas (a saber, la delimitación de la frontera entre lo que se explica y lo que no se explica, y la llegada del rap como un salvataje mediante la resistencia individual y colectiva), pueden verse en múltiples relatos sobre el momento en que comenzaron a escuchar rap, a rapear en competencias y a escribir canciones. El comienzo de la escucha

es referido como algo que ocurrió al quedar prendado por una música que llegó a sus oídos por casualidad o que “me pasó un amigo”. El acceso a la música rap se les presenta de una forma más o menos ligada al azar, y como una música que produce un apego de manera que perciben como inmediata:

*David:* Yo /empecé a escuchar rap/ a través de un amigo. Porque un amigo rapeaba, y me copó el mambo y empecé a curtir la onda y me prendí. (...) Así como llegó, se quedó. Y, ocupó no te digo que ocupó un lugar vacío pero vino y bienvenido sea, vino bien. Creo que llegó en el momento justo. (...) Como que te despertó algo que tenías adentro.

*Ciro:* Yo escucho rap desde los diez años. Escucho Eminem más que nada.

*Sabrina:* ¿Cómo fue que empezaste a escuchar rap?

*Ciro:* (...) Daddy Yankee, que esto escuchaba yo, es como, una onda también que habla así de *hip-hop* y todo eso. Escuchando un tema de él, no sé cómo, terminé en un tema de Eminem, se llamaba Not Afraid. Y, y bueno, me gustó, y además, escuchando música en inglés, aunque, no sabía qué decía, sentía como que la canción me llegaba, en otro sentido. Hasta que después la traducías y te das cuenta por qué llegaba. (...) prestándole atención a la canción por más que no entendía nada, se me ponía en la piel y sentía como algo, que transmitía, y ahí entendía todo. (...) Lo que a mí me, o sea, lo que me produce como, emociones o, o me transmite cosas, escuchando una canción, es el ritmo, si el ritmo es relajado, la canción sé que va a ser, o triste o que da consejos, en ese sentido. Y si es como más fuerte, sé que va a estar hablando de, no sé, de la vida de él, en sentido como más agresivo. (...) Eminem para mí es lo mejor que hay. (...) Yo llegué a emocionarme con sus canciones, al escucharlas, ponele me largaba a llorar o, y después como te contaba, después la traducía y sabía por qué me llegaba.

*Tata:* Yo creo que la creatividad o lo que da el rapear, eh, yo mirando mi vida para atrás me doy cuenta que de chico tenía algo (...) En algún punto hoy el rapear, estaba antes en nosotros, antes estaba, desde otra forma.

La interpretación que aparece en las narrativas que apela a la inmediatez del vínculo de apego afectivo con el rap es, claro está, una percepción nativa que debe ser tomada en cuenta en el sentido de reconocer la importancia otorgada a la preexistencia de un lazo con la práctica (o con elementos singulares de la misma) que en un momento queda debelada. Sin embargo, es ineludible aclarar que tanto la primera escucha atribuida al

azar, así como el apego inmediato se deben poner en conjunción con otros elementos que están presentes incluso en los mismos relatos, como aquellos que refieren al impacto de la intervención de los amigos en el establecimiento de conexiones con la práctica y con el género, o a las relaciones de familiares con otros géneros, o también a las redes de géneros musicales que van haciendo a lo largo del tiempo. Es decir, la explicación en torno a la inmediatez es complejizada con otros elementos en la enunciación misma de los raperos, tal y como relata Ciro: “Yo / empecé a escuchar rap / a través de un amigo”, “Daddy Yankee, que esto escuchaba yo (...) escuchando un tema de él, no sé cómo, terminé en un tema de Eminem”. Más allá del reconocimiento de estas conexiones, resulta interesante el hecho de sostener que el rap “estaba antes en ellos” de manera latente, y que luego algo despierta y cobra forma, incluso antes de llegar a una canción por redes de canciones propuestas por YouTube o de la mano de un amigo.

Cuando este relato remite al momento de comenzar a escribir las letras o a la primera batalla, la historia se hace más compleja. Aun así, hay continuidad en la apelación a algo que estaba adentro y que el rap logró vehicular, expresar o sanar. Veamos esto en algunos fragmentos:

*David:* Como te digo mis temas son un descarga, está en el estado de ánimo de cada uno también, a ver escribir, o si querés contar algo, o si querés dejar un mensaje, o sea vos abarcás el tema con respecto al fin que vos querés con la letra. (...) Yo en mi caso, hay otras responsabilidades pero una parte grande, abarca gran tiempo de mi vida. Menos del que quisiera igual. (...) Pasa que, depende cómo lo tome cada uno, ¿no? Yo por ejemplo lo tomo como, como un descargo para mí, esto es un cable a tierra. Si yo no lo hago, no estoy en mí. Por eso cada vez quiero que sea más, cuanto más sea mejor

*Ciro:* Yo empecé a rapear, empecé a hacer canciones ya, en otro sentido, como más (breve silencio) cómo podría explicar (breve silencio) como tomándolo, como tomándomelo más en serio. Cuando... no tenía forma de descargue. No tenía forma de descargarme (...) siempre me guardaba todas las broncas en mí y, siempre explotaba. (...) Y yo llegaba a mi casa y lo primero que hacía era, ponerme a escuchar Eminem. Y me calmaba una banda. Y, ponele me encerraba en la pieza y lloraba y lloraba y lloraba, o, me ponía a pensar, miles de cosas. (...) Yo me identifico mucho con Eminem. Porque, él bueno él es al revés, es blanco en una ciudad de negros. (...) Y, bueno hasta que, empecé a, a escribir o sea. Primero escribía sin rimar

*Sabrina:* ¿Qué escribías?

*Ciro:* Lo que me pasaba. Lo escribía, lo leía, lo pensaba, y lo borraba. Porque, no quería que nadie se entere, de nada. Y, bueno, y al final después, empecé a escuchar, instrumentales, así. Y escuchaba, y me

ponía, ahí sí ya empezaba, como a perfeccionar las rimas, en lo que salía en el momento. Pero todo lo que escribía, cuando ya tenía una canción, la leía y lo borraba. Y así, era, era como descargarlo, leerlo, y borrarlo. Como que ya, ya lo había descargado. (...)

*Sabrina:* ¿Y no se la mostrabas a nadie?

*Ciro:* No. Era mía. Era personal. Solo yo la leía. (...) Lo escribía en una computadora y era como, al leerlo, sentía que me lo estaba contando yo mismo.

En especial en las narrativas de Dava y de Ciro se habla de una descarga, esto es, de la escritura de letras de canciones de rap (o, en uno de los casos, con otras formas de escritura previas que pone en la misma línea) como un recurso muy efectivo para descargar emociones que no lograban expresar o gestionar de otra manera, o para tender “un cable a tierra”, algo que lo hace ser quien es, que lo hace estar en mí. El recurso de la escritura ha sido sanador para Ciro, le ha provisto de un medio y un vehículo para hablar de aquello que lo lastimaba, tomando distancia de esto mismo, contándose a sí mismo, objetivándolo, transfiriéndolo a la computadora o al papel. Rapear le da a Dava una forma de existencia particular que experimenta como totalmente propia, un estar en él que no ocurre cuando hace otras cosas, que quiere que ocurra mucho más.

He compartido relatos de raperos sobre los momentos en que comenzaron a escribir letras de canciones, una modalidad que parece ser la primera utilizada por estos compositores. Ahora bien, también se le otorga mucha importancia al momento de participar por primera vez en una batalla:

*Tata:* Al fin y al cabo es el, que todos lo hicimos en algún momento que es lo más difícil de todo aquel que va a rapear, o aquel que va a bailar o aquel que, es la primera vez que lo hacés. (...) [Te] lanzás a hacerlo, te das cuenta que después y, y después sos vos, haciéndolo otra vez y otra vez.

*Ciro:* La primera batalla, que tuve, fue en una plaza. Justo con unos chicos de Conciencia de Barrio. Sí con ellos empecé a, meterme ahí en las batallas de *freestyle*. (...) Y yo ya, ahí ya tiraba *freestyle*, o sea ya me salí más o menos la piloteaba. Y, dije, bueno, si no compito contra alguien no me voy a, no sé, no progresaré nunca. Y ahí fue mi primera competencia. (...) Me atacaban los nervios porque no sabía qué decirle al que tenía enfrente. Perdí en semifinales igual. (...) Y, empezó él, y fue, yo como que estaba atento, éramos, él y yo nada más ahí. Y lo pensé así, digamos, él y yo, y tenía que escuchar lo que él decía para yo poder contestarle (...) tratar de no trabarme.

Lanzarse, probar, trabarse en una batalla por primera vez, competir, lanzarse no solo a rapear, sino en el mismo movimiento, volverse uno mismo, ser quien sos. Aunque previamente hubieran escrito letras o canciones en sus casas, la primera batalla es un momento iniciático. Competir con otro en una batalla de *freestyle*, donde dos contrincantes se traban en batalla por medio de rimas durante tiempos alternados, respondiendo inmediatamente a lo que el otro dice, proponiendo frases que respondan a lo dicho por el otro y a la vez lo superen, aparece en el centro de la práctica. No es únicamente la escritura de letras, sino la adquisición de la capacidad para improvisar rimas en una interacción cara a cara con otro lo que te hace ser rapero. Como ocurre en relación con los otros elementos de la denominada “cultura *hip-hop*” (*breakdance*, grafiti y *scratching* o *DJing*), ser parte de esta cultura implica hacer algo (rapear, bailar, pintar grafiti o tocar música con discos); muchas personas que se reconocen como parte de este movimiento se ubican como consumidores o espectadores de estas producciones culturales, pero a diferencia de otros estilos, la proporción entre *performers* y espectadores o consumidores es relativamente pareja.

El hacer del rapero incluye las labores del cantante y del escritor de letra y música. Cada rapero es productor e intérprete de su propia producción, escritor cuidadoso de una letra que en algunos casos entrará en circulación por distintas vías (entre las que actualmente se destacan los entornos virtuales) y hábil improvisador de un producto efímero. El rapero entrena en dos formas compositivas que en la academia musical y literaria han aparecido tradicionalmente como formas contrapuestas: por un lado, composición reproductible y repetible; y por el otro, improvisación. En otras palabras, se conjugan formas características de la oralidad y de la escritura. En el rap, componer e improvisar son parte de la misma práctica y de la misma identificación, son cosas que pueden incluso ocurrir en distintos tiempos y espacios, pero no solo forman parte de la misma escena sino que también se influyen e intersectan. En el rap, la oralidad y la escritura están mezcladas, una u otra pueden seguirse o precederse: se puede escribir algo que luego se interpretará, y eso es rapear; o se puede improvisar una rima en un instante y luego hacerla parte de en una letra, y eso también es rapear.

**Escribir, componer, improvisar:  
Algo que es tuyo, algo que te trajo Eminem**

Las dos prácticas compositivas a las que me estoy refiriendo, esto es, la escritura de letras de canciones con su correspondiente acompañamiento rítmico, por un lado; y las improvisaciones en batallas, competencias o exhibiciones, por otro lado; son igualmente constitutivas del rap en tanto

género musical. Aunque sus cultores no lo refieren en las conversaciones cotidianas en tanto género sino que afirman que se trata de una “cultura” (la “cultura *hip-hop*”), presenta componentes y características diferenciales que permiten reconocerlo como género. Un género compuesto a su vez por un número limitado de subgéneros que pueden ser distinguidos con claridad por los participantes del campo; como es el caso de las *crews* con las cuales realizo trabajo de campo, ellas se adscriben al rap conciencia, que distinguen del rap heredero de la tradición del *gangsta rap* y, más recientemente, del *trap*.

La definición de género musical en su aplicación a la cultura popular ha sido objeto de debate en cuanto a los alcances y los componentes de su caracterización, así como en cuanto a la pertinencia del uso del concepto para ese universo (Guerrero 2012). Con la caracterización realizada por Franco Fabbri (1982) como punto de inicio del debate, se sucedieron una serie de revisiones que se han dirigido a acentuar el carácter social (y por ende, contingente, complejo, situacional y dinámico) de los géneros musicales y del establecimiento de las fronteras entre los mismos, así como la necesidad de incluir distintas instancias de la *performance* (incluyendo los públicos). En esta línea de trabajos, la propuesta de Fabbri (1982, 52) se dirigió a caracterizar a un género musical como “un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas”. Reglas formales y técnicas (forma, estilo y técnicas de ejecución, de instrumentación y habilidades del músico que serían típicos de cada género, transmisibles mediante un código escrito o por tradición oral), reglas semióticas (referidas al género como texto en un determinado contexto), reglas de comportamiento (de los músicos y de las audiencias), reglas sociales e ideológicas (los roles y representaciones sociales de los músicos, de los géneros, de los distintos grupos sociales que participan en él, etc.) y por último reglas comerciales y jurídicas (referidas a los medios de producción, circulación y consumo de la música). En esta definición, en suma, además de incluirse en la caracterización diferentes aspectos vinculados con el contexto sociocultural de producción de la música y de la distinción en géneros, se sugiere que “la determinación del género es el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical” (Guerrero 2012, 4).

Esta perspectiva acerca de los géneros musicales en la cultura popular fue continuada (y en algunos puntos criticada) por autores como Charles Hamm, Simon Frith, Keith Negus y Fabián Holt. Hamm (1994), haciendo hincapié en la flexibilidad de los límites entre los géneros y en la posibilidad de asignarle más de un género musical a una misma pieza, propuso que los *performers* y las audiencias pueden dar forma a determinados géneros

musicales, reforzando o transformando aspectos de los mismos e incluso al género mismo. Frith (1998, 76), tras poner en duda el uso aparentemente inevitable de categorías genéricas en la cultura popular, propuso examinar el funcionamiento de las dinámicas de otorgamiento de etiquetas de género realizadas por el mercado y por el concomitante proceso de ventas, afirmando así que “el género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado de la música”. La consideración de estas dinámicas incluye entender que los géneros se relacionan entre sí y cambian constantemente, cosa que sucede también mediante las percepciones cambiantes que de ellos tienen las audiencias, en particular durante el momento de la *performance*. La perspectiva de Frith tuvo continuidad en el análisis realizado por Negus (1999, 4) sobre “la manera en que las categorías y los sistemas de clasificación musicales condicionan la música que podríamos tocar y escuchar, mediando en la experiencia de la música y en su organización formal por la industria del entretenimiento”, resaltando el carácter dinámico del concepto con su noción de “mundos de género” conformados por “sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto” (28). El énfasis en los contextos socio-culturales específicos en los cuales ocurre el fenómeno musical, los múltiples modos en que este es interpretado y significado, y el rol que cumple la singularidad de las *performances*, fue retomado por Fabbri (2006, 7) en la revisión de su propia definición a través de un nuevo acento en “los procesos de categorización de la música presentes en el conjunto de las comunidades que producen y escuchan”, aunque sosteniendo la caracterización de los géneros como unidades culturales discretas gobernadas por determinados códigos. Luego, Holt (2007), en concordancia con los planteos de Hamm, Frith y Negus, “formula una definición de género amplia, entendido como práctica cultural, de carácter fluido y pragmático, asociado a un ‘trabajo cultural’ complejo, que no sólo se identifica con la música sino también con rituales, territorios, tradiciones y grupos de personas” (Guerrero 2012, 7).

Aunque la caracterización del rap (o del *hip-hop*) en tanto género conllevaría una complejidad que excede los límites y alcances manifiestos de este artículo, es interesante notar aquí que esta caracterización del género (y antes de esto, la misma defensa de su carácter de género) precisa incluir, a la luz de las discusiones teóricas en torno a la definición y la pertinencia de la categoría de género musical en la cultura popular, las interpretaciones que realizan los practicantes acerca de sus propias prácticas. En primer lugar, en relación con una cuestión que hemos enunciado más arriba, en cuanto a que los practicantes definen al *hip-hop* como “una cultura” o como “un movimiento”, debería notarse que, aunque el término utilizado no es género, sí se delimita una frontera (nosotros/otros) que resulta clara para quienes se adscriben a esta cultura. Basta asomarse a la historia del

*hip-hop* para reconocer la movilidad, la contingencia y el complejo trazado de esta frontera, en la cual intervienen, claro está, los distintos elementos involucrados en la producción, circulación y consumo de la música, pero aun así, la delimitación de qué es el rap y qué no lo es (lo mismo puede decirse de lo que es *hip-hop* y lo que no lo es) mantiene una cierta estabilidad, con el establecimiento de acuerdos transitorios pero lo suficientemente sostenidos como para que los *performers* y las audiencias puedan reconocerse como parte de un mismo movimiento o cultura (en otros términos, un género).

En segundo lugar, entendiendo que toda práctica musical es inteligible solo en su contexto sociocultural y que en la caracterización de un género es factible dar cuenta de un conjunto de elementos típicos que lo conforman como tal (aunque, por cierto, no lo agotan), al menos en la perspectiva de los participantes, podemos afirmar que el rap presenta características propias y singulares que permitirían tal encuadre. En estos términos, el rap suele definirse como un género compuesto por una forma de recitado rítmico de las letras (en referencia a lo cual existen ciertas discusiones internas acerca de si esto es una forma de cantar o no lo es) en el cual dicha interpretación, que es conocida como rapear y su *performer* como raperero o *MC*, se realiza con el apoyo de una melodía de fondo que se denomina *beat*; esta melodía está encargada de marcar el ritmo y puede producirse mediante instrumentos (que incluyen discos, grabaciones en computadora, etc.) o mediante la voz humana y la percusión sobre el propio cuerpo. Estos recitados rítmicos ocurren en distintos contextos que se reconocen como parte de la denominada “cultura *hip-hop*”: en competencias pautadas entre dos raperos que se desarrollan de manera sucesiva ante un jurado, en situaciones de la vida cotidiana o en presentaciones escénicas que se desarrollan en espacios públicos, en exhibiciones, en eventos o en fiestas. En estos contextos, quienes cumplen el rol de espectadores pueden ser tanto raperos esperando su turno, como asistentes que no rapean (al menos en público), y en todos los casos observan, o asienten con gestos rítmicos y pautados que se realizan con uno o ambos brazos en alto, con las manos, con oscilaciones hacia adelante y atrás de la cabeza y con balanceos continuos de las piernas hacia arriba y hacia abajo (movimientos que conforman parte importante de los elementos característicos de este estilo cultural) y emiten sonidos y breves enunciaciones que manifiestan apoyo a lo dicho por el raperero que está actuando en ese momento o dan cuenta del impacto de una determinada frase.

En tercer lugar, retornando la cuestión central que nos ocupa en este artículo, en la caracterización del rap como género musical es importante notar que, más allá de la diversidad de formas de participación que son posibles en el mundo del rap (como *performer*, como espectador, como gestor cultural, etc.), quienes forman parte de este mundo consideran que

su centro o su eje vertebrador es el *freestyle* (la improvisación), del cual emergen las otras posibilidades compositivas. Aunque se escriban letras de canciones, al caracterizar al rap los hiphoperos comienzan por delinear el fenómeno de la improvisación.

La improvisación es un tópico en la teoría musical, así como la oralidad es un tópico en la teoría literaria. Aunque sean problematizaciones dentro de campos diferentes, y por ende inscriptas en distintas tradiciones y debates, plantean dimensiones analíticas comparables. En primer lugar, nos parece una buena apuesta articular ambas fuentes de discusión teórica, debido a que la improvisación en rap combina de manera clara la improvisación literaria y la improvisación musical. En cuanto al componente de improvisación literaria, nos referimos a la improvisación de enunciados con métricas similares y generalmente rimados (versos que llevan la denominación nativa de rima). En cada turno de improvisación dentro de una batalla, compuestas por variadas sucesiones de turnos que generalmente se realizan en 4x4, se componen en cada turno cuatro versos con distintas formas de rima (ABAB, ABBA); también puede haber estructuras más complicadas, en tiempos de 8x8, compuestas por más versos (AABABBAB, ABCABC, ABACBCBACB, entre otros). El componente de improvisación musical está igualmente presente, porque las rimas no se recitan sino que se cantan de una manera particular, con ritmos, entonaciones, musicalidades y sonoridades creadas por la voz, y a menudo acompañadas con *beat-box* (la realización de sonidos rítmicos producidos con distintas partes del sistema fonador que puede combinarse con la percusión de las manos sobre distintas partes del cuerpo) realizado por el mismo raperero, por otro presente en el lugar o grabado o de manera intercalada o superpuesta. Las características de la voz cantada del rap (en su diferenciación con la voz hablada, tal como se las distingue en la práctica del canto), es un componente que queda aún por analizar.

La palabra improvisación tiene múltiples significados en el campo del arte; se trata de un término polisémico cuyo significado se construye de manera diferenciada en cada caso.<sup>5</sup> En el caso de la creación de obras musicales, Barry Kernfeld lo ha definido de la siguiente manera: es “la creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, al tiempo que se está ejecutando. Puede indicar la composición inmediata de la obra por los que la ejecutan, o la elaboración o el ajuste de un marco ya existente, o cualquier cosa entre medio” (citado en Faulkner y Becker 2011, 55). Los límites entre lo que se considera improvisación y aquello que no lo sería, las fuentes de las que provienen los componentes utilizados en la práctica, la relación de la improvisación con otras maneras de composición y las maneras en que las técnicas para improvisar son aprendidas, pueden ser considerados elementos constitutivos y característicos de un determinado género. Partiendo de que toda improvisación se basa en una serie de

convenciones o reglas implícitas, tanto el contenido de tales convenciones y reglas como los contextos en que las improvisaciones tienen lugar y los modos en que las mismas son transmitidas en el curso de un proceso de formación, pueden ser objeto de indagación. Tomando las palabras de Judith Butler (2002, 164), podríamos afirmar que dado que toda improvisación consiste en “prácticas citacionales instituidas dentro de (...) un ámbito de restricciones constitutivas”,<sup>6</sup> las dinámicas de la citación y las restricciones constitutivas en las que suceden y que a la vez las producen, pueden ser estudiadas. La práctica de la improvisación, entonces, es algo en lo que es necesario formarse, lejos de ser una *performance* totalmente espontánea.

Volveré a los fragmentos de entrevistas ya considerados para recuperar las explicaciones que los raperos dan sobre las maneras en que escriben y componen las canciones (letra y musicalidad) de rap. Tata y David explican cuáles son las fuentes a partir de las cuales construye rimas y metáforas y cuáles son los contenidos de sus letras, y luego, Ciro narra en detalle su manera de componer:

*Tata:* La primera vez yo me escribí una letra y la memoricé y la empecé a como a, como a después a cambiarle partes. (...) Igual al rapear es como, al fin y al cabo es todo el tiempo, después te das cuenta que en realidad es todo el tiempo, porque todo te está dando una idea, todo rima con algo, es depende de cómo tenga la cabeza uno, ¿no? si uno se tiene que poner a rapear tiene que pensar en, en cierto ejercicio mental y a veces estás con otras cosas y tenés que tener la cabeza en otras cosas. No significa que eso, te genere algo que después, en el momento de pensar en ese ejercicio te inspire, o te lleve a una metáfora o a una rima. (...) Pero siempre enfocado a algo, verdadero, ¿no?, lo que uno pasa, lo que uno vive, son esas cosas.

*David:* Yo tengo la *crew* nuestra es Conciencia de Barrio, nosotros hacemos rap conciencia que es un estilo dentro de lo que es el rap. (...) Como te digo mis temas son un descarga, está en el estado de ánimo de cada uno también, a ver escribir, o si querés contar algo, o si querés dejar un mensaje, o sea vos abarcás el tema con respecto al fin que vos querés con la letra. (...) es el día a día es, lo que vivís.

*Ciro:* A veces escucho, instrumentales, y las mismas instrumentales me dicen qué escribir, al escucharlas. (...) La busco en internet. (...) Encima, aprendí solo. Después empecé a ver videos. Me lo enseñó un amigo que, sabíamos lo que era *freestyle*, los dos, pero no sabíamos, cómo hacer rimas en un momento, no sabíamos cómo salían. Y, y estábamos, y a veces nos juntábamos y empezábamos a tirar rimas así, pero, para, no sé, como para pasar el tiempo. O si no nos poníamos acá los dos, poníamos una instrumental y nos poníamos a bardearnos. (...) Pongo una instrumental, primero veo si me

gusta, y qué se me pasa por la cabeza cuando la escucho (...) Eh, y escucho, la instrumental, y me tiro un *freestyle*, a ver qué me sale. Y, a veces, estando solo, en la forma de improvisar te salen cosas que ni vos sabías que te podían salir (...) Cuando termino el *freestyle* lo anoto. Y así voy asociando distintas frases. Y después de eso que asocio todas las frases, busco una canción que me guste. Y ahí, eh, cuando termino de escribir la canción no la cambio la canción, siempre escucho la misma, y lo voy rellenando, con cosas que se me ocurren en el momento.

Aunque las temáticas y los contenidos de las letras escapan a los límites de este artículo, resulta interesante, en relación con los modos de producción de letras y canciones de rap, notar cuáles son las fuentes de las que parten los contenidos de las letras. En algunos casos, las fuentes evocadas son las vivencias cotidianas, la vida del raperero, la vida de la *crew* y la vida en el barrio; en otros, son los estados de ánimo, emociones o sentimientos lo que se desea expresar; en ambos casos, se busca emitir un mensaje que llegue a quien lo escucha. En otros casos, la fuente de inspiración remite a lo formal, a cosas que inspiran rimas o metáforas. Y en otros, la música (“una instrumental”), con sus tonos, ritmos, pulsos e intensidades singulares, despierta determinados sentimientos que son llevados a una letra que se va puliendo. Uno de los pasos del mecanismo de escritura puede ser referido como una improvisación (“tirar” las cosas que van surgiendo a partir de determinados estímulos), y de este modo no se percibe como algo tan alejado de la composición repentina y fugaz como acontece en una competencia. Por otro lado, del mismo modo que ocurría al explicar el gusto por el género y la entrada del rap en sus vidas, aparecen referencias a cosas que están ahí, en algún punto de una supuesta interioridad del sujeto, que es traída a la conciencia por medio del estímulo de la instrumental o de otros elementos del mundo.

En palabras de Joaquín Pérez (2016, 225): “la obra improvisada se presenta como una experiencia estética en la que el objeto obra no se separa de quien lo ha producido sino más bien lo contrario; como una obra que se construye permanentemente en la *performance*, en la interacción con el sonido y en la interacción con el otro”. En el campo del análisis literario, la obra de Paul Zumthor (1989, 1991) destaca igualmente el carácter performático de la oralidad y, más estrictamente, la vocalidad. Zumthor destaca precisamente la materia física del sonar, el cuerpo extendiéndose en el espacio a través del volumen o del timbre de la voz (Lage 2015). La voz es entendida como una emanación que corporiza y enraíza el acontecimiento poético, en tanto *performance*, en el aquí y en el ahora. La voz, según Zumthor, es presencia, es materialidad, es en *performance* y por ende en presente. Claro que no solo la voz, sino que el cuerpo entero está en la

*performance*. En el seguimiento de las reglas del género rap, está presente un aprendizaje corporal que es producto eminentemente de la imitación, con el uso de un cierto tono muscular y con movimientos rítmicos de los brazos, la cabeza, el torso y las piernas, que colabora en el mantenimiento de los ritmos, los tiempos y los pulsos que se deben seguir.

Recordando la fuerte identificación y admiración de *Ciro* por *Eminem*, le pregunté si alguna vez había buscado entrevistas que cuenten cómo hace *Eminem* para componer:

*Ciro*: De la misma forma que yo (se ríe). (...) Me enteré después. Cuando lo escuchaba a él, a veces me ponía a escribir arriba de la canción, eh, y después un día se me dio por buscar la biografía. Y, bueno, después de escuchar toda la biografía entendí por qué me llegaba tanto y por qué me identificaba tanto con él. Y escribe de la misma forma que yo.

Acordamos con perspectivas como las de Pablo Alabarces (2008), Semán y Vila (2008) y Pablo Vila (2014) en cuanto a la toma de posición sobre la articulación entre música e identidad, en particular para el caso de los estilos culturales juveniles: la música no construye por sí sola identificaciones, ni refleja identidades sociales, es decir, no hay determinación ni correspondencia estricta entre prácticas musicales e identificaciones sociales, de modo que la relación entre música e identidad no es de reflejo ni de construcción por sí misma (aunque estos procesos no quedan negados), sino que la relación es de articulación (una condición que une en una sola a la construcción y al reflejo). En palabras de Vila (2014, 3): “debe tenerse en cuenta el carácter fragmentario del proceso por el cual las personas se terminan identificando en términos de nación, género, clase, etnicidad y edad; y además, tener en cuenta las complejas articulaciones entre estas diferentes identificaciones”. Uno de los problemas principales del debate reflejo/construcción es que tiende a homogeneizar tanto la práctica musical como las identidades, cuando en realidad las relaciones que las personas establecen con la música son mucho más complejas. Para dar cuenta de esta complejidad, se propone poner el foco en los componentes de la práctica musical (sonido, letra, *performance*, comentarios, etc.) y no en sus resultados como un todo; así, se podrán considerar diferentes procesos identificatorios que son ayudados por diferentes componentes de la *performance* musical.

Tomando el caso del apego de *Ciro* por *Eminem*, podemos comprender desde esta perspectiva la construcción de identificaciones y de una narrativa identitaria (identificación con *Eminem* como individuo, narrativa de *Ciro* sobre sí mismo siendo “parecido a *Eminem*” y con una adscripción identitaria signada por ser parte de la “cultura *hip-hop*”). Esta identificación, como vimos, ocurre de manera más puntual con la forma de componer, que al constatar la similitud con la forma de componer de *Eminem*,

es tomada como un dato que da cuenta de los paralelos en las trayectorias que salvaron a Ciro de la tristeza y la bronca que no podía descargar. Ciro se identifica con Eminem al encontrar resonancias entre sus historias de vida, entiende que compone como él, y en este marco se hace rapero, cosa que refuerza aún más su identificación con Eminem, al lograr ser transformado él mismo y el modo en que queda ubicado en el mundo, y así sentirse mejor. Otros puntos de su biografía personal, como el hecho de que su mamá fue cantante, de que sus tíos son aficionados a escuchar folklore y de que de niño ha concurrido con su familia a peñas donde participaban payadores, quedan en su relato como elementos desconectados de su apego al rap y de su habilidad para componer y escribir.

Así como la escritura en computadora o con lápiz o lapicera en hojas o un cuaderno, es un modo de escritura y de composición del rap, en los momentos de improvisación en el contexto de batallas de *freestyle*, una descalificación del adversario que se reitera es “tenés olor a lapicera”, indicando que el contrincante no está cumpliendo con la regla del género en cuanto a la improvisación, que se refiere a que la creación sea inmediata, en respuesta a una escuchado y ante el estímulo presente en el aquí y en el ahora. En la explicación de Ciro:

*Sabrina:* A veces escucho en las competencias (...) es común que se digan “tenés olor a lapicera”, ¿no?, como que ahí no está valorado que uno ya lo tenga escrito, lo que dice.

*Ciro:* Y, eh, acá en La Plata nos conocemos casi todos ya, o sea ya vas a batallar y ya sabés qué te va a decir el otro, ya podés prever todo, en ese sentido se conocen todos. Y hay chicos que recién empiezan, que sabés cómo rapean, los escuchás. Ponele que van a alguna competencia un día y de repente así de la nada, te empiezan a tirar, no sé te hablan de los dioses mitológicos y todas las cosas esas, y ahí le dicen, cuando, eh, “tenés olor a lapicera” (...) Como decir que, vino con todo escrito.

Lo improvisado, en suma, tiene sus propias reglas. Tanto el proceso como el producto (inseparables, claro, al tratarse de una improvisación), siguen una serie de reglas que se espera que sean respetadas y cumplidas. Pero, y aquí es donde la improvisación se completa y surge como tal, debe ocurrir en el aquí y en el ahora, como respuesta al estímulo de sonoridades (propuestas por un determinado *beatbox*) y a la escucha de la interacción con otro; dentro, claro está, de un marco de restricciones constitutivas.

Aunque las batallas tienen sus propias reglas, que además un jurado hace cumplir, con la ayuda del auditorio, en la definición del *freestyle* se destacan las menciones a la espontaneidad. Esta apelación a la espontaneidad como un valor ocurre por ejemplo al destacar las virtudes de los

payadores, con quienes no es extraño que los raperos tomen clases o se traben en competencias mixtas en distintos eventos:

*Tata:* Los payadores tienen un montón de cosas reproductivas, a la hora de la expresión y todo eso. Yo he compartido con Emanuel Gaboto que es un, un payador de La Plata, que iba, iba a sus talleres [breve silencio] iba a sus talleres [cambia el tono de voz acentuando la palabra *sus*] a mí me cabía ir a los talleres y ver, qué era lo que flasheaban ellos. (...). Era un lugar ahí donde bueno, se juntaban todos con sus guitarras ahí, como, no sé, yo doy talleres de rima y nos podemos juntar todos los pibes a charlar y a ranchar (...).

*David:* Sí pero la espontaneidad está o sea.

*Tata:* Sí, la re tienen.

*David:* Es lo mismo.

*Tata:* La re tienen, tienen unos remates impresionantes porque, ellos no piensan en la estructura, la estructura es siempre igual (...).

*David:* Distinto al del rap, al del *hip-hop* digamos, eh pero el fin es el mismo.

*Tata:* El fin es el mismo.

*David:* O sea esa espontaneidad de, de rimar o de que de llegar a lo que quieren decir, lo tienen, punto.

La apelación a la espontaneidad, finalmente, es recuperada al ser preguntados por la forma en que se aprende el rap. El mismo Tata, reconocido coordinador de talleres de rima en la ciudad, donde enseña en una modalidad de taller participativo todos los pormenores de la composición en el rap, destaca su carácter autodidacta:

*Sabrina:* ¿Cómo se aprende a rapear? (...), ¿cómo aprendieron ustedes?

*David:* Yo creo que no se aprende a rapear, porque no hay un, no hay un (breve silencio), algo que vos seguís, mirá esto es así y así y así, hay cosas que por ahí se respetan, pero eso va en uno, o sea cada uno rapea a su modo, y cada uno es dueño de lo que dice, y yo creo que en sí lo más importante no de rapear es saber que vos, sos un emisor, o sea hay gente que va a escuchar lo que vos decís (...).

*Tata:* (risa) Es lo más autodidacta que hay, porque es así, como dice él, hay un montón de pautas o ejercicios o cosas, que al fin y al cabo se las termina inventando cada uno.

*David:* Te salen solos.

Sin embargo, la valoración positiva de aquello que no es cerrado, de lo no estructurado y de lo que se hace a mi modo, que hace que ante la pregunta por el aprendizaje o por las reglas internas no se retomen puntos de

la misma narrativa donde se relataron momentos de imitación, pautas a seguir o regularidades estilísticas, es tensionada al describir las bondades de lo que ocurre en “la calle”. En palabras de Tata: “la esencia de estas cosas que estamos hablando están ahí, están en la calle, en pibes que se van conociendo y se van transmitiendo conocimiento”.

A lo largo de los fragmentos de entrevistas y diarios de campo y de las reflexiones propuestas, se habrá podido notar que, aunque usualmente el *hip-hop* sea caracterizado como una práctica callejera, no todo ocurre en la calle. En el caso particular del rap, los espacios de la práctica son diversos: se escribe en los trayectos en micro usando auriculares, se escribe y compone en la casa, solo o en compañía de un amigo cercano, se organiza un evento con toda una *crew* en un *living*, se realiza un evento en una sociedad de fomento o un club de barrio que se consigue por contactos familiares, se consigue grabar por primera vez en un estudio de grabación casero que presta el padre de un compañero de escuela. Es decir, el espacio doméstico es tan parte constitutiva del rap como la plaza o la esquina. Del mismo modo, la red afectiva, que tradicionalmente se inscribe en el espacio doméstico en contraposición con el espacio público, es un elemento muy importante en el sostén de las prácticas de los raperos.

Otro de los espacios constitutivos para el rap, junto con la casa y la calle, es el espacio virtual. Se tiene contacto con el movimiento, con la música, con los artistas, las letras, fotos y videos a través de internet. Se escriben letras y canciones escuchando música que se busca en el mismo medio. En un sentido más general, la popularización de la web marcó en los distintos elementos del *hip-hop* un pasaje de una primera a una segunda etapa más masiva, donde la difusión y la transmisión se facilita enormemente, y donde la posibilidad de repetir los contenidos cuantas veces se quiera (recordemos que el *hip-hop* llegó a la región cuando las videocasetas no eran un electrodoméstico común, por lo que había que esperar momentos preciosos en que se trasmite algún video musical o algún documental, único recurso para aprender e imitar). Primero los VHS y casetes que comenzaron a circular, y luego la posibilidad de repetir un contenido *online* cuantas veces se desee, facilitaron que aprender a tirar un paso o tirar una rima pudiera ocurrir lejos de la pantalla de televisión, en las plazas, esquinas, estaciones de tren o galerías comerciales de las ciudades.

De todos modos, aunque el rap se despliega ampliamente en las casas y en la web, prevalece ampliamente el sentido construido sobre el rap como una práctica gestada y desarrollada en las calles, lugar del que, según los raperos, emana toda su potencia. Compartimos un último fragmento, proveniente de un registro de conversación en el trabajo de campo:

*Sabrina*: ¿Ustedes recuerdan la primera vez que rapearon con alguien escuchándolos?

S  
N  
21

*Tata:* En la plaza.

*David:* En la plaza, sí, generalmente en la competencia, ahí es como que todo (breve silencio), después, o empezás a, a generar vos tu propia movida, pero creo que todo nació en la plaza, en la plaza o en una esquina o, o en un lugar donde, donde dijeron acá se pueden juntar, y ahí se empezó a juntar la gente. Y así sale. (...) Y ahí nace, el rap nació ahí, para mí nace en la plaza, de ahí, donde explota. (...).

*Tata:* Es del aire libre, es de ahí.

*David:* Después van saliendo movidas, eventos, eventos grosos, muy copados, he asistido a muchos, eh, pero, pero nadie se va a olvidar de dónde salió, que es en el barrio

*Tata:* Sí, es en una plaza, es, es ahí, (...) lugares donde vos podés decir bueno, vengo acá y me expreso y estoy acá y estoy con estos locos con otros locos. (...) Generalmente, lo que genera un lugar público donde se empiezan a juntar un par de locos es que después se van a terminar juntando un montón de locos porque se empiezan a conocer unos con otros, y nadie va a ser rechazado (...) Entonces, hace que todos, nos vayamos conociendo cada vez más y cada vez más y se haga un círculo, enorme de personas, que así se fue expandiendo.

La calle, la plaza, la esquina, no son evocados como el principal signo espacial del rap solo por tradición, sino porque es el espacio que provee visibilidad en el espacio público y que permite pensarse en expansión, llegando a todas partes, multiplicándose. Aunque los eventos se planifiquen en casas (además de en los lugares de ranchada del espacio de la calle, claro está), aunque las letras se compongan en una interfase entre el hogar y la web, los eventos, fiestas y competencias tienen como lugares privilegiados a los espacios públicos, abiertos o cerrados. En estos espacios, el rap se multiplica, nutrido del espacio doméstico y del espacio virtual. La línea de tinta, real o virtual, que se inicia con el teclado o con la lapicera, se proyecta y sale “al aire libre”; para eso se escribe y desde ahí se sigue escribiendo.

### Notas

1. Anteriormente dediqué varios años (a partir de 2005) a la realización de una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal, de la que resultó mi tesis doctoral (Mora 2011) y otras producciones que le siguieron (Mora 2017). De manera paralela, desde el año 2013 coordino una investigación grupal de mayor alcance sobre artes escénicas y performáticas (danzas escénicas occidentales, danzas tradicionales argentinas, teatro, música popular, circo, murga y artes de *performance*, entre otras) en la ciudad de La Plata. Esta investigación grupal se inició poco antes de emprender otra investigación

individual, en este caso sobre el *breakdance* en la misma ciudad (Bergé, Infantino y Mora 2015; Mora 2014a; Mora 2014b) que por distintos motivos tuvo un carácter discontinuo, y que he retomado recientemente. Aunque las prácticas periódicas de los grupos de *breakdance* a los que pude observar en distintos espacios del trazado urbano, no suelen incluir personas que rapeen o hagan *beatbox* en vivo, sino que se baila con música grabada, en los eventos o fiestas generados por estos grupos comúnmente participaban raperos o MCs, o, de manera recíproca, los bailarines de *breakdance* son invitados y participan en eventos organizados por raperos. En una de estas ocasiones inicié el contacto con las *crews* en las que desde el 2015 estoy concentrando mi investigación.

2. Tanto los eventos de rap o *hip-hop* como las fiestas que se realizan dentro de este circuito, se incluye la venta y el consumo de comidas y bebidas y se realizan prácticas escénicas diversas, incluyendo batallas de rap e interpretación de canciones, quizás junto con exhibiciones o batallas de *breakdance*; quienes no cantan ni bailan ni pasan música en el curso de la fiesta o el eventos (lo mismo que organizadores y *performers* en el momento en el que no realizan estas tareas) se manifiestan como espectadores, alentando a los *performers* o conversando entre sí. Una de las distinciones entre eventos y fiestas en general consiste en que mientras que estas últimas se realizan de noche, los eventos pueden comenzar por la tarde o llevar toda una jornada; otra distinción entre ambos tipos de encuentros consiste en que en las fiestas se dedican mayores períodos de tiempo a pasar música y bailar, mientras que los eventos giran fundamentalmente en torno a lo que sucede en el escenario. Por otro lado, las batallas consisten en competencias reguladas entre dos raperos que por turnos realizan improvisaciones de texto respondiendo a lo improvisado por su contrincante, estas competencias pueden realizarse en el contexto de fiestas o eventos, pero también existen otras ocasiones en las cuales el encuentro entre raperos y aficionados se realiza exclusivamente para participar o para observar un conjunto de batallas, cuestión que suele suceder en espacios públicos urbanos, predominantemente plazas, muchas veces durante el día y con cierta regularidad. El término *ranchada*, finalmente, refiere al lugar de encuentro cotidiano o periódico de una *crew*.

3. La sistematización temática propuesta responde a una revisión crítica de bibliografía producida en Latinoamérica en los campos de las mencionadas áreas de conocimiento. Entre las y los investigadores que han trabajado sobre el *hip-hop* en ciudades latinoamericanas a partir del reconocimiento de su auge entre las y los jóvenes, pueden consultarse las producciones de: Shanti Pillai (1999) en Ecuador; Yosjuan Piña Narváez (2007) en Venezuela; Anette Jiménez Marata y Yanelys Abreu Babi (2009) en Cuba; Ángela Garcés Montoya (2003), Garcés Montoya y Medina Holguín (2008), Garcés Montoya, Tamayo y Medina Holguín (2006), Gladis Castiblanco Lemus (2005), Juan Pablo García Naranjo (2006) y Andrés Vélez Quintero (2009) en Colombia; Oscar Alarcón (2005) en Bolivia; Rainer Quitzow (2001), Pablo Arraigada, Codocedo y Sandoval (2003) y Mario Moraga González y Héctor Solorzano Navarro (2005) en Chile; Flávio Soares Alves (2004, 2007), Priscila Saemi Matsunaga (2006) y Ana Paula Almeida Alves y Sebastião Votre (2008) en Brasil. Estos textos han sido luego referenciados por producciones posteriores, marcando el tono, de alguna manera, de los campos de preguntas que se han seguido realizando dentro del área.

4. Particularmente se tomarán en el artículo las perspectivas de tres raperos que se encuentran en actividad en la ciudad de La Plata: Tata, David y Ciro. Quienes son jóvenes, aunque de distintas edades (el menor de ellos tiene catorce y los otros dos están en sus veinte); mientras que Ciro es estudiante de escuela secundaria, David y Tata trabajan, aunque los ingresos del primero provienen fundamentalmente de otras actividades y los del segundo provienen en mayor medida de actividades vinculadas con el rap. Forman parte de familias trabajadoras pertenecientes a sectores medios a medios-bajos. Su iniciación como artistas fue realizada en el mundo del *hip-hop*.

5. En el campo de la investigación etnográfica que realicé con epicentro en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, la noción de improvisación era evocada por las tres carreras que allí se estudian (danza clásica, danza contemporánea y expresión corporal), pero con significados muy diferentes atribuidos por cada forma de danza y consiguientemente con realización en prácticas muy distintas. Por ejemplo, de manera muy esquemática, un ejercicio de improvisación en danza clásica consiste en hilar el vocabulario de pasos de una manera singular siguiendo una música; en danza contemporánea consiste en reiterar, desarmar, desplegar y modificar con distintos tiempos, calidades e intensidades, determinadas secuencias de movimiento; y en expresión corporal consiste en realizar movimientos libremente en relación con una consigna exploratoria.

6. En referencia a otro ámbito del arte, siguiendo la perspectiva de Judith Butler (2002), Ariel Martínez (2014) ha analizado los autorretratos de Cindy Sherman como improvisaciones que, lejos de responder a un puro voluntarismo y a una composición libre, son inteligibles a partir de estas restricciones constitutivas: “La descripción de Sherman de su práctica sugiere que su trabajo está motivado por la improvisación (...). Estos personajes no fueron voluntariamente elegidos. Surgieron de recuerdos e inscripciones internalizadas, significaciones culturalmente consagradas, normas de género que operan en la materialización y puesta en forma de los cuerpos (...) La nueva mirada de la obra de Sherman enfatiza las similitudes y no la variabilidad entre los personajes que componen los múltiples auto-retratos. (...) A pesar de que el cuerpo en cuestión suele ser descrito como capaz de transformaciones múltiples, cualquier observador atento puede advertir que las transformaciones de Sherman son, en cierto modo, limitadas” (Martínez 2014, 159).

### Referencias

- Alabarces, P. 1993. *Entre Gatos y Violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P., y M. G. Rodríguez, comps. 2008. *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, P. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Revista Transcultural de Música* 12. Sociedad de Etnomusicología, España. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/arto7.htm>.
- Alarcón, O. 2005 “La emergente identidad político-cultural en jóvenes de clases populares en La Paz y El Alto”. Presentación a Reunión Anual de Etnología, 24

- al 27 de agosto de 2005, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz.
- Aliano, N. 2016 “Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares”. PhD diss., Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Almeida Alves, A. P., y S. Votre. 2008 “Mulheres no *break*: A dança do movimento *hip hop* numa comunidade pobre da cidade do Rio de Janeiro”. Presentación a Fazendo Gênero 8, Corpo, Violência e Poder, 25 al 28 de agosto de 2008. Florianópolis, Brasil.
- Arraigada, P., P. Codocedo y A. Sandoval. 2003. “Identidades de jóvenes de sectores urbanos populares. El caso del hip hop”. Informe final del Proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico Fondecyt N° 1020266. Chile.
- Battezzati, S. 2017. “Histriónicos y emocionales: La formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires”. PhD diss., Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Buenos Aires.
- Benzecry, C. 2012. *El fanático de la ópera: Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bergé, E., y J. Cingolani. 2017. “La Plata Ciudad Rock: Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido”. *PLANEIO: Espacio para territorios urbanos y regionales*. Facultad de Arquitectura y Diseño, Santiago de Chile.
- Bergé, E., J. Infantino y A. S. Mora. 2015. “Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: Modos de ser punks, breakers y cirqueros”. En *Hacerse un lugar: Circuitos y trayectorias de jóvenes en ámbitos urbanos*, coordinado por M. Chaves y R. Segura, 23–45. Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, G. 2008. *Músicos, mujeres y algo para tomar: El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Blázquez, G. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- Boix, O. 2018. *Indies y profesionales: Sellos y amistades en La Plata*. Buenos Aires: Gorla.
- Butler, J. 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos y materiales del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Carozzi, M. J. 2015. *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Casassus, A. (2010). “La subcultura del hip hop en la colectividad boliviana en Buenos Aires. Identidades, multiculturalismo y territorialidad”. Tesis de maestría en periodismo, Universidad del Salvador.
- Castiblanco Lemus, G. (2005) “Rap y prácticas de resistencia: Una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas”. *Tábula Rasa* 3. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Citro, S. 2008. “El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. *Revista Transcultural de Música* 12. Sociedad de Etnomusicología, España. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/88/>.

- del Mármol, M. 2016. "Una corporalidad expandida: Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata". PhD diss., Universidad de Buenos Aires.
- Elbaum, J. 1994. "Los bailanteros: La fiesta urbana de la cultura popular". En *La cultura de la noche: La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, compilado por M. Margulis, 181–210. Buenos Aires: Espasa Hoy.
- Fabbri, F. 1982. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". En *Popular Music Perspectives*, editado por P. Tagg y D. Horn, 52–81. Göteborg, Göteborg and Exeter.
- Fabbri, F. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?". Presentación a VII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina, IASPM-AL, 19 al 24 de junio de 2006, La Habana.
- Faulkner, R., y H. Becker. 2011. *El jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Frith, S. 1998. "Genre rules". En *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, S. 2003. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por S. Hall y P. Du Gay, 181–213. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallo, G. 2011. *In Coco We Trust: Club, casa y proyecto: Experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires*. Tesis de maestría, FLACSO, Buenos Aires.
- Gallo, G., y P. Semán, comps. 2013. *Mezclar, gestionar, relajar: Modos de vida y escenas musicales*. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Garcés Montoya, Á. 2003. "Identidades musicales juveniles: Pistas para su reconocimiento". Edición de autor. dialnet.unirioja.es.
- Garcés Montoya, Á., y J. Medina Holguín. 2008. "Músicas de resistencia: Hip Hop en Medellín". Presentación a II Congreso Latinoamericano de Antropología, 28 al 31 de julio de 2008, San Pedro de Montes de Oca y Turrialba, Costa Rica.
- Garcés Montoya, Á., P. Tamayo y J. Medina Holguín. 2006. "Como un tatuaje. . . Identidad y territorios en la cultura hip hop en Medellín". *Educación Física y Deporte* 25 (2): 11–25.
- García Naranjo, J. P. 2006. *Las rutas del giro y el estilo: La historia del break dance en Bogotá*. Colombia: Centro Editorial de Universidad del Rosario, Bogotá.
- Garriga Zucal, J. 2008. "Ni 'chetos', ni 'negros': Roqueros". *Revista Transcultural de Música* 12. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201204>.
- Guerrero, J. 2012. "El género musical en la cultura popular: Algunos problemas para su caracterización". *Revista Transcultural de Música* 16. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815008>.
- Hamm, C. 1994. "Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin". *Popular Music* 13 (2): 143–150.
- Holt, F. 2007. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Infantino, J. 2014. *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Irisarri, V. 2011. "Por amor al baile": *Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs-productores de Buenos Aires*. Tesis de maestría en

- antropología social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Buenos Aires.
- Jiménez Marata, A., y Y. Abreu Babi. 2009. "Juventud y hip hop comunitario: Educar, participar y transformar desde la cultura cubana". *Margen: Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales* 52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2780214>.
- Lage Miranda, M. 2015. "Corpo, prazer e performance em Paul Zumthor". Actas del IV ECART Encuentro platense de investigadores/as sobre cuerpo en las artes escénicas y performáticas, 24 al 26 de noviembre de 2015, La Plata, Argentina.
- Lenarduzzi, V. 2012. *Placeres en movimiento: Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Paidós Editores.
- Liska, M. 2018. *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Martín, A. 1997. *Fiesta en la calle: Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Martínez, A. 2014. "Identificaciones genéricas múltiples y restricciones corporales en la obra temprana de Cindy Sherman: Aproximaciones desde el pensamiento de Judith Butler". Presentación en el VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, 27 al 29 de noviembre de 2014, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Mercado, C. 2018. "Trayectorias del teatro comunitario en Buenos Aires: Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa". PhD diss., Universidad de Buenos Aires.
- Míguez, D. 2006. "Estilos musicales y estamentos sociales: Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires". En *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*, editado por D. Míguez y P. Semán, 11-32. Buenos Aires: Biblos.
- Mingardi Minetti, M., y C. Román. 2009. "Culturas juveniles: Prácticas de hip hop en la ciudad de La Plata". *Revista Question* 1 (23): 1-9.
- Molinero, C., y P. Vila. 2016. *Cantando los afectos militantes: Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los 70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore.
- Mora, A. S. 2011. "El cuerpo en la danza desde la antropología: Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal". PhD diss., Repositorio Institucional Central de la UNLP (SeDiCI). <http://hdl.handle.net/10915/27179>
- Mora, A. S. 2014a. "El círculo borroso: Reflexiones sobre la intercorporalidad a partir de una etnografía de eventos de artes escénicas en espacios públicos urbanos". Actas del XI Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Mora, A. S. 2014b. "¿Con qué bailan quienes bailan? Una mirada sobre las investigaciones que se ocupan de la danza break y del movimiento hip-hop". Presentación a Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina, 4 al 6 de diciembre de 2014, Universidad Nacional de San Luis, Villa Mercedes, Argentina.

- Mora, A. S. 2017. "Self-Expression through Self-Discipline. Technique, Expression, and Losing Oneself in Classical Dance". En *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*, editado por P. Vila, 113–138. Lanham, MD: Lexington Books.
- Moraga González, M., y H. Solorzano Navarro. 2005. "Cultura urbana hip-hop: Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique". *Última Década* 23: 77–101.
- Morel, H. 2011. "Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires". PhD diss., Universidad de Buenos Aires.
- Muñoz Tapia, S. 2015. "Jugársela y buscar un sonido: ¿Cómo se produce una trayectoria rapera en Buenos Aires?". Presentación a XI Reunión de Antropología del Mercosur/RAM, 30 de noviembre al 4 de diciembre de 2015, Universidad de la República, Uruguay.
- Muñoz Tapia, S. 2017. "¿El rap va a explotar? Recurrencias y transformaciones en las historias del rap en Buenos Aires". Presentación a XII Reunión de Antropología del Mercosur/RAM, 4 al 7 de diciembre de 2017, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina.
- Negus, K. 1999. *Music Genres and Corporal Cultures*. Londres: Routledge.
- Pérez, J. B. 2016. "Improvisar en jazz: Un estudio psicomusicológico de la improvisación con músicos argentinos". PhD diss., Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Pillai, S. 1999. "Hip hop guayaquil: Culturas viajeras e identidades locales". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 28 (3): 485–499.
- Piña Narváez, Y. 2007. "Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: Movimiento cultural underground: El hip-hop en sectores populares caraqueños". En *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: Perspectivas latinoamericanas*, editado por D. Mato y F. Maldonado, 163–180. Buenos Aires: CLACSO.
- Quitow, R. 2001. "Hip Hop in Chile: Far from NYC". <http://homepages.nyu.edu/~rjq201>.
- Rodríguez, M. 2015. "Giros de una mae de santo: Corporalidad y performatividad en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina". PhD diss., Universidad de Buenos Aires.
- Saemi Matsunaga, P. 2006. "Mulheres no hip hop: Identidades e representações". Tesis Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
- Sáez, M. 2017. "Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata". PhD diss., Universidad de Buenos Aires.
- Semán, P. 2006. "El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular". En *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*, editado por D. Míguez y P. Semán. Buenos Aires: Biblos.
- Semán, P., y P. Vila. 2002. "Rock Chabón: The Contemporary National Rock of Argentina". En *From Tejano to Tango: Essays on Latin American Popular Music*, editado por W. A. Clark, 70–98. Nueva York, Routledge.

- Semán, P., y P. Vila. 2008. "La música y los jóvenes de los sectores populares: Más allá de las tribus". *Revista Transcultural de Música* 12: 7–20.
- Semán, P., y P. Vila, comps. 2011. *Cumbia, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Editorial Gorla-Ediciones EPC.
- Silba, M. 2018. *Juventudes y producción cultural en los márgenes: Trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Silba, M., y C. Spataro. 2008. "Cumbia nena: Letras, relatos y bailes según las bailareras". En *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*, editado por P. Alabarces y M. G. Rodríguez, 89–111. Buenos Aires: Paidós.
- Soares Alves, F. 2007. "A dança break: Uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir". *Motriz, Rio Claro* 13 (1): 24–32.
- Soares Alves, F., y R. Dias. 2004. "A dança break: Corpos e sentidos em movimento no hip-hop". *Motriz, Rio Claro* 10 (1): 1–7.
- Spataro, C. 2012. "¿A dónde había estado yo?": Configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona". PhD diss., Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Vélez Quintero, A. 2009. "Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: Más allá de la experiencia mediática". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 7 (1): 289–320.
- Verdenelli, J. 2017. "Dificultades y tácticas para compatibilizar la maternidad y la profesión entre bailarinas, coreógrafas y docentes de tango en Buenos Aires". Tesis de maestría en antropología social, FLACSO.
- Vila, P. 1985. "Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales: Mujeres, rock nacional, derechos humanos, obreros, barrios*, compilado por E. Jelin, 83–156. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. 1987. "El rock: Música argentina contemporánea". *Punto de Vista* 30: 23–29.
- Vila, P. 1996. "Identidades narrativas y música: Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Revista Transcultural de Música* 2. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-pro- puesta-para-entender-sus-relaciones>.
- Vila, P. 2014. *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford: Oxford University Press.
- Vila, P. 2017. *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Zumthor, P. 1989. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, P. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.