

El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap

Ana Sabrina Mora
CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET
sabrिमora@gmail.com

Resumen

En este trabajo presento parte de los resultados de una investigación en curso que está basada en una etnografía con jóvenes raperos y con performers de break-dance que viven en diferentes barrios del partido de La Plata. En primer lugar estableceré una comparación entre las reglas de composición, de validación y de valoración ligadas a dos tipos de prácticas compositivas de los raperos: por un lado, la escritura de letras de canciones y de la sonoridad de la que estarán acompañadas (práctica que suele realizarse en momentos de intimidad, en el espacio doméstico y en tiempos que permiten revisar, corregir y re-escribir), y por otro lado, la composición por medio de improvisaciones durante las “batallas” (que se realizan en diálogo con otros, en espacios públicos urbanos cerrados o abiertos, en general ante un auditorio y con los tiempos inmediatos de la improvisación). En segundo lugar me referiré específicamente al proceso de escritura de las letras de canciones, explorando las lógicas, las modalidades y las estrategias puestas en juego, considerando el rol de dos tipos de espacios y fuentes de formación: la utilización particular de los espacios virtuales y la asistencia a “talleres de rima” dictados por raperos de otras generaciones.

Introducción

En esta ponencia me propongo compartir algunas preguntas analíticas y algunos resultados de un trabajo de campo etnográfico que me encuentro realizando con *crews* de rap de la periferia norte de la ciudad de La Plata. Inicié el trabajo de campo con estas *crews* hace aproximadamente dos años¹. Para realizar este análisis me apoyaré en algunos materiales

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. 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, 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 break-dance en la misma ciudad (Bergé, Infantino y Mora, 2015; Mora, 2014a; Mora, 2014b) que por distintos motivos

específicos producidos durante este trabajo de campo, que creo que serán de utilidad para comprender los mecanismos de construcción de las composiciones en forma de letras escritas y en forma de improvisaciones; se encontrarán en el texto 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, en vinculación con aquello que he observado y registrado en eventos, fiestas, batallas y ranchadas

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, 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. 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 (páginas web, revistas, estudios de grabación, conciertos, etc.) 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 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, 2016). 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

tuvo un carácter discontinuo, y que he retomado recientemente. Aunque las prácticas periódicas de los grupos de break-dance a los que pude observar en distintos espacios del trazado urbano, no suelen incluir personas que rapeen o hagan beat-box 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 break-dance son invitados y participan en eventos organizados por raperos. En una de estas ocasiones inicié el contacto con las *crew* en las que desde el 2015 estoy concentrando mi investigación.

narrativas sobre la realidad social; junto con esto, se suelen detener en caracterizar los diacríticos del estilo, proveyendo inventarios (de las vestimentas, los espacios de la ciudad que ocupan, las maneras de saludarse, etc.) 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, etc.). Más allá de los aportes específicos de cada uno de estos trabajos del ámbito local, 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 sólo aquellas que me han estado ocupando), ni tampoco en una vía de indagación que se pregunte por las condiciones de producción de estos productos y por sus características estéticas. En cuanto a esta última dimensión, por 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 éstos se transmiten, y se caracteriza al rap como un modo de expresarse; pero nunca se desmenuza ese modo específico de expresarse más allá del contenido expresado, sobre la forma en la que llegan a escribirlas, cómo las arman, sobre la incorporación de las técnicas de escritura.

Buscando realizar un aporte a esta última vía de indagación, en esta ponencia tomaré en consideración las prácticas de escritura y de composición de raperos del partido de La Plata. 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. Para entender los mecanismos de construcción del rap, propongo analizar

de manera asociada los procesos de formación y aprendizaje, tal como son relatados por los raperos, y los diversos espacios donde transcurren estas prácticas compositivas.

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 hip-hop viene de personas de varios lugares, gente afroamericana, gente latina, todo un un menjunje de esas personas queriendo que las cosas cambien y lo empiezan a expresar de esa forma. ¿Cómo empieza?, empieza un tipo dándose cuenta que puede arengar a las personas, y cuando se dan /cuenta/ (...). El que agarraba y tenía una bandeja, cortada 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 graffiti 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, que nos rodean, nos observan y escuchan con mucha atención. Lo 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 sigue: “Y hay un montón de cosas que, hay que guardar” (Fragmento de nota de campo tomada en el evento “Todos somos cultura” del Club Centenario del Barrio Santa Ana).

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, pero están), 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 se mete, algo donde hay un montón de cosas que valen la pena, que hay que guardar. 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 wikipedia, 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 beat-box, se formó, lo formaron eh, 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 beat-box. 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 barrios marginados. (...) Y de ahí surgió, el hip-hop.

En esta caracterización aparecen algunos elementos que se reiteran en muchas explicaciones “nativas” sobre la improvisación. Aparecen, también, elementos 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, en el origen del beat-box, a modo de marca definitoria, un conjunto de “ruidos que se hacen con la boca” no son sólo ruidos sino que son una forma de comunicación, emiten 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 el 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 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 el relato sobre el origen del rap, entendido como una forma de protesta, de oposición y de resistencia ante la opresión, o al menos una expresión de disconformidad, del mismo modo en

que está presente en los relatos sobre el origen de las prácticas, lo está en los relatos individuales sobre la llegada del rap a las trayectorias personales.

Estas dos cuestiones (la delimitación de la frontera entre lo que se explica y lo que no se explica, y la llegada del rap como un salvataje individual y colectivo), 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 prendido por una música que llegó a sus oídos por casualidad o que “me pasó un amigo”. La música rap se les presenta, de alguna forma más o menos ligada al azar, y de manera inmediata esa música produce un apego:

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 10 años. Escucho Eminem más que nada.

Sabrina: ¿Cómo fue que empezaste a escuchar rap?

Ciro: (...) Dady Yanqui, 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, 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 dabas cuenta por qué llegaba. (...) Yo escuchaba la canción /en inglés/, y ponele la primera vez, no me gustaba. Y pero me quedaba alguna duda. Y la volvía a reproducir, y ahí sentía como que eh, ya prestándole atención al, 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, o triste o que, da consejos, en ese sentido. Y si es como más fuerte, sé que va a estar hablando de, no sé, o de, o de la vida del 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.

Cuando este relato remite al momento de comenzar a escribir las letras o a la primera batalla, la historia se hace más compleja; pero aún así, se suele apelar a algo que “estaba adentro” y que el rap logró vehiculizar, expresar o sanar. Veamos esto en algunos fragmentos:

Tata: yo creo que la creatividad o lo que lo que da el rapear, eh, yo mirando mi vida para atrás me doy cuenta que de chico tenía algo que, no sé si iba a terminar siendo rapeando pero... Creo que todos los que rapean, bailan, escrachan, pintan, hacen b-bop, cualquier cosa del hip-hop que hagan, es como en algún punto, no dejar de ser un niño en algunas cosas. (...) En algún punto hoy el rapear eh, estaba antes en nosotros, antes estaba, desde otra forma.

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 (...), porque yo siempre fui un, un chico muy cerrado (...) siempre me guardaba todas las broncas en mí y, siempre explotaba. (...) Me la agarraba no sé hasta con, la pared, o con alguna otra persona que no tenía nada que ver (...) 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. (...) Como que, mi descarga era escribir la canción, leerla y borrarla

Sabrina: ¿y no se la mostrabas a nadie?

Ciro: no. Era mía. Era personal. Sólo yo la leía. (...) Y, ahí era como una descarga, ya sabía la forma con la cual descargarme. Conmigo. Me contaba todo lo que me pasaba, a mí. 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 el caso de Ciro, 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, “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.

Hasta el momento, 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. (...) No sé, tenía un amigo que era re cararota, en sí su persona, entonces el chabón nunca, nunca dejó de rapear, nunca cortó y dijo esto está feo, y no rimó un carajo o sea, no rimó nada, y lo hacia medio raro, pero el loco nunca terminó, y terminó y dijo bueno, ahí está es la primera vez que lo hice y como que cayó la ficha. (...) Si, te lanzás a hacerlo, te das cuenta que después y, y después sos vos, haciéndolo otra vez y otra vez.

Ciro: La primer 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 free style. (...) Y yo ya, ahí ya tiraba free style, 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 yo fui, yo fui con ganas de competir. (...) 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. Por lo menos, encima él rapeaba una banda. Por lo menos de la forma que, o pueda hacer, o que pueda doler, y no tra tritritraaa ((hace como que se le traba la lengua)) y tratar de no trabarme.

Lanzarse, probar, tramarse en una batalla por primera vez, competir. Aunque previamente hubieran escrito letras o canciones en sus casas, la primera batalla es un momento iniciático. Competir con otro en una batalla de free style, 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 es lo que te hace ser raperero. Como ocurre en relación con los otros elementos de la denominada “cultura hip-hop” (break-dance, graffiti y scratching o DJing), ser parte de esta cultura implica “hacer algo” (rapear, bailar, pintar graffiti 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 raperero incluye las labores del cantante y del escritor de letra y música; productor e intérprete de su propia producción; escritor cuidadoso de una letra que en algunos

casos entrará en las tramas de la reproductibilidad técnica, 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: composición reproductible e improvisación; oralidad y 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 sólo 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 precederse y antecederse: 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 traés con vos, algo que te trajo Eminem

Las dos prácticas compositivas a las que nos estamos refiriendo, esto es, la escritura de letras de canciones, con su correspondiente ritmo y sonoridades, y las sonoridad y ritmo (recordno es sólo letra, ojo), por un lado, y las improvisaciones en batallas, competencias o exhibiciones, por otro lado, constituyen este género musical (aunque sus cultores afirmen que no es un género sino una cultura, tiene componentes estéticos diferenciados que podrían hacer que lo reconozcamos como género). Sin embargo, se considera que su centro o su eje central es el free style (la improvisación), del cual emergen las otras posibilidades compositivas. Aunque se escriban letras de canciones, como ya hemos visto en distintos fragmentos de entrevistas, 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 rapero, por otro presente en el lugar 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.

Recientemente Joaquín Blas Pérez ha defendido una tesis de doctorado en la FBA-UNLP sobre la improvisación en jazz. De acuerdo con este autor, el concepto de improvisación durante su formación musical de modelo conservatorio se usaba en contraposición a la ejecución de música escrita en partitura; luego, en su formación en música popular, el término improvisación aparecía “cuando había cierto grado indefinición en ese tocar, cuando se hacían variaciones sobre lo aprendido o cuando se buscaba producir una nueva melodía o solo instrumental” (Pérez, 2016: 1). En ambos marcos y de manera diferenciada², la improvisación es algo en lo que es necesario formarse, lejos de ser una performance totalmente espontánea. Para el caso del jazz, que es su objeto de estudio,

“a pesar del carácter oral puro que en ocasiones se le atribuye a la improvisación jazzística, el estilo se desarrolla a lo largo del siglo XX, en el marco de una práctica cultural musical que conoce y hace uso del texto. (...) A pesar de ‘tocar sin partitura’ y de generar un discurso musical en tiempo real, el improvisador en jazz no desconoce las gramáticas de la música, las reglas de la armonía o los componentes del ‘lenguaje musical’. Es decir, más allá de tener o no la habilidad de leer o escribir partituras el improvisador piensa muchas veces en términos de notas, de acordes, de escalas; es decir, hace uso de conceptos originados en la práctica de la música escrita” (Pérez, 2016: 222).

Tomando palabras de Judith Butler, las actuaciones desplegadas en una improvisación son “prácticas citacionales instituidas dentro de (...) un ámbito de restricciones constitutivas”

² En este mismo sentido, 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.

(Butler, 2002: 164)³. En un producto cultural como el rap, con modos de producción compositiva que conjugan la expresión por medio de la voz en un canto improvisado, con la escritura de letras para ser cantadas y escuchadas (a los que debería agregar el sonido producido por el cuerpo y el movimiento corporal, pero esto quedará fuera de esta comunicación), las restricciones constitutivas de la improvisación son de distinto orden que las de la escritura; pero, aún así, estas restricciones son parte de un mismo marco interpretativo. Aunque ciertas reglas del género más o menos implícitas son compartidas por ambas construcciones estéticas (la centralidad de la rima, las métricas de los versos, los corpus de contenidos, el uso de la primera persona del singular o del plural, etc.), también hay restricciones constitutivas particulares de cada una.

Volveré a los fragmentos de entrevistas 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. Entonces al fin y al cabo en algún punto el, la parte de rimar más teórica, desde el hacerlo y darle a toda la movida es un tiempo, y el pensar y el suceder y todo eso es lo otro, creo que es todo el tiempo. (...) 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

³ Siguiendo la perspectiva de Butler, Ariel Martínez 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 (Butler, 2002). La nueva mirada de la obra de Sherman enfatiza las similitudes y no la variabilidad entre los personajes que componen los múltiples autorretratos. (...) A pesar de que el cuerpo en cuestión suele ser descripto como capaz de transformaciones múltiples, cualquier observador atento puede advertir que las transformaciones de Sherman son, en cierto modo, limitadas” (Martínez, 2014: 159).

respecto al fin que vos querés con la letra. (...) Vos podés, podés escribir un tema conciencia, como podés contar una secuencia que te pasó o, no sé, es difícil yo qué sé, es el día a día es, lo que vivís. (...) Puede ser una protesta también.

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 free style, 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. (...) Las canciones que hago yo, son, o son para mí, dedicadas a mí, o, sé que son canciones que pueden hacer emocionar, o hacer pensar, reflexionar y más que nada trato de dar un mensaje. Nunca, ningún tema mío, que me acuerde yo que haya escrito nunca, insulté ni a la política, ni habléee, de la policía, ni nada. (...) Pongo una instrumental, primero veo si me gusta, y qué se me pasa por la cabeza cuando la escucho. De ahí, eh, sí o sí tengo que estar solo, no puedo escribir canciones con, con alguien, que me esté mirando o que, o que esté ahí. Sí o sí tengo que estar solo. Eh, y escucho, la instrumental, y me tiro un free style, 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. Y eso, que me sale, mientras estoy terminando de, de hacer el free style, hasta que termine el instrumental me lo, se me guarda en la cabeza. Cuando termino el free style lo anoto. Y así voy asociando distintas frases. Y después de eso que asocio todas las frases, busco ua 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. Y siempre es, según la instrumental. O sea puede ser, una instrumental agresiva, y puedo, no sé escribir, como, a ver, cómo podría decir, como cosas que esty viviendo, pero más como más, más superadamente. Y cuando es una instrumental más tranquila, lo cuento como más, emocional. Es según la instrumental como escribo yo. O según la canción que estoy escuchando. O sino escucho la canción, y escribo, y después busco la instrumental.

Aunque las temáticas y los contenidos de las letras escapan a los límites de esta ponencia, 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 rapero, la vida de la *crew* y la vida en el barrio; en otros, estados de ánimo, emociones o sentimientos 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 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 la interioridad del sujeto, que es traída a la conciencia por medio del estímulo de la instrumental o de otros elementos del mundo.

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 Pablo Vila en su toma de posición sobre la articulación entre música e identidad: 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); “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” (Vila, 2014: 3). 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, Vila 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 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, 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 cómo queda ubicado en el mundo, y al lograr 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 free style, una descalificación del adversario que se reitera es “tenés olor a lapicera”, como indicando que el contrincante no está cumpliendo con la regla del género improvisación que se dirige a que la creación sea inmediata y ante el estímulo presente en el aquí y ahora. En la explicación de Ciro:

Sabrina: A veces escucho en las competencias, cuando están improvisando, 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, ¿no?

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. (...) O ponele que vos lo, le dijiste tal y tal cosa, que es para que el chabón te la responda, y no te la responde y te salta con otra cosa.

Lo improvisado, en suma, tiene sus propias reglas. Esto ya ha sido sostenido en el análisis musical: en la perspectiva de la improvisación como una Unidad Proceso-Producto, “la improvisación puede pensarse en términos cognitivos como un proceso a partir del cual emerge un producto de música u obra improvisada; bajo el supuesto de que este proceso-producto musical es diferente de aquel que se logra a partir de la escritura y la ejecución” (Pérez, 2016: 1); en la perspectiva de la improvisación como interacción, “se propone su abordaje estableciendo dos niveles de análisis para la misma: un ‘nivel individual’, donde el improvisador interactúa con la música, en tanto sonido, movimiento y lenguaje, que puede ser definido en términos de Ciclo de Percepción Acción (...); y un ‘nivel conjunto’ o intersubjetivo donde los músicos al interior de un grupo interactúan entre sí a medida que construyen la performance musical en un proceso de Emergencia Colaborativa” (Pérez, 2016:

5-6). 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 ahora, como respuesta al estímulo de sonoridades (propuestas por un determinado beat box) y a la escucha de la interacción con otro; dentro, claro está, dentro de un marco de restricciones constitutivas.

En palabras de Pérez: “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” (2016: 225). 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 que 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 ahora; la voz, según Zumthor, es presencia, es materialidad, es en performance y por ende en presente. Claro que no sólo 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 y las rodillas, que colabora en el mantenimiento de los ritmos, los tiempos y los pulsos que se deben seguir.

Aunque las batallas tienen sus propias reglas, que además un jurado hace cumplir, con la ayuda del auditorio, en la definición del free style 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 los raperos no es extraño que tomen clases o se traben en competencias mixtas en distintos eventos:

Tata: Los payadores tienen un montón de cosas re productivas, a la hora de la expresión y todo eso. Yo he compartido con Emanuel Gaboto que es un, un payador de de La Plata, que iba, iba a sus talleres ((breve silencio)) iba a sus talleres ((énfasis)) 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 . Tienen como ese modo de ver las cuestiones, después tienen algunas cuestiones como, ciertas formas de rimar, o cierta, cierta estructura, o cierta cosa

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: /claro, por ahí es como decimos, no ellos no, siguen un protocolo eh
Tata: /distinto ((risa))
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 recuperado 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
Tata: Vos podés compartir las tuyas, podés decir mirá yo hice así y así y así, y podemos hacer esto y esto y esto pero después sos vos, eh, sos vos y vos y tu cabeza, y eso está bueno también porque, cuando las cosas son autodidactas y, por más que haya hay muchos escritos de pensamientos de personas de cómo, pero al fin y al cabo eh, no hay una ley, que lo regule y diga esto tiene que aprenderse así. (...)

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 contradicha al describir las bondades de lo que ocurre en “la calle”:

Tata: eh, pero bueno, 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, el conocimiento es re difícil de transmitir la gente normalmente no quiere con compartir las cosas, siempre alguien cuando sabe algo se lo quiere quedar porque es re importante saber algo que no sabe el otro, y en este caso es todo lo contrario.

Espacios para escribir, componer e improvisar: las tramas de la calle, la plaza, la esquina, el club, el micro, la casa y la web

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, sólo 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 en 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 toma contacto con el movimiento, con la música, con los artistas, con letras, fotos, 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 videocaseteras 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 on line cuantas veces se lo 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, 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?

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 mismo 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, tiene un por qué, vos vas a la plaza y decís bueno, voy y obviamente, me quiero quedar ahí, sentado ¿no?, pero también quiero estar rapeando, o escuchando, y, eso se genera, y eso se genera a niveles impresionantes porque, desde una ranchada de un, de un loco que puede estar ahí en una plaza con veinte personas más, ese loco se mueve cien kilómetros para allá y le vuelve a suceder lo mismo que le pasaba acá. 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 sólo 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 escribe y desde ahí sigue escribiendo.

Referencias bibliográficas

Bergé, E., J. Infantino y A. S. Mora (2015) “Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros”. En: Chaves, M. y R. Segura (coords.) *Hacerse un lugar: Circuitos y trayectorias de jóvenes en ámbitos urbanos*. Buenos Aires, Biblos.

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.

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.

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. La Plata.

Martínez, A. (2014) “Identificaciones genéricas múltiples y restricciones corporales en la obra temprana de Cindy Sherman. Aproximaciones desde el pensamiento de Judith Butler”. Actas del VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Facultad de Psicología, UBA.

Mingardi Minetti, M. y C. Román (2009) “Culturas juveniles: prácticas de Hip Hop en la ciudad de La Plata”. *Revista Question*, vol. 1, n° 23. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

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*. Tesis de Doctorado, año 2011. Repositorio Institucional Central de la UNLP (SeDiCI). Disponible desde el 11/6/13 en: <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”. Actas de la IV Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina. Universidad Nacional de San Luis, Villa Mercedes.

Mora, A. S. (2016) “Self-Expression through Self-Discipline. Technique, Expression, and Losing Oneself in Classical Dance”. En: Vila, P. (ed.) *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. USA, Lexington Books.

Pérez, Joaquín Blas (2015) *Improvisar en jazz. Un estudio psicomusicológico de la improvisación con músicos argentinos*. Tesis de doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Vila, P. (2014) *Music and youth culture in Latin America. Identity construction processes from New York to Buenos Aires*. Oxford University Press.

Zumthor, P. (1989) *La letra y la voz*. Madrid, Cátedra.

Zumthor, P. (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.