

Pose y atributo. La escena del rap en la cultura urbana rosarina¹

Pose and attribute. The rap scene in rosario urban culture

Renata Defelice

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

renata-defelice@hotmail.es

Recibido: 19.04.19

Aceptado: 30.09.19

Resumen

Este artículo constituye el avance de una investigación sobre las prácticas artísticas relacionadas con la cultura hip-hop en la ciudad de Rosario, Argentina. A partir de una serie de entrevistas realizadas a varios artistas de la ciudad relacionados con el hip-hop en el marco del proyecto cultural transmedia «Poesía plebeya» se introduce la problemática sobre los riesgos de la construcción de tipificaciones reconocibles en la transcripción de las interacciones llevadas a cabo. Mediante la formulación de una serie de interrogantes por el lugar de la experiencia en las investigaciones académicas y el rol de las industrias culturales en la difusión y apropiación creativa de las prácticas, este trabajo explora el modo en que son organizados

¹ Este trabajo se inserta en los Proyectos de Investigación y Desarrollo «Y Rembe'y – Litoral. Paisaje, región y transculturación en los estudios culturales latinoamericanos» y «Archivos de las vanguardias en el marco de la modernidad desigual de América Latina: narrativas documentales, teatro, cancioneros populares y artes visuales» radicados en la Universidad Nacional de Rosario; asimismo, se encuadra en una Beca «Estímulo a las Vocaciones Científicas» otorgada a mediados de 2018 por el Consejo Interuniversitario Nacional y en el proyecto «Poesía plebeya», el cual ha sido beneficiado financieramente con un subsidio de Espacio Santafesino en la convocatoria 2018. Los PID, la Beca EVC y el proyecto transmedia «Poesía plebeya» son coordinados y dirigidos por la Dra. Mónica Bernabé, a quien debo el acceso a toda la bibliografía citada en este trabajo.

los eventos musicales por los propios artistas rosarinos en la actualidad. Proponemos una vinculación contradictoria entre el uso de las voces en las entrevistas y la potencia estética de la palabra rimada del rap sobre la base de la autofiguración artística que habilita el seudónimo.

Palabras clave: rap; Rosario; apropiación cultural

Abstract

This paper constitutes the progress of a reaserch on the artistic practices related to hip-hop culture in the city of Rosario, Argentina. I explore the risks of constructing recognizable typifications in the transcription of interactions carried out with several city artists related to hip-hop in the framework of the transmedia cultural project "Poesía plebeya". This work explores organization of musical events by the artists themselves in Rosario nowadays, through the formulation of a series of questions about the place of experience in academic research and the role of cultural industries in the dissemination and creative appropriation of cultural practices. I suggest a contradictory connection between the use of the voices in these interviews and the aesthetic power of the rhyming words that are drawn from the construction of an artistic self-representation that the pseudonym activates.

Key words: rap; Rosario; cultural appropriation

Mi mensaje es tan egoísta / que tú lo haces tuyo...

Mala Rodríguez, «Yo marco el minuto»

I. En el año 1994 en la galería de The Drawing Center ubicada en Soho, la artista Renée Green organizó un simposio del cual participaron críticos y productores culturales titulado «Negotiations in the Contact Zone». Su intervención presenta los ejes del debate en torno a un cuestionamiento de las teorías psicoanalíticas, feministas, semióticas, posestructuralistas, poscoloniales y sus influencias, después de los años ochenta, en las prácticas de los críticos/artistas invitados. La reflexión crítica en estrecha vinculación con la práctica artística es vista por Green como necesaria para producir nuevos lenguajes. La «zona de contacto»,

concepción tomada de su lectura de *Ojos imperiales* de Mary Louise Pratt, es definida como el espacio literal o simbólico en que dos culturas se encuentran.²

Poniendo énfasis en la experiencia subjetiva propiciada en estos encuentros por la presencia física del artista/crítico en cualquier participación interactiva (realizar una entrevista, dialogar con el público, realizar una actividad performática), Green enumera los interrogantes de la discusión: ¿Dónde puedo colocar mi voz? ¿Qué ejemplos históricos puedo elegir como modelos o qué amalgama de viajeros puedo tomar como referencia? ¿Qué otras voces pueden entrelazarse o tejerse contra las que elijo usar? Ante esta introducción, los críticos/artistas del panel destacan la importancia de la experiencia, las limitaciones teóricas, la idea de la colaboración, pero, fundamentalmente, la discusión se centra en la insistencia de ese *yo* que parece predominar sobre todos los ejes mencionados: «yo experimento», «yo observo limitaciones teóricas en mi producción artística», «yo promuevo la idea de un arte colaborativo». La propuesta de la escritora Lynne Tillman consiste en no menospreciar esa presencia como algo simple, como si ese *yo* fuera la noción de un sujeto unificado, sino tomarla como una incomodidad que interroga por el lugar de la experiencia y en qué se hace con ella. Por su parte, el realizador Manthia Diawara refiere su propia experiencia con el modo en que los niños negros se posicionan en la producción de las imágenes cinematográficas hollywoodenses: su argumento es que existe una especificidad que está siendo desplazada por la trampa del discurso teórico en lugar de tensionar las contradicciones que emergen con la explotación de las imágenes estereotipadas; en esta posibilidad radica el impulso de realizar producciones audiovisuales. Finalmente, me interesa recuperar la intervención de Simon Leung, quien destaca la ironía del predominio de la voz autobiográfica en tanto voz dada a ciertas personas que antes no la tenían: entre las muchas voces, se privilegia solo una. El problema, plantea, es que ese sujeto puede hablar porque eso es lo que ahora se espera de él: que testimonie, que hable de lo terrible que fue su vida.

II. En el año 1991, Néstor García Canclini se refirió al desplazamiento, en los debates antropológicos, hacia el «análisis epistemológico sobre los textos» (p. 58) en gran parte debido al descreimiento del antropólogo como autoridad académica y de su experiencia en el campo, sobre la que nadie puede dar cuenta, como observador de una cultura «otra». Al

² En su presentación al coloquio, afirma Renée Green sobre la «zona de contacto»: «Interpreto el término no solo en relación con el contacto colonial, sino además en referencia a los resultados que se han derivado de ese contacto. Las negociaciones a las que me refiero pueden ser consideradas en un sentido amplio, fluctuando desde las instancias espaciales literales hasta los modos de lidiar psicológicamente con lo que aparece como extraño, foráneo» (2003, p. 13, traducción mía).

contrario del predominio del yo de los debates consignados en el simposio *Negotiation in the Contact Zone*, García Canclini postula un ocultamiento en los textos académicos de las condiciones en que se llevó adelante la observación etnográfica por medio de tres operaciones: la omisión de la primera persona singular, la anulación del proceso dialógico, la acumulación de detalles de la vida cotidiana, y la inclusión de todo tipo de archivos y traducciones que darían cuenta del conocimiento del antropólogo del lugar y del grupo estudiado. Las operaciones propuestas para contrarrestar esta situación consisten en

... incluir la problematización de las interacciones [...]; suspender la pretensión de abarcar la totalidad de la sociedad examinada y prestar especial atención a las fracturas, las contradicciones [...]; [y] recrear esta multiplicidad en el texto ofreciendo la plurivocalidad de las manifestaciones encontradas, transcribiendo diálogos o reproduciendo el carácter dialógico de la construcción de interpretaciones (García Canclini, 1991, p. 59-60).

¿Qué importancia tienen estas reflexiones para el estudio del rap en Rosario y cómo responde este artículo a cada una de las operaciones propuestas por García Canclini? ¿Cómo dialogan las diferentes voces entre los artistas entrevistados y entre las respuestas a preguntas hechas por estudiantes de carreras humanísticas? ¿Cuáles son las preguntas que se hacen los artistas?

III. Desde octubre de 2018 se han realizado entrevistas de aproximadamente una hora y media de duración a un grupo de quince artistas de entre diecisiete y cuarenta y dos años vinculados con el movimiento del hip-hop en el marco del proyecto «Poesía plebeya».³ Si bien el proyecto se centra en la estética del rap, la mayoría de los entrevistados no practica de modo exclusivo uno de los elementos e, independientemente de que se figuren como MC, DJ, b-boys o graffiteros, todos producen bases, bailan, componen y diseñan en diversa medida.

³ «Poesía plebeya» propone gestionar un modo de producción no convencional en el campo de la cultura abriendo los circuitos de distribución fuera de los habituales ya que promueve la aproximación de las actividades del hip-hop con la producción cultural en diferentes soportes. El proyecto se define como un espacio de discusión, difusión y producción en torno al colectivo de jóvenes que desarrollan prácticas de hip hop en distintas zonas de Rosario con el objetivo, por un lado, de editar sus textos poéticos y, por el otro, de capacitar a los activistas en el manejo y producción de materiales en diferentes soportes. Este proyecto, coordinado por la Dra. Mónica Bernabé, obtuvo un subsidio de Espacio Santafesino en el año 2018 para desarrollar una plataforma transmedia consistente en la realización de un audiovisual, la edición de libros y el desarrollo de contenidos para una plataforma web para la producción y circulación de las prácticas artísticas y culturales asociadas al hip-hop.

Con todo, la mayor especialización se da en el ámbito del turntablismo, es decir, en las producciones relacionadas con el arte del DJing debido al costo de los equipos y a la necesidad de actualización requerida por la convergencia tecnológica. La delimitación de la población a entrevistar para delinear la cartografía del estado actual de las prácticas de hip-hop en la ciudad de Rosario y comenzar con el proceso de acopio de información y archivos propiciados por los artistas se llevó a cabo a través del muestreo en cadena por el cual solicitamos a tres referentes de la cultura provenientes de distintas disciplinas, b-boy Michael (42), DJ Yordi (34) y MC Jota (32), que identificaran a dos sujetos para formar parte del proyecto. Estas entrevistas nos condujeron a rastrear los puntos en que se desarrollan actualmente las jornadas y sesiones de hip-hop, lo cual nos permitió ampliar la muestra y seleccionar sujetos en forma aleatoria, así como trazar el relato de la historiografía de la emergencia del hip-hop en la ciudad, de los comienzos de cada uno de los artistas, indagar en su relación personal con el rap en particular, en sus métodos de composición, y consignar sus referentes internacionales y locales.

Uno de los objetivos específicos del proyecto consiste en estudiar las formas de promoción, comunicación y financiamiento de las producciones musicales y la organización de eventos y su expansión hacia ámbitos institucionalizados. Los datos obtenidos de los archivos documentales y la observación etnográfica de talleres y eventos guiaron la formulación de las preguntas de las interacciones con una organización semirrígida basada en cinco preguntas iniciales a las que pueden adicionarse otras dependiendo de las respuestas. El eje de las entrevistas versa acerca de las relaciones entre economía y arte, por lo que las preguntas indagan sobre la dedicación temporal de los artistas a la producción musical, a la composición de letras y a la gestión de fiestas y sesiones, sobre la vinculación entre profesionalismo y amateurismo, y sobre los mensajes rimados en sus temas. Las interacciones son registradas en archivos de video y llevadas a cabo en locaciones propuestas por los entrevistados, por lo que se realizaron en plazas públicas, en cafés, en sus domicilios particulares y en estudios de grabación. Todos concuerdan en que los artistas consagrados de la ciudad lograron reconocimiento al radicarse en Buenos Aires y solo uno de los entrevistados considera que su ingreso principal proviene de tareas relacionadas con el hip-hop; el b-boy Michael se desempeña como facilitador de prácticas de baile y destrezas de break-dance en talleres impartidos a niños y jóvenes de entre ocho y dieciocho años en clubes y vecinales del distrito oeste de la ciudad de Rosario, pionero en el desarrollo de la cultura hip-hop desde hace un cuarto de siglo. Los demás artistas trabajan en carnicerías, agencias aseguradoras, pizzerías y como taxistas, encargados y preventistas. Si bien todos provienen de las periferias de la ciudad

(Distrito Oeste, Barrio Acindar, Barrio La Cerámica, Barrio Ludueña), los eventos son organizados tanto en clubes, bares e instituciones barriales como en el centro de la ciudad.



Imagen 1: Flyer del evento «Hip-hop Jam de verano» realizado el primero de febrero de 2019 en Bohemia. Bar Cultural (Cedido por R.A.P La

La cantidad de actividades relacionadas con el hip-hop realizadas en Rosario es de una diseminación tal que merece atención. No obstante, esta profusión, cabe destacar que varios recitales son llevados a cabo en un mismo día y horario por artistas que superponen sus actividades con las de otros productores culturales de la misma rama, fragmentando tanto el público como la visibilidad que potencialmente podría alcanzar la escena. En este sentido, las disputas que tienen lugar entre los artistas se extienden también al campo de la organización de los eventos, dada su doble condición de practicantes y gestores: las sesiones, emisiones radiales, eventos musicales y prácticas de enseñanza son gestionadas por los propios artistas locales en tanto productores culturales que negocian, en el mejor de los casos,

espacios institucionales, fondos económicos y estrategias de visibilización. Sobre este último punto, notamos que la difusión mediática de estos eventos es realizada, en su mayoría, por los propios artistas en sus cuentas personales de Instagram y Facebook y a través de cadenas de Whatsapp mediante *flyers* diseñados por ellos. Esta resignificación de los medios de comunicación digital (masivos, de acceso gratuito) como medios de promoción, muchas veces exclusiva, da lugar a una serie de preguntas que resultan pertinentes para abordar el lugar del rap en la escena rosarina desde una mirada crítica: ¿Cuál es la diferencia en términos de profesionalización y amateurismo entre aquellos eventos relacionados con el hip-hop organizados y difundidos desde la cultura oficial en sus intentos de cooptación institucional de estas prácticas y aquellos autogestionados por los mismos artistas? ¿Cuál es el potencial emancipador de la apropiación de los medios de comunicación digital para difundir eventos y producciones musicales y cuáles son los riesgos de entenderla demasiado festivamente?

De las entrevistas se desprende una idea general según la cual la profesionalización no es vista como una posibilidad realizable. Ante la pregunta: «¿es posible vivir del hip-hop en



Imagen 2: Flyer del evento «Rapnrolla Fest vol. 11 / Summer Edition» realizado el 16 de febrero de 2019 en Bohemia. Bar Cultural (Cedido por R.A.P La Conexión)

Rosario?», la mayoría respondió que conoce las reglas de la industria, de las instituciones y de la moda que podrían conducirlos a la consagración masiva, pero ello implicaría traicionar con fines mercantiles y temporales el sentimiento que los llevó a incursionar en el hip-hop en primer lugar. El rechazo a la domesticación conlleva no ceder ante el intento de hegemonización mediática. Este planteo debe ser entendido en toda su contradicción, puesto que la producción de un sencillo, de un videoclip, la autogestión de eventos y el encuentro para redactar letras y ensayar compete con otra domesticación: la del tiempo dedicado al trabajo. En efecto, a la pregunta: «¿Cuánto tiempo le dedicás al hip-hop y cuánto a tu trabajo?», la respuesta fue presentada casi en los mismos términos por todos los artistas: el tiempo dedicado a la música

queda subordinado a las exigencias laborales y familiares de cada uno. Más allá de esta semejanza, sus proyecciones en lo que respecta al futuro de sus producciones es diferente: la mirada resignada

de quienes aspiran a producir un disco cada tres años se opone a la de quienes apuestan a vivir de la música «algún día». Para observar esto y ofrecer «la plurivocalidad de las manifestaciones encontradas, transcribiendo diálogos o reproduciendo el carácter dialógico de la construcción de interpretaciones» (García Canclini, 1991, p. 60), reproducimos la respuesta de Mayer (36), quien expresó:

Yo no hago hip-hop para que en un momento me dé de comer. No espero nada. No espero nada. Lo uso como ayuda, como un descargo. Ya estoy grande para esperar algo. Puede que pase, puede que no. Hay gente que se ha hecho famosa y ha hecho plata, porque es lo que todos quieren: pegar con su música y poder vivir de eso. En este momento no me está resultando, pero en algún momento será [...]. Producir un disco lleva mucho: tenés que tener un estudio; hay gente que se interna en un estudio un mes. Por lo general, los grupos que

escucho yo son gente que se va a la montaña, se interna un mes y saca un disco. Después hay otro que saca un disco cada tres años.⁴

Mole (32) es otro de los MCs entrevistados, quien se autofigura como nexo entre la Old y la New School rosarina e integra junto con Taliván (30) el grupo R.A.P La Conexión constituido en agosto de 2017. El 7 de abril concertamos una entrevista en el lugar propuesto por él: el estudio de grabación en el departamento de Sammy López. Esta es su respuesta ante la misma pregunta sobre la que se pronunció Mayer:

Creo que ninguno de la mayoría de los artistas de la ciudad de Rosario está en un nivel de decir: «estamos viviendo de la música». Cuando vos vivís de la música es distinto, porque ahí sí te podés enfocar 24/7 y decir: «me tomo un jornal de ocho horas y me meto en el estudio a pleno, total cuando salimos sabemos que la familia está todo bien, la casa está todo bien, el alquiler está pago, tengo la heladera llena, los chicos pueden comer». Son muchos factores que obviamente uno tiene que ir priorizando.⁵

En el orden simbólico proyectado en estos dos fragmentos, el rol fundamental de la *administración* del tiempo aparece desdoblado entre trabajo y arte. Las lecturas son complejas, puesto que reproducen en el marco de una interacción varios niveles de reglas sociales que se van intrincando: la posibilidad de ejercer prácticas simbólicas, favorecida por el acceso a Internet y por la difusión de videos en ámbitos antes impensados, aparece subordinada por el disciplinamiento del tiempo. A su vez, este disciplinamiento productivo está internalizado por el predominio de ciertos valores: la familia, el dinero, el descanso. Luego, el tiempo dedicado a la música es también disciplinado por la industria: para producir un disco hay que «internarse» un mes en una montaña o tomarse «*un jornal de ocho horas*» y meterse «*en un estudio a pleno*». Aquí radican las trampas de «la vocación» y los dilemas de la gestión cultural. En medio de estos debates desesperanzados sobre lo económico/cultural, los eventos (oficiales y autogestivos) se siguen realizando en cantidad.

⁴ Entrevista #8 — Entrevistado: Mayer NR Squad. Entrevistadores: Renata Defelice, Carmina López, Damián Monti Falicoff. 8 de abril de 2019 [46:58-54:49].

⁵ Entrevista #7 — Entrevistados: Moleraptor y Taliván. Entrevistadores: Renata Defelice, Carmina López, Damián Monti Falicoff. 7 de abril de 2019 [4:58-8:45].



Imagen 3: Flyer del evento «Cultural Rap» organizado por Barrio Latino el 30 de marzo de 2019 en Bohemia. Bar Cultural (Cedido por R.A.P La



Imagen 4: Flyer del evento «Dirty Beat» organizado por Boombap Party el primero de marzo de 2019 en Puerto de Ideas

IV. ¿De qué modo se masifica una cultura popular y luego es apropiada creativamente por artistas plebeyos a partir de su recepción mediática? ¿Qué hace que un fenómeno racializado desde sus fundamentos en Trench Town y el South Bronx adquiera expresiones particulares fuera de estas condiciones geopolíticas? ¿Qué favorece las relaciones de intercambio del hip-hop y las traducciones que realizan los practicantes de los barrios de ciudades latinoamericanas?

Una respuesta posible, propuesta por los mismos artistas, se encuentra en la versatilidad: «si tu talento es la expresión verbal, serás rapero»; «si tu destreza, el baile, serás breakdancer»; «si el diseño, graffitero»; «si la mezcla, el mash-up, el scratch, serás DJ», pero, sobre todo, «hip-hop es la cultura», por lo que ninguna de esas prácticas excluye a las otras. Serás lo que quieras ser: aquí reside uno de los peligros de la ilusión democratizadora. Otra respuesta a la transculturación acústica y visual es definir la expansión del hip-hop como hija de las industrias culturales; doble proceso de mediación tecnológica: el carácter instituyente de las bandejas, los micrófonos, las computadoras, de los que puede prescindirse momentáneamente por medio del beat-boxing; y la masificación favorecida por el cine, el vhs y el vinilo, pero

principalmente por la televisión y, actualmente, también por Internet: la ilusión del acceso irrestricto, otro nombre de la ilusión democratizadora. Este desdoblamiento entra en parangón con las industrias culturales: permiten consumir y hacer de ese consumo una apropiación creativa.

Otra de las respuestas posibles se puede deducir de los tonos propios del rap. Al menos en el relato mítico de su conformación en EEUU, hacia fines de los años sesenta e inicios de los setenta (Chang, 2017), el tono dominante del rap es la queja: lírica reactiva y de protesta frente a la violencia urbana, la hipocresía del poder jerárquico, la imposición política, el narcotráfico, el desplazamiento forzado. La actitud del rap es denunciante, combativa, y contiene tal potencia que genera vínculos y difusiones transnacionales. Efectivamente, una de las bandas que se considera pionera en Rosario, Natural Rap, grupo conformado por cuatro MCs: Chorche, Manu Tell, Mayer y Don Q, observan en este tono denunciante un potencial identificador.⁶ «Quiero volcar la rabia que tengo sobre este tema / porque hay situaciones que me desesperan / al saber que hay personas como vos; / la concha de tu madre, ¿qué discriminás / si somos todos iguales?» rezan, por caso, los versos de uno de sus primeros temas, «Soy como vos»,⁷ incluido en Nación Hip-hop vol. 2, el disco producido por Zeta Bosio en 1999, el cual reunió a varios artistas reconocidos que no podían producir material de manera independiente y posibilitó el registro concreto de canciones que circulaban en recitales y grabaciones pirata. Es notable que el compilado se titule *Nación Hip-hop*. En pleno auge de las concepciones latinoamericanistas sobre la relación Norte/Sur, la penetración cultural y el modo de conceptualizar teóricamente todas esas problemáticas desde una perspectiva transdisciplinaria y con una dinámica histórica no lineal y desesencializadora, se publica un disco que crea

⁶ El controvertido mito de origen sobre la llegada del hip-hop a Rosario estipula como año fundacional mil novecientos noventa y uno. El relato ha sido repetido en diversas entrevistas a varios de los actores involucrados desde «el comienzo», integrantes de la autodenominada Old School, y quienes continúan gestionando eventos y realizando producciones audiovisuales hasta hoy. En palabras de los integrantes de Natural Rap, «*el grupo comenzó a trabajar en el año 1994 bajo la producción de Mike Dee (Bola 8) iniciando su carrera artística en la escena de la vieja escuela del hip-hop argentino. Participó en diversos eventos nacionales e internacionales como: Jackpot junto a Jazzy Mel; Cemento junto a Tiro De Gracia; Parque Sarmiento junto a grupos del vecino país Uruguay; Buenos Aires No Duerme junto a Bola 8, Sindicato Argentino Del Hip-hop y Súper A bajo la transmisión en vivo de Much Music; y una larga lista de actuaciones en diversas provincias argentinas (Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Capital Federal y provincia de Buenos Aires). Natural Rap formó parte de las compilaciones Efecto Uno, M.D Producciones y Nación Hip-hop 2, también ganó el premio a mejor grupo de hip-hop del interior año 2003 (C.B.G.B.)*». Ver la descripción completa del grupo junto a sus videos y fotografías: <https://naturalrap.wixsite.com/hiphop>

⁷ La canción «Soy como vos» de Natural Rap está disponible en su cuenta de YouTube: <https://youtu.be/MPgWHAImODQ>

nuevos modos de identificación de una «comunidad» y estipula otros modos de inclusión y exclusiones.

V. La dificultad de asegurar *una* respuesta a los interrogantes abiertos en esta investigación radica en el intento por efectuar una lectura crítica que, aun manteniéndolos siempre presentes y en tensión, no reproduzca o reverta ni el enfoque de la dependencia cultural, por un lado, ni el proceso de idealización implicado en algunos usos académicos, políticos y económicos de dichas prácticas, por el otro.

El riesgo del primer enfoque se encuentra en la copia, en la deflación, en el juicio atravesado previamente por el tamiz original de los «pioneros» afroamericanos. Esto implicaría una lectura del hip-hop local a partir de una concepción que subordine la valoración de las producciones culturales rosarinas a su modelo estadounidense. Desde este punto de vista, se procedería a advertir la capacidad de emulación de los artistas, reproduciendo así el discurso institucionalizador del poder y la consecuente subordinación del «copista». Estas cuestiones integran el debate sobre el concepto de «apropiación cultural», en este caso desde un punto de vista sesgado hacia una consideración improductiva y negativa ética y estéticamente. El hip-hop no permite pensar en esos términos: el mash-up, el loop, el sampleo, el remake son pruebas de ello, trabajos producidos a partir de archivos de la cultura de masas reapropiados creativamente para generar nuevas pistas donde se condensa la legibilidad que hace posible el reconocimiento de una «comunidad» y la admiración hacia quien habilidosamente produjo ese nuevo sonido. Dicha apropiación cultural no puede ser pensada como una imitación: la repetición de estos sonidos mezclados, rasgados, sampleados, nunca dice lo mismo; es como la metáfora del tartamudo: parece que repite, pero ninguna de sus emisiones es igual a las previas (Warren, 2012). Ese reciclaje tampoco es plagio: hay un cuidado muy atento en no superar los ocho segundos de reproducción de pistas sampleadas según lo estipulado por la ley de derechos de autor. Así, es importante cuestionar la división entre artista y crítico cultural para revisar la reflexión de los propios productores culturales con respecto a sus prácticas. ¿Cuáles son, en este sentido, las preguntas que se hacen los artistas? En este punto, es interesante poner como ejemplo el planteo del DJ rosarino Yordi (35), quien reflexiona sobre las posibilidades tecnológicas que brinda el portablismo:

el Portablist es la unión de 2 palabras, Portable más Turntablist. La primera no necesita explicación, la segunda es el nombre que recibe el arte del DJing (entre ellos el scratch y el beat juggling). Este fenómeno apareció en el 2014 aproximadamente y lentamente se fue

instalando en la Argentina. A diferencia del scratch convencional, los equipos son más económicos y de fácil transporte, ya que solo necesitamos una bandeja giradiscos portátil, un crossfader, un parlante a batería, discos de efectos (llamados dj tools) y una fuente que dispare loops (cualquier celular o reproductor de mp3) (*Sonorama* 28/5/2018).

En el segundo caso, el proceso de idealización de las prácticas del hip-hop consiste en desplazar el trasfondo de violencia urbana, segregación, desempleo, marginación, discriminación, hacia una sublimación exitosa, para enfatizar la resistencia y la puesta en valor, políticas culturales e institucionales mediante, del empoderamiento subalterno. Lo que vendría a contrarrestar el riesgo de la idealización es la negación del carácter estático de las piezas en su condición apropiacionista y la ampliación de las consideraciones estéticas más allá del mensaje de las letras. Para el caso del turntablismo, la mezcla, el rechazo a lo igual-a-sí-mismo, se traduce en la apropiación irrestricta de pistas mediante el sampleo. De este modo, el reciclaje cultural no se ve reducido al reconocimiento masivo de los recortes y mezclas de temas musicales, fragmentos de películas y discursos políticos, sino que el trabajo con otros materiales más oscuros o desconocidos por la audiencia, impide la legibilidad inmediata y se constituye en una forma de contramemoria (Foster, 2004). Al dispositivo de apropiación institucional se opondría, así, la apropiación archivística constitutiva del hip-hop caracterizada por un saber alternativo. Este procedimiento conlleva un intento de reconceptualización de los criterios estéticos del hip-hop, los cuales han recibido una atención mucho menor a los intentos de refutación sociologizante de la racionalidad científica de las diferencias sociales (Green, 2003). En la cultura hip-hop en general, una manera posible de reflexionar acerca de los procedimientos estéticos que se ponen en juego en cada caso es la de detenerse en el análisis de proyectos grupales y prácticas artísticas concretas, de modo que los conceptos no releguen esas prácticas a una evaluación mediada por la corrección política. En el rap en particular, esta incomodidad se patentiza no solo en la denuncia o en la queja, mensaje que también puede encauzarse con fines ideológicos predeterminados, sino sobre todo en la escucha dificultosa, en la rapidez ametralladora de las palabras en sinergia vertiginosa con la repetición rítmica y con la técnica del beat junggling. Ocurre que llevar a cabo esta reflexión implica problematizar la subjetividad de quien investiga y poner de manifiesto que las lógicas de las apropiaciones institucionales y académicas también deben tenerse presentes al momento de producir escritura crítica y de realizar trabajo de campo con el fin de contrarrestar la falta de interés de la cultura letrada a prácticas culturales como, en este caso, el hip-hop.

VI. Los dos grandes temas del rap son la crítica social y el *ars poetica* en tanto reflexión sobre los modos de composición y sobre el lugar y la misión del poeta. «Lección de rimas perfectas» es una pieza publicada por Mala Semilla (banda rosarina formada en 1995 por los MCs Jota y Payador Urbano y el DJ ADN, de la cual el primero ya no forma parte) y entraría en la segunda acepción temática. El seudónimo Payador condensa el tono del desafío y puede entenderse como un oxímoron ya que este tipo de cantor, el cual bajo la operación Lugones pasó a designar la composición sobre la que se imaginaba la «nación», es ahora ligada al rap. El oxímoron aparece reforzado por lo «urbano», si consideramos a la payada como canto popular en su acepción «folclórica», rural, o como un testimonio de la resignificación de lo popular de una expresión masificada como el hip-hop y relocalizada en la periferia de una ciudad al sur del Río Grande:

el consumismo ya no es masivo sino que respalda una proliferación de identidades [...]. Es decir, este tipo de consumo promueve la diversificación. Por añadidura, el derecho ya no es para el reconocimiento de grupos como parte de una comunidad nacional homogénea, sino para una ciudadanía cultural basada en la diferencia (Yúdice, 2017, p. 109).

El desdoblamiento del seudónimo en relación con el narcisismo: la heroicidad inalcanzable del que se autotitula mejor que nadie en el arte y la agudeza de pronunciar palabras diestramente rimando un concepto. El tema «Lección de rimas perfectas» dura 19 minutos y 28 segundos y el video lo constituye la letra de la canción remarcando en colores diferentes cada una de las rimas internas; así, cada palabra de un verso rima con la del verso siguiente en la misma posición (no solo las consonantes finales)... Durante veinte minutos: «voy a darte antónimos de pose y atributo, / mmm voy a rimarte mínimo doce minutos», dicen los primeros versos. Este don de la incrementación del tiempo improductivo desplaza al tiempo del trabajo productivo: «soy la paranoia del que se proclama 'mostro', / soy para tu novia aquel que declama en tu rostro, / mi vida es una mierda, pero en esto yo soy grosso / si mi rima lo recuerda es por honesto, no por gozo». Este arte desbordado de rimas, aliteraciones y tiempo avanza en su relación con el desafío estableciendo un otro contra el que dirigirse: «tengo la receta y al portar talento en bruto / no tengo de meta quitar el aliento al bruto, / esto es para el lógico, no para ese «logi», ¿comprendes? / esto es paradójico, no para el ilógico ¿se entiende?»; «no empieces mequetrefe no mereces que me estrese, / puede que me desespere y te despiece con un dedo». El autoelogio viril acompañado de la crítica, la réplica y el desafío se traduce en una fuerte presencia del yo frente a una segunda persona identificada metafóricamente.

camente y reconocible por referencias ambivalentes, pero nunca nombrada directamente para negarle el prestigio de la mención. En esta cercanía que habilita el uso de la segunda persona se anulan las jerarquías: el tú o el vos es puesto a la misma altura del yo para derrotarlo en la competencia. Y allí se vuelven a estipular las jerarquías según la lógica del MC: el mejor es él. El rap es la continuación de la guerra (de pandillas) por otros medios. La canción produce un vaivén constante entre la agresión y la contención: «y al mando, metafóricamente hablando / ando literariamente operando / pero con bondad porque evito el roce / cero hostilidad porque incito al goce». La preocupación estética se conecta con la ambigüedad y la ironía de la lógica amigo-enemigo. En este juego de las cercanías y las distancias se manifiestan diversos niveles de (des)identificación: el público solo puede reconocerse mediante la participación en el estribillo, de más fácil memorización por la reducción del tempo; la aceleración genera distancia, así como la extensión de la pieza, y la rima, que en la transmisión de la cultura oral se pretende mecanismo mnemotécnico, llevada al extremo de su uso anula la posibilidad de repetición y dificulta la aprehensión del sentido en una primera escucha. En este desafío se juega la destreza no solo del rapero, sino del que capta el concepto, puesto que los valores del respeto y el reconocimiento son fundamentales en la cultura: «el discernimiento siempre es oportuno, / el entendimiento depende de uno, / para abarajarlo habrá que bajar los humos / alejate del jaque y dejá que te lo resumo»; «quizás es demasiado y deba relajarme, / quizás algo calmado puedas interpretarme, / si tu oreja se irrita con este tempo clave, / dejá que lo repita, ¿doble tempo te cabe?». El desdoblamiento, sin embargo, no está dado por el narcisismo del sujeto social diferente al productor cultural, identificado por su seudónimo como el disfraz encarnado por el superhéroe de un cómic, una película de Marvel, un videojuego o una superestrella mediática, sino que el objeto del amor del artista es «la cultura hip-hop» y se desafía a aquel que no está a la altura de ese amor. El rapero se posiciona como un primus inter pares; la lógica que lo define es la de la guerra en su carácter moderno: la identificación de un héroe frente al que la «comunidad» se reconocería y buscaría emular. El recelo amoroso es característico del ocultamiento de las fuentes o de los referentes de cada uno, que siempre están allá: en Estados Unidos, en Francia, en España o en Alemania. Un modo de vida, un estilo, definido por estas reglas de autofiguración entre las que también se incluye la apariencia distintiva de la gorra, la remera dos números más grande, el hoodie, etcétera.

El sample después del estribillo repite el *loop*: «I make music for my people», reconocible, después de una exhaustiva búsqueda, en el segundo '41 de la «Intro» del rapero afroamericano Keith Murray y recuperado por la banda francesa Suprême NTM en «That's my

people».⁸ En un momento en que todas las diferencias parecen encontrar opciones de consumo, de aceptación y de visibilización, ¿quién es el pueblo para el que se hace música? En medio de estos debates desesperanzados sobre lo estético/político, los raperos siguen produciendo canciones en cantidad.

Referencias bibliográficas

BERNABÉ, M. (2014). Rap: poesía plebeya. *Alter/nativas*, (2). Recuperado de: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-2014/essays1/bernabe.html>

CHANG, J. (2017). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

FOSTER, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3397555>

GARCÍA CANCLINI, N. (1991). ¿Construcción o simulacro del objeto de estudio? Trabajo de campo y retórica textual. *Alteridades*, (1). Recuperado de: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/685>

GREEN, R. (2003). Introduction: Negotiations in the Contact Zone Symposium. En: *Negotiations in the Contact Zone*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MALA SEMILLA (2017, 19 de julio). Lección de rimas perfectas [Archivo de video]. Recuperado de: https://youtu.be/_OoPno1zF1U

NATURAL RAP (2015, 2 de mayo). Soy como vos [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/MPgWHAImODQ>

PRATT, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

WARREN, M. (2012). Ar-ar-archive. [Adaptado de una presentación oral para el Coloquio *Surface, Symptom, and the State of Critique*, en homenaje al 25 aniversario de la revista *Exemplaria*]. [Mimeo]. Recuperado de: <https://www.academia.edu/5139333/Ar-ar-archive>

YORDANOFF, M. (2018). Portablist, scratch donde quieras. Web. Recuperado de: <http://www.sonoramradio.com/esp/portablist-scratch-donde-quieras/>.

⁸ Ver Keith Murray, «Intro»: <https://www.youtube.com/watch?v=fQeq2kPqdtg>; Suprême NTM, «That's my people»: <https://www.youtube.com/watch?v=zKFqbyDR6M4>; y Mala Semilla, «Lección de rimas perfectas»: https://youtu.be/_OoPno1zF1U

YÚDICE, G. (2017). Músicas plebeyas. En: MAGLIA, G. y HERNÁNDEZ FOX, L. (Eds.). *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.