

LA REDENCIÓN COMO TÓPICO EN FILMES SOBRE RAP Y BREAK DANCE Y SU APROPIACIÓN EN ARGENTINA: SENTIDOS DE UNA PRÁCTICA E IDENTIDADES CULTURALES

ANA SABRINA MORA

Resumen

Desde los años ochenta, el rap y el break dance han nutrido diferentes filmes, incluyendo películas que recuerdan a las novelas formación (*Bildungsroman*) y otras producidas a modo de documentales que dan a conocer aspectos de una práctica a la que atribuyen características de revolución cultural en el marco de procesos de resistencia, desde sus primeras expresiones en Nueva York hasta la situación actual de dispersión global. Una particularidad de tales filmes reside en el énfasis en las desigualdades de clase y en un proceso de redención individual y colectiva. En relación con estos filmes tienen lugar modos particulares de apropiación cultural, dado que se constituyen en mediadores de la atracción y del apego afectivo que lleva a que jóvenes varones y mujeres en todo el mundo se identifiquen a sí mismos/as como raperos/as, b-boys o b-girls. Estas características destacadas por el cine son precisamente aquellas que suelen evocarse en los relatos de los y las practicantes, en la bibliografía y en las páginas web especializadas en el movimiento Hip-hop, conformando un campo de sentido compartido que impregna fuertemente las construcciones identitarias de raperos, raperas, b-boys y b-girls. En este capítulo analizaremos la estructuración del relato propuesto por un conjunto de filmes centrados en el movimiento Hip-hop que han circulado en circuitos comerciales convencionales y/o que se difunden por internet, junto con los procesos de apropiación llevados a cabo por jóvenes varones y mujeres que practican rap o break dance con quienes me encuentro realizando una investigación con trabajo de campo etnográfico desde el año 2015 en la ciudad de La Plata (Argentina). El análisis tomará en cuenta particularmente los procesos de formación y de redención individual y colectiva que son evocados, junto con las dinámicas de recepción y apropiación y los diferentes sentidos atribuidos al rap y al break dance.

Summary

Since the 1980s, rap and break dance have nurtured different films, including a number of movies that remit to training novels (*Bildungsroman*), and others that were produced as documentaries that reveals aspects of those practices linked to resistance processes. A particularity of such films is the emphasis on class inequalities and on a process of individual and collective redemption. Those films are related to particular ways of cultural appropriation, as they mediate the attraction and affective attachment that has led many young people all around the world to identify themselves as rappers and b-boys or b-girls. Likewise, those films had contributed to shape an interpretative field for such artistic practices, understood as phenomena that include characteristics of cultural revolution, from their first expressions in New York to our days of global dispersion. These features highlighted by the cinema are precisely those that are usually evoked in the stories of the practitioners, in bibliography and in websites specialized in the Hip hop movement, forming a field of shared meaning that strongly permeates the identity constructions of rappers, b-boys and b-girls. In this chapter we will analyze the structure of the filmic narrative of a set of filmic productions centered on the Hip hop movement, that have circulated in conventional commercial circuits

and/or are broadcast on the Internet, along with the appropriation processes carried out by young men and women who practice rap or break dance with whom I am doing research with ethnographic field work since 2015 in La Plata (Argentina). The analysis will take into account, particularly, the formative (and redemption) processes, on individual and collective levels, together with the different senses attributed to rap and break dance, and with the dynamics of reception that take place on those contexts.

Introducción

Desde el origen mismo del Hip-hop como movimiento cultural diferenciado a inicios de los años ochenta, el rap y el break dance han nutrido un conjunto de filmes de diferente índole.¹ A lo largo de más de tres décadas, distintos cineastas se han sentido atraídos por un fenómeno al que fueron atribuidas características de revolución cultural, desde sus más tempranas expresiones en Nueva York hasta nuestros días de dispersión global.

Ya sea en aquellas películas que presentan una prevaeciente línea narrativa que recuerda a las novelas de formación o de aprendizaje (*Bildungsroman*) en las cuales se relata el accidentado camino hacia la madurez, o en los documentales que dan a conocer aspectos de una práctica colectiva acerca de la cual se destaca la atribución de características ligadas a la oposición con el Estado o con el *establishment*, la resistencia, la rebeldía o la resiliencia, una particularidad de tales filmes es el énfasis en las desigualdades de clase (y la imposibilidad o posibilidad de atravesarlas) y en un proceso de redención individual y colectiva propiciado por las características particulares de las prácticas del break dance y del rap.

Aquellas características destacadas por el cine son precisamente las que suelen evocarse en los relatos de los y las practicantes, en la bibliografía (aún en la académica) y en las páginas web especializadas en el movimiento Hip-hop, conformando un campo de sentido compartido que impregna fuertemente las narraciones biográfico-identitarias de raperos, raperas, grafiteros, grafiteras, b-boys y b-girls.

A partir de estos elementos, en este capítulo analizaré la estructuración del relato fílmico acerca de los procesos de formación individual y colectiva, junto con los diferentes sentidos atribuidos al rap y al break dance en tanto prácticas culturales y en cuanto a su impacto sociocultural. Tomaré en cuenta, centralmente, tres producciones realizadas en Estados Unidos: *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983), *Style Wars* (Henry Chalfant y Tony Silver, 1983) y *8 Mile* (Curtis Hanson, 2002). Los dos primeros filmes mencionados son documentales producidos sobre el movimiento Hip-hop en Nueva York durante los primeros años de la década de los ochenta; ambos constan actualmente como recomendaciones y referencias en páginas especializadas en Hip-hop y, a mi entender, han delineado gran parte de las lecturas

¹ Mientras el rap y el break son géneros (musical y dancístico respectivamente), el Hip-hop, en este caso es un movimiento cultural que abarca rap, break dance, Djing y grafiti. En la bibliografía específica se suele escribir con H mayúscula, que mantenemos en este capítulo.

que posteriormente se han realizado sobre este movimiento cultural, incluyendo otras películas y programas televisivos. La tercera producción que será considerada en este capítulo (*8 Mile*) es un filme de inicios del siglo XXI que fue muy exitoso en el circuito comercial y que han mencionado de manera reiterada los y las jóvenes que practican rap con quienes me encuentro realizando una investigación con trabajo de campo etnográfico desde el año 2015 en la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina).² En el caso de esta última película, me detendré en el análisis de modos de apropiación en el marco de construcciones narrativas de jóvenes raperos actuales.

En relación con esto, sostendré que aquellos primeros documentales (*Wild Style* y *Style Wars*) cristalizaron un momento particular (el movimiento Hip-hop tal como se encontraba desarrollado en Nueva York en los tempranos ochenta, una década después de su aparición como producción cultural diferenciada) y una mirada específica y situada sobre el Hip-hop (aquella construida desde la perspectiva de ciertos artistas que formaban parte de los estamentos legitimados del campo del arte neoyorkino y que estaban fascinados con ese movimiento emergente). Con la intermediación de estos documentales tempranos fue fundando un mito de origen que sustentó una construcción de sentidos singulares atribuidos a este movimiento, a saber, sentidos centrados en su delimitación como una práctica contra-hegemónica, de resistencia y de oposición a lo establecido en diversos órdenes. Esta particular visión y sus correspondientes atribuciones de sentido se continuaron reproduciendo en las películas de ficción que les siguieron (entre muchas otras, *8 Mile*), en las narrativas actuales de los y las practicantes e incluso en las miradas producidas desde la academia.

El Hip-hop en sus inicios: hacerse un nombre y construir contra-hegemonía

Según el mito fundacional más difundido sobre el Hip-hop, el movimiento tiene un punto específico de inicio: una fiesta organizada por el DJ Kool Herc en West Bronx en agosto de 1973, usando los *sound systems* que había aprendido a utilizar en su Jamaica natal. En entrevistas compiladas por Jeff Chang,³ Kool Herc destaca cuatro elementos para describir el sentido y dirección de su búsqueda artística y para dar cuenta del “espíritu” de esas primeras fiestas: ritmo, movimiento, voz y renombre. La intención y el deseo de “hacerse un nombre,” por

² En el contexto de la Argentina, el movimiento Hip-hop 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 producidos dentro del circuito. Siendo La Plata una ciudad de aproximadamente 700.000 habitantes en una superficie de alrededor de 900 km², que en su trazado urbano cuenta con numerosas plazas y parques, con una fuerte tradición de uso de los espacios públicos, la presencia creciente de jóvenes raperos, raperas, b-boys y b-girls en estos espacios es un indicador del impacto creciente de esta práctica. Esta “llegada” del Hip-hop a los y las jóvenes no es una novedad ni es de ningún modo una singularidad de la ciudad mencionada. Pero el análisis en profundidad de un caso es, desde el punto de vista de la antropología sociocultural en la que se inscribe esta investigación, un punto de partida para comprender procesos más generales (como las dinámicas de producción cultural en la modernidad tardía, la construcción de identidades en vinculación con prácticas artísticas y la potencialidad política de la producción cultural de las culturas populares) permitiendo el planteo de cuestionamientos y problematizaciones que pueden ser de utilidad para pensar también otros casos.

³ Jeff Chang, *Generación Hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangota rap* (Buenos Aires: Caja Negra / Synesthesia, 2015).

parte del DJ y MC, guiaba todo el trabajo realizado en relación con la organización de sus fiestas. El instrumento para “hacerse un nombre” era poner a disposición de otros el ritmo, la voz y el movimiento (sustentados en la convocatoria creciente que implicaba el uso de su nombre) y proponer una visión del mundo por medio de la selección de la música, el uso de la palabra ante el micrófono y la manera autogestiva en la que se producía la fiesta.

Aquí mismo fue surgiendo una nueva forma de baile, en un primer momento imitando los movimientos que James Brown hacía en escena, que comenzó a conocerse como break dance, denominado de esa manera porque se realizaban esos pasos, ante la mirada de quienes compartían la fiesta, durante los *breaks* o secciones instrumentales que algunos DJs comenzaron a reproducir en *loop*. Alrededor de 1975 ya se podían ver a los primeros b-boys, todos ellos muy jóvenes. En sus casas, o en los pasillos de los edificios donde vivían, se enseñaban unos a otros. Luego, mostraban lo que habían logrado realizar en *house parties* o en fiestas al aire libre. Muy pronto, los b-boys dejaron de confinarse en sus habitaciones y recorrieron el barrio, de vecindario en vecindario, buscando otros b-boys con quienes competir. Lo más valorado entre ellos en aquellos años, de acuerdo con Jeff Chang,⁴ era “ganarse una reputación” (una vez más, “hacerse un nombre”), bailar mejor que nadie y tener un “estilo propio,” distinguible, reconocible y mejor que los otros “estilos.”

Poco después en los mismos años setenta, Afrika Bambaataa le sumó nuevos elementos al cuarteto “ritmo, movimiento, voz y renombre:” el conocimiento y el auto-conocimiento, con la mirada puesta en África como eje a partir del cual lograr ambas cosas. Su inspiración, según contó, fue la visión de un filme, *Zulú* (Cy Endfield, 1964), sobre hechos ocurridos en 1879 durante la conquista británica de ese sector del continente. Aunque el filme relata la derrota del pueblo zulú, ciertas escenas donde éstos se agrupaban, observaban, esperaban, le inspiraron un sentido de “solidaridad negra” a partir de la negación a rendirse. Es decir, descartó el sentido de la derrota y los estereotipos que impregnaban el guion, y se detuvo en aquello que consideró valioso, a partir de lo cual crear nuevas mitologías para los afroamericanos. Así, en 1975 Afrika Bambaataa forma la Zulu Nation, su propio movimiento, entendido como un “acto artístico revolucionario” para “avanzar hacia algo mejor;” un movimiento donde el ritmo, el movimiento y la voz se unieron en sus discursos a la ceremonia, la fe, la celebración, el optimismo, la paz, el amor, la unidad y la diversión, junto con un término que definirá a la “cultura Hip-hop” por mucho tiempo: el estilo. “Tener estilo” traccionaría, según se entendía, el crecimiento del nombre; traería consigo más amigos, más imitadores, más lealtad, más devoción, más notoriedad. A la vez, la competencia por “tener más estilo” constituía un creciente impulso para la acción, llevaba a que el movimiento se mantuviese vivo y en crecimiento.⁵

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

A principios de los ochenta, varios cineastas se sintieron atraídos por la “revolución cultural” que entendían que estaba sucediendo en Nueva York. Una sumatoria de elementos, dimensiones y representaciones que aún hoy se destacan (tal como veremos más adelante en este mismo apartado en vinculación con resultados de la interlocución con distintos actores en el trabajo de campo etnográfico) en torno al origen y a la caracterización del movimiento Hip-hop, han estado presentes ya desde el momento de producción de los primeros documentales sobre el género. Me refiero a *Wild Style* y a *Style Wars*. El contexto de producción de estas obras (en cuanto al momento en el desarrollo del Hip-hop en el que fueron realizadas) fue la expansión del Hip-hop a otros barrios más allá del barrio en el cual se había originado, proceso que ocurrió claramente a partir de 1979, que llevó a la incidencia de otros sectores y a la aparición de influencias al movimiento “desde afuera.” Una de estas influencias tuvo que ver, sobre todo en el caso del grafiti, con el interés que comenzaron a manifestar en estas nuevas producciones distintos agentes del campo del arte, un interés que, por ejemplo, resultó en exposiciones de artistas de grafiti en galerías de arte y en la exploración de la técnica y los usos del grafiti por parte de artistas “académicos.”

Otro punto en estas influencias “desde afuera” tuvieron que ver con el interés del mercado en el Hip-hop. Los años 1980 a 1983 suelen marcarse como los años en los que esta “cultura” alcanzó conocimiento y éxito en amplios sectores, abriendo paso a una creciente comercialización. Al deseo de “hacerse un nombre,” de ser artista de Hip-hop, comenzó a estar ligado a la posibilidad de “ganarse la vida” e incluso de lograr fama y fortuna. Asimismo, los formatos apropiados para el disco y para la radio comenzaron a influir en lo que ocurría en las fiestas, especialmente en la extensión temporal de las canciones (junto con una cada vez mayor centralidad del rap dentro del movimiento), dejando atrás inquietudes tales como cómo lograr condensar tres horas de fiesta en un disco.⁶ De este modo, el Hip-hop fue pasando de ser un fenómeno local, impenetrable e inexplicable fuera de su contexto de origen, para tornarse un fenómeno novedoso y de alcance universal. Por esos mismos años surgió la segunda generación de b-boys y b-girls, con más público y más integrantes. Y nació, también, la idea de “los cuatro elementos del Hip-hop,” uniendo en un mismo movimiento a grafiteros, b-boys y b-girls, MCs (o raperos) y DJs.

En este marco, *Wild Style* se considera la primera película de Hip-hop. Su realizador, Fab 5 Freddy (escritor y aficionado al grafiti), decidió rodar un filme sobre el grafiti, fascinado por sus creaciones, que ya habían tomado vastos sectores de espacios públicos neoyorquinos. Elaboró la película con dos grafiteros, Charlie Ahearn y Lee Quiñones. Le llevó un año de inmersión en la “cultura del Hip-hop,” resultando una película sobre la escena completa, incluyendo todos sus elementos. En este momento el grafiti ya había sido objeto de interés en el campo del arte y también había aparecido de manera recurrente en la prensa con crónicas dedicadas a los conflictos con vecinos y con agencias del Estado, que ya avanzaba sobre la práctica persiguiéndola por vandalismo. El rap (en particular el *freestyle*) era aún visto como una

⁶ Ibid.

“escena salvaje,” poco explorada, propia de chicos y chicas de secundaria que al realizador de la película le parecían tremendamente talentosos y a quienes quería ayudar para que lograsen contratos con discográficas y llegasen a un público que no se redujera a los afroamericanos y latinos que eran quienes constituían la parte mayoritaria de los seguidores del género (mientras realizaba el film, invitó a Bambaataa a un Club de artistas blancos y ricos, por ejemplo). A la manera de los filmes etnográficos de Franz Boas,⁷ los actores y las actrices interpretaron roles que mostraban cómo eran en la vida real o actuaban en escenas que reproducían su vida cotidiana para la cámara.

El comienzo del filme incluye muchas de las características que, hasta el día de hoy, definen al Hip-hop: el riesgo, la diversión, el barrio, la pobreza, la calle, la noche, los trenes, el aerosol, el piso, los discos, la fiesta, el impulso indetenible de expresarse, la autosuperación, la perseverancia a pesar de la oposición, la incompreensión y la demonización. Una serie de objetos, materialidades, estéticas, delinear una práctica artística contra-hegemónica que se estaba constituyendo como estilo cultural. De un lado, los actores y hacer del Hip-hop (la *crew*, el break dance, el grafiti, el DJing) y sus aliados sinceros, eventuales o interesados (artistas y periodistas que estaban comenzando a prestar atención al Hip-hop); del otro, sus antagonistas (la familia, las culturas parentales, la policía, el Estado entendido como una entidad represora, opresora o perseguidora). Con las modulaciones entre “ser auténticos,” “ser comerciales” y “ser famosos,” y con la subalternidad como valor que no puede más que torcerse en un movimiento hacia la construcción de contra-hegemonía en múltiples escenarios, se relata una historia de amor chico-chica. Su protagonista parece decir en todo el film: “hago esto, porque es lo que hago, porque otra cosa no puedo hacer.”

El otro documental, *Style Wars*, fue rodado entre 1981 y 1983 con la dirección de Tony Silver. Se basa en una investigación de un estilo entre periodístico y folklorista realizada por Martha Cooper y Sally Banes, quienes se propusieron “registrar” el break-dance desde la perspectiva del folklore, con una noción de “baile callejero” y de “movimiento juvenil” en ascenso, en sus articulaciones con el grafiti, que terminó siendo el eje principal del relato. Al igual que en el filme anterior, en éste se realizó una ficcionalización de vidas reales por parte de sus mismos protagonistas, quienes manifiestan querer ser artistas famosos y se ven enfrentados con la policía y con el Estado en general, en medio de campañas contra el grafiti y con los usuarios de los trenes por ellos pintados en su contra. Pero aquí, a diferencia del primer documental, toman mayor centralidad las disputas al interior mismo del género; en palabras de sus protagonistas: “me tapó,” “me copió un paso,” “nunca habíamos visto una cosa así.”

⁷ El antropólogo norteamericano de origen alemán Franz Boas, pionero en el desarrollo de la antropología visual, realizó en 1930 una serie de registros fílmicos de los Kwakiutl (pueblo originario de la isla de Vancouver) acerca de distintos aspectos de la vida cotidiana de esta cultura (tecnologías, juegos, danzas, formas de oratoria, etc.), con lo cual completó los numerosos registros fotográficos que había tomado entre 1890 y 1900 para ilustrar sus diarios de campo y textos etnográficos. Uno de los recursos que utilizó al momento de realizar los registros fílmicos consistió en solicitar a los miembros del pueblo Kwakiutl que recrearan y actuaran para la cámara escenas que él mismo había podido observar previamente.

Los años inmediatamente anteriores a ambas filmaciones fueron los años en que comenzaron a aparecer las primeras *crews* con presencia en las calles del Bronx. Tanto la centralidad de las *crews* (aunque con cierto énfasis en personajes individualizados que encarnarían al “típico” integrante del movimiento) y sus lógicas y dinámicas de funcionamiento interno, como el rol fundamental del conflicto, la resistencia y las luchas y la “toma” del espacio público de las ciudades, son evocados fuertemente en las narrativas de ambos filmes. La cristalización de estos elementos en ambos documentales tuvo el efecto de fijar un momento y una mirada particular sobre un movimiento en ese entonces emergente. Mediante su posterior circulación y replicación en los filmes que les siguieron, estos componentes del relato terminaron impregnando fuertemente, aún hoy, los discursos sobre el género y las narrativas identitarias de sus practicantes.

La dinámica de la batalla, el enfrentamiento y la medición de fuerzas se evocan muy frecuentemente para explicar las raíces del Hip-hop, cuestión que suele asociarse con el nacimiento de una forma de competencia “no violenta” con la cual se dirimirían conflictos mediante la medición de habilidades para ejecutar una acción artística. Hasta la actualidad, el break dance, el rap y el grafiti comparten la doble característica de realizarse en un formato de competencia (una suerte de “competencia amigable”), en la que se busca ser mejor que el otro, ganarle o superarlo, pero en medio de lazos de cooperación y camaradería, signados por algo que, según me han señalado muchas veces los/as jóvenes cultores/as del Hip-hop durante mi el trabajo de campo, puede entenderse como “estar en la misma.”

Este formato de competencia o “batalla” se desenvuelve en distintos espacios: en competencias y torneos realizadas en clubes, en batallas improvisadas en las plazas o en ensayos improvisados en las casas, entre muchos otros. Ante esta diversidad de espacios, el mito de origen ya aludido se circunscribe a enfrentamientos en las calles de un determinado barrio; en concordancia con esto, usualmente el Hip-hop queda caracterizado como una práctica “callejera.” Sin embargo, no todo ocurre en la calle: aunque es evidente que el espacio público urbano es parte constitutiva de la práctica, el espacio doméstico y la red afectiva son igualmente constitutivos del Hip-hop como la plaza o la esquina (por ejemplo, se escribe y compone en el hogar, se prueban y practican pasos ante tutoriales en una sala de estar hogareña, se organiza un evento con toda una *crew* mediante reuniones en una casa, se consigue grabar por primera vez en un estudio de grabación casero que presta un familiar o un conocido, etc.⁸

Otro de los espacios constitutivos para el rap, junto con la casa y la calle, es el espacio virtual. Se toma contacto con el movimiento, con los pasos, con las técnicas para “rallar” o pasar discos, con el diseño o pintura en las paredes, con la música, con los artistas, con letras, fotos, videos, a través de internet, y se baila y se escriben letras y canciones escuchando música que

⁸ Ana S. Mora, “El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap”, en *Actas de las IX Jornadas de Sociología de la FaHCE-UNLP* (Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2016), 1-19.

se busca en el mismo medio. En un sentido más general, la popularización de la web marcó un pasaje a una etapa de circulación masiva, donde la difusión y la transmisión se facilita enormemente, así como se habilita la posibilidad de repetir los contenidos cuantas veces se quiera. 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” (como denominan raperos/as y bailarines/as de break dance a crear, proponer o ensayar un paso de baile o una rima) pudiera ocurrir lejos de la pantalla de televisión, en las plazas, esquinas, estaciones de tren o galerías comerciales de las ciudades.⁹

De todos modos, aunque el Hip-hop se despliega ampliamente en las casas, en la web y en diversas locaciones como clubes, bares, discotecas, centros culturales y sociedades de fomento, se encuentra fuertemente construido en la reunión entre pares conocida como “ranchada” (esto es, en el encuentro cotidiano de *crews* en una locación determinada de un barrio, como una esquina o una plaza), y como una práctica gestada y desarrollada en las calles, lugar del que, según quienes se adscriben a este movimiento, emana toda su potencia y su capacidad de multiplicación.¹⁰

Para los y las jóvenes con quienes realizo trabajo de campo, la autenticidad de sus prácticas con el rap y el break dance (así como el rap y el break dance como prácticas en sí mismas) no implica tensiones con el hecho de ser un producto “importado;” no es, tan siquiera, algo que deba explicarse o defenderse, ya que no representa en ningún punto un problema, y no se supone que el enlace entre su origen foráneo y su anclaje actual en sus vidas cotidianas es algo que necesite ser explicado. Sostengo que esto se debe a tres circunstancias: las similitudes en las características de los contextos de producción, la concordancia en los criterios de validación y la pre-existencia de la globalización en la constitución de estas prácticas. La primera de ellas (similitudes en las características de los contextos de producción) se vincula con que los elementos del origen que suelen destacarse en las narraciones son la relación constitutiva con las calles, con la pobreza, con un contexto de violencia y con las comunidades afroamericanas y latinas; estos elementos no se presentan como distantes, sino que son los mismos que son evocados para caracterizar el campo del Hip-hop en su aquí y ahora. La segunda de ellas (concordancia en los criterios de validación) consiste en que los criterios de autenticidad y de construcción de valor en el contexto de las identidades juveniles actuales ligadas a estilos musicales globalizados (entre las que se encuentran las ligadas a la cultura Hip-hop), no incluyen la apelación a genealogías “puras” y con fuertes raíces locales. Esto no ha excluido la relación con la música tradicional argentina, ya que es notorio el establecimiento de vínculos entre raperos y payadores (improvisadores folklóricos por medio del recitado y la guitarra). La tercera (pre-existencia de la globalización) reside en que la

⁹ Ibid.

¹⁰ En un texto previo me he ocupado del rol legitimador, el usos estratégico y el valor positivo otorgado al espacio de la calle en diversas prácticas artísticas, entre ellas el Hip-hop (A. S. Mora, “Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea” en *Revista Tempos e Espaços em Educação*, Vo. 11, n. 24 (Brasil: Universidade Federal de Sergipe, 2018), 15-28.

existencia de prácticas culturales mundializadas y la globalización de la cultura no constituyen ninguna novedad para estos y estas jóvenes, quienes han nacido con estos procesos ya en completa marcha. Asimismo, el rap y el break dance no hubieran sido posibles sin las dinámicas propias de la globalización y sin el rol que las migraciones y las tecnologías de comunicación cumplen en dichas dinámicas.

El Hip-hop en el siglo XXI: una práctica de redención para vivir del (y por el) arte

El Hip-hop es un producto cultural que puede ser comprendido dentro de las dinámicas de la mundialización de la cultura, de las dinámicas complejas de articulación entre lo local y lo global, de la lógica cultural del capitalismo tardío y de los procesos de apropiación cultural en el post-postcolonialismo.¹¹ Como producto cultural de alcance global y a la vez ligado a procesos locales, a las vidas cotidianas, a las identificaciones y a las redes afectivas de agentes situados, su estudio puede ser abordado mediante la apertura de una serie de preguntas: ¿qué ha hecho posible que diversos grupos de jóvenes en una ciudad como La Plata integren, casi cuatro décadas después, *crews* que se identifican fuertemente como parte de la “cultura hip hop” y utilicen “yo rapeo” o “soy grafitero” como su principal carta de presentación? ¿Qué procesos han puesto a su disposición una forma de componer, interpretar, improvisar, bailar o pintar que fue originada en otro momento, otra ciudad, otro país, otro sector social? ¿Cuáles son los puntos de contacto entre aquellos nodos espacio-temporales distantes, que han hecho posible tal identificación y que han hecho que encuentren en este estilo cultural el mejor medio para contar sus vidas, su visión de mundo y, sobre todo, su ser y estar en un barrio y en el mundo? Y finalmente: ¿qué nos permite afirmar que cuando hablamos de mundialización o globalización de un producto cultural no estamos hablando solo de procesos del orden de la transferencia, la transpolación, la penetración o la homogeneización?

Para comprender estas relaciones (complejas, múltiples y dislocadas) entre un producto cultural mundializado y un intenso apego afectivo a una práctica, es posible acercarnos a dichas preguntas no desde la búsqueda de respuestas, sino a partir de la detección de algunas tensiones. En primer lugar, una tensión espacial que consiste en que los y las jóvenes a los que me estoy refiriendo “pintan su aldea,” se entienden a sí mismos, se proyectan a futuro y dan una organización narrativa a sus vidas, a sus barrios y a su lugar en el mundo con una práctica cultural que fue generada a 8.500 kilómetros de distancia. Asimismo, aunque es parte de la vida cotidiana e incluso de las políticas públicas de múltiples locaciones alrededor del mundo, es reconocida como un producto cultural propio de tal contexto de surgimiento, contexto que le habría impreso las características que lo singularizan aún hasta hoy, en un país

¹¹ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001); Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013); Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (España: Paidós Ibérica, 1991); Dolores Juliano, “Universal/Particular. Un falso dilema” en *Globalización e identidad cultural*, comp. Rubens Bayardo y Mónica B. Lacarrieu (Buenos Aires: CICCUS, 1997); Renato Ortiz, *Otro territorio (Ensayos sobre el mundo contemporáneo)* (Buenos Aires: Ediciones de la UNQui, 1996).

que continúa siendo la localización de sus principales referentes. En relación con esta primera tensión, se debe destacar el rol de la industria cultural y dentro de ésta el rol que ha cumplido la circulación de los filmes mencionados y de todos aquellos que los han continuado; es decir, no solo la difusión discográfica, sino también la de los particulares relatos e interpretaciones transmitidas en formatos audiovisuales, han sido parte importante de las condiciones de posibilidad que han resultado en que un producto cultural que aparentemente es foráneo no sea ajeno. En segundo lugar, una tensión temporal, signada por la presencia de historias entrecortadas, contadas con una tónica de puntos desconectados, y genealogías confusas en las cuales se reconoce un origen espacio-temporal canónico para el rap, el grafiti y el break dance y se construye una identificación más fuerte con este origen (que opera en el orden de un mito de origen, no importa cuán fiel históricamente sea) que con las genealogías locales. En relación con esta segunda tensión, la amplia difusión que han tenido los filmes mencionados y muchos otros, en gran medida versiones de un mismo relato construido en los tempranos años ochenta, actúa de manera unificada con los espacios virtuales que hacen posible que, por caso, un joven rapero actual establezca un diálogo mucho más fluido con Eminem que con cualquier rapero argentino de décadas atrás. En tercer lugar, las tensiones espacio-temporales se entrecruzan con una serie de tensiones resultantes de disputas por el sentido, que pueden englobarse en dos conjuntos: en primer lugar, la construcción de sentidos en disputa (en el juego de hegemonía-subalternidad-contrahegemonía) acerca de “quién soy” y de “cómo es el lugar que habito,” y acerca de por qué el grafiti, el break dance o el rap son las prácticas que les permite expresarlos; en segundo lugar, una disputa teórica entre una explicación del fenómeno a partir de dinámicas globales y otra a partir de relaciones afectivas y experiencias de apego. A partir de esto, quedará planteada una apuesta por prestar atención analíticamente tanto a las condiciones globales de posibilidad que han hecho factible que diversos agentes encuentren disponible para sí estas prácticas y les otorguen un sentido, como a las experiencias y relaciones afectivas que generan y sostienen el entramado de esos agentes con (y en) esta práctica. En la dinámica de des-territorialización y re-territorialización,¹² el Hip-hop se localiza (se torna local), formado por un conjunto de prácticas fuertemente enlazadas con los contextos sociales inmediatos y con las experiencias cotidianas.

En su análisis sobre lo que llamó “modernidad desbordada,” Arjun Appadurai afirmó que su comprensión supone una “teoría de la ruptura, que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como sus interrelaciones) como los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio, y explora los efectos de ambos fenómenos en *el trabajo de la imaginación*, concebido como un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna.”¹³ Según afirma, “los medios electrónicos y las migraciones masivas caracterizan el mundo de hoy, no en tanto nuevas fuerzas tecnológicas sino como fuerzas que parecen instigar (y, a veces, obligar) al trabajo de la imaginación.”¹⁴ Dentro de su perspectiva, resultan

¹² Renato Ortiz, *Otro territorio*.

¹³ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada*, 6.

¹⁴ *Ibid.*, 7.

especialmente elocuentes en este momento del análisis, para comprender el caso del que me estoy ocupando, dos dimensiones: el rol de los medios de comunicación electrónicos y el papel de la imaginación como práctica social.

Los medios de comunicación electrónicos ofrecen recursos para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. En palabras de Appadurai:

[...] Los medios electrónicos pasan a ser recursos, disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todo tipo de personas, para experimentar con la construcción de la identidad y con la imagen personal. (...) los medios de comunicación electrónicos proveen recursos y materia prima para hacer de la construcción de la imagen del yo, un proyecto social cotidiano.¹⁵

Aunque los medios de comunicación no son, por cierto, las únicas vías por las cuales los y las jóvenes pueden tomar contacto con el Hip-hop, éstos cumplen un rol ineludible en cuanto a dos cuestiones de distinto orden que a la vez están estrechamente ligadas: por un lado, los medios de comunicación (junto con la acción de la industria cultural, dimensión de análisis que no desarrollaremos aquí) han permitido que la “cultura” o movimiento Hip-hop sean prácticas cercanas para los y las jóvenes de la ciudad de La Plata con quienes me encuentro trabajando; esta cercanía no está dada solo por acceder como espectadores y/o consumidores de este género, sino que han puesto a su disposición un modo de producción de imágenes de uno mismo y del mundo propias de esta práctica, y recursos con los cuales construir la propia identidad. Como es obvio, el consumo de los medios masivos de comunicación es activo, dinámico y múltiple, y produce formas de respuesta que suponen agencia. Además, las imágenes que los medios masivos de comunicación ponen en circulación son reinstaladas en repertorios locales, de algún modo son “filtradas” por los mismos, y adquieren sentido en relación con las experiencias vividas. Por otro lado, los medios electrónicos de comunicación, en particular internet y dentro de ésta, sobre todo Youtube y las redes sociales, proporcionan de manera continua y sostenida recursos para sostener esta construcción de identidad, y para sostener los modos de pertenencia a lo que se reconoce como una “cultura” de alcance mundial.

Al Hip-hop se llega, y su lazo con él se sostiene en el tiempo, por medio de la red afectiva y por relaciones cercanas entre las que prevalece la amistad, y no únicamente por la vía de estímulos provistos por los medios de comunicación. Un amigo que hace escuchar un tema, o que invita a una batalla, o que acompaña en ranchadas o competencias, o que regala el primer aerosol; una familia que presta la casa para reunirse o que apoya la labor artística; un conocido que presta un estudio de grabación; un grupo, una *crew*, que está siempre, que “hace el aguante.” El trabajo de la imaginación del que hablaba Appadurai, está sostenido no solo por los medios digitales y por un nuevo orden global, sino también por una red de relaciones

¹⁵ Ibid.

afectivas, producidas en una red de configuraciones relacionales específicas de intersubjetividad e intercorporalidad dinámicas y mutables.¹⁶

En los relatos de los “hip-hoperos” aparecen distintos elementos que dan cuenta de la estrecha ligazón de sus prácticas con los medios electrónicos de comunicación. Sin olvidar la ineludible presencia del espacio público como lugar de realización de esta práctica, estos medios son parte de sus explicaciones sobre cómo comenzó su relación con el Hip-hop y sobre cómo componen (entre otras cuestiones). En cuanto a qué significó el ingreso del break dance, el rap o el grafiti en sus vidas, el relato cruza dos cuestiones: por un lado, la llegada del rap, por caso, como un camino de salvación individual y colectivo, y, por otro lado, la intervención de amistades en el acceso a las prácticas. Por ejemplo, en el comienzo de la escucha, que usualmente se refiere como el “quedar prendido” por una música que llegó a sus oídos navegando al azar por internet. Este punto está relacionado con las maneras de componer y de expresarse por medio del Hip-hop, que son descritas como si vinieran desde el interior mismo de la persona (tras un movimiento de fetichización que borra el aprendizaje de estas mismas maneras), entendiendo también que por su intermediación se abrió un canal de expresión que hasta el momento estaba obturado. El primer contacto con el rap suele ser recordado, así, como un momento epifánico, más o menos ligada al azar, en el que de manera inmediata esa música produce un apego profundo y duradero, al “despertar” algo que estaba esperando ser despertado, al cubrir un lugar de la expresión percibido como antes vacío, o al proporcionar un medio para “descargar.” Cuando sus relatos remiten al momento de comenzar a escribir letras o canciones, o a la primera batalla en la que improvisaron y compitieron, se suele apelar igualmente a algo que “estaba adentro” y que el rap logró vehiculizar, expresar o sanar. Incluso se habla de una descarga, esto es, como un recurso muy efectivo para descargar emociones que no lograban expresar o gestionar de otra manera, o para tender “un cable a tierra” y ser quienes son. El recurso de componer y rapear, en su perspectiva, se torna sanador.

En los relatos de los y las practicantes (junto con la apelación al rol de las redes afectivas y al momento de iniciación en tales prácticas como un momento de salvación y de generación inmediata de apego) están presentes múltiples alusiones al papel que desempeñan las amistades en la capacidad de sostener la relación con el rap, el break dance o el grafiti. La generación de un intenso apego afectivo, esto es, del despliegue de una capacidad de afectar y ser afectado/a por el rap o por sus agentes, está vinculado con la posibilidad de vivir en “estado de rap,” a ser rapero/a todo el tiempo, haciendo del rap, recíprocamente, lo que los hace ser quienes son, en su devenir cotidiano, y lo que permite la apertura de un canal de autosuperación y de manejo de las dificultades

En el filme *8 Mile*, protagonizado por el rapero Eminem y basado en su propia vida, se condensan gran parte de las cuestiones en las que me he detenido en este apartado. Se trata de un relato fílmico de superación personal y de redención en el cual un joven trabajador

¹⁶ Ben Anderson, *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions* (Durham: Ashgate, 2014).

metalúrgico con “talento para la música,” James “Jimmy” (B-Rabbit) Smith (interpretado por Eminem), es movido por un fuerte deseo de “lograr cosas más grandes,” de expresarse (*express yourself*), de afirmar ante cualquier adversidad su oposición “soy esto, ¿y qué?” El rap es, para él, un boleto para salir de la pobreza de Detroit, para “pintar su aldea” pero al mismo tiempo para salir de ella; para decir quién es, para afirmarse, para ganar respeto para sí mismo (en su caso, entre los raperos afroamericanos que lo desprecian), pero al mismo tiempo un motor para abrir una posibilidad de dejar de ser quien es o quien se supone que debe ser de acuerdo con la “cultura parental” y con los clavajes que lo oprimen. Jimmy/B-Rabbit logra improvisar en una batalla, brillar y ganarla. El filme lo muestra volviendo a la fábrica después de esto, pero vuelve distinto: siguiendo el tópico de las novelas de formación, vuelve siendo adulto. El proceso de formación como adulto y la redención ante la dominación multicausal quedan imbricados aquí con la rebeldía y la autoafirmación.

Este filme y, sobre todo, la figura de Eminem (tal como aquí queda retratada) han sido evocados frecuentemente por mis interlocutores en el trabajo de campo, en particular, claro está, en los casos de jóvenes raperos. La construcción de identificaciones y de una narrativa identitaria (identificación con Eminem como individuo, narrativa sobre sí mismo siendo “parecido a Eminem” y con una adscripción identitaria signada por ser parte de la “cultura Hip-hop”) ocurre tanto al ubicarse en relación con otros como al explicar la forma de componer. Retornando a lo que Appadurai ha denominado “el trabajo de la imaginación,” quiero destacar la estrecha e intensa relación que ha quedado establecida entre algunos de ellos y un famosísimo rapero como es Eminem, que han conocido por la labor de los medios de comunicación y de la industria cultural, y cuya imagen ha sido fundamental en sus propias imágenes de sí mismos.

De acuerdo con aquel autor, “el trabajo de la imaginación” está profundamente afectado por un imaginario sostenido por los medios masivos de comunicación, con frecuencia de carácter transnacional. La imaginación, tal como la entiende, posee un sentido proyectivo y puede ser el prelude de algún tipo de expresión, incluyendo la expresión estética. Así, “la imaginación, sobre todo cuando es colectiva, puede ser el combustible para la acción”,¹⁷ siendo no solo comunidades en sí, sino también, “en potencia, comunidades para sí, es decir, capaces de pasar de la imaginación compartida a la acción colectiva.”¹⁸ De este modo, los medios de comunicación de masas hacen posible el desarrollo de “comunidades de sentimiento,”¹⁹ con las cuales un grupo siente, imagina y proyecta cosas de manera conjunta; además, lo cual es importante, estas comunidades son de carácter transnacional y hasta post-nacional. Más allá de las preferencias personales, lo que ocurre es la construcción socio-históricamente situada de modos de imaginarse a sí mismo/a como parte de un colectivo y de imaginar un mundo, con

¹⁷ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada*, 10.

¹⁸ *Ibid.*, 11.

¹⁹ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas* (México: Grijalbo, 1991).

la mediación de los recursos imaginables (y en este caso, también de recursos estéticos y estilísticos) que los medios de comunicación masivos han puesto a su disposición.

A modo de cierre

Las redes afectivas, los medios de comunicación digitales y la cultura masiva construyen, como hemos visto, las trayectorias de una práctica cultural como el Hip-hop. En vinculación con la “cultura Hip-hop” se producen identificaciones (Brubaker y Cooper, 2002) ligadas a tomas de posición y a proyecciones en el mundo, que deben analizarse en relación con los medios digitales de comunicación e información y con la industria cultural, entre los cuales juegan un papel fundamental el uso complejo y de múltiples vías que se realiza de Youtube. Por otro lado, estas prácticas se presentan localmente como prácticas artístico-expresivas y como estrategias de intervención política en el espacio público que buscan la transformación de determinadas condiciones sociales o proyectos de vida. Como producción cultural en la vida cotidiana, los circuitos y las trayectorias del Hip-hop no pueden comprenderse fuera de las redes afectivas de agentes situados, y permiten plantear también una pregunta por la relación entre producción cultural, apego y afectividad.

Las novelas de formación o de construcción o de aprendizaje (*Bildungsroman*) son aquellas que narran un proceso que transforma a un joven en un adulto. En muchas de ellas las y los protagonistas deben enfrentarse a un entorno hostil para lograr la maduración y construir una personalidad propia, a menudo distanciándose de sus familias y su contexto social. A la vez que se entra a ese orden, se encuentra la manera de hacerse un lugar. Estos relatos son útiles para ver cuáles son los retos a atravesar en un contexto socio-cultural particular, qué se espera de los y las jóvenes tornándose adultos y de qué maneras las culturas ayudan o dificultan este proceso para los agentes. La redención, en suma, es un punto ineludible en la caracterización de la “cultura Hip-hop:” por un lado, en el “mito fundacional” continuamente reiterado y recreado en cada nuevo contexto; por otro lado, en los modos de identificación con la práctica en la actualidad. En los tres filmes que hemos destacado, el Hip-hop trata de lograr un lugar en el mundo (un contexto hostil) y valoración para la práctica y para hacer la vida más vivible.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Ben. *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Durham: Ashgate, 2014.
- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo, 1991.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.
- Brubaker, Roger y Cooper, Frederick. “Más allá de identidad” en: *Apuntes de investigación del CeCyP* n° 7. Buenos Aires, 2002.

Chang, Jeff. *Generación Hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangota rap*. Buenos Aires: Caja Negra / Synesthesia, 2015.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España: Paidós Ibérica, 1991.

Juliano, Dolores. "Universal/Particular. Un falso dilema." En: *Globalización e identidad cultural* compilado por Rubens Bayardo y Mónica B. Lacarrieu. Buenos Aires: CICCUS, 1997.

Mora, Ana S. "El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap." En *Actas de IX Jornadas de Sociología de la FaHCE-UNLP*. Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2016: 1-19.

Mora, Ana Sabrina. "Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea." *Revista Tempos e Espaços em Educação*, Vo. 11, n. 24. Universidade Federal de Sergipe, Brasil, 2018: 15-28.

Ortiz, Renato. *Otro territorio (Ensayos sobre el mundo contemporáneo)*. Buenos Aires: Ediciones de la UNQui, 1996.

Vila, Pablo. *Music and Youth Culture in Latin America. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford University Press, 2014.

Vila, Pablo. *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Texas, USA: Lexington Books, 2017.