

Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés*

ISSN
0329-2142

Apuntes de
investigación
del CECYP
2015.
Año XVII.
Nº 25.

pp. 219-232.

Recibido:
20/03/2015.
Aceptado:
5/05/2015.

Ornela Boix**

**Lecturas en
debate**

El rap, música anclada en un medio urbano y enlazada a los sectores sociales desfavorecidos, acompañada de otras disciplinas artísticas que conforman lo que se denomina hip hop,¹ se impuso como una estética dominante en Francia en los años noventa, especialmente entre los jóvenes. Contemporáneamente, quizás sea la música popular que vive un desarrollo más rápido y también la que es más violentamente atacada, tanto en los medios masivos como en los círculos intelectuales (Shusterman 1992, Béthune 2003, Jouvenet 2006, Hammou 2011 2014). Como registra Pécqueux (2007: 11) el rap moviliza una serie de críticas que en otras músicas hasta podrían ser halagos: repetitiva, próxima al ruido, carente de melodía, “no cantada”, realizada con samples² de otras músicas, falta de originalidad. Asimismo, el rap es un receptor permanente de fuertes demandas morales y políticas: no respetar el espacio urbano, no vehiculizar mensajes positivos en relación con la vida política, ser fuente de desórdenes violentos, ser misógino e incluso homofóbico. Como contraparte, sus

1. Generalmente, se entiende al hip hop como la conjunción de fenómenos dancísticos (especialmente el breakdancing), plásticos (el grafiti, el tag), musicales (el dj-ing, el rap, entendido como una música o simplemente como una forma de cantar) y vestimentarios. En este trabajo, siguiendo la convención de la literatura debatida, comenzaremos por usar la palabra rap para designar la música que aquí se pone en discusión, si bien a lo largo del trabajo problematizaremos la categoría.

2. Se denomina así a una muestra sonora de cualquier duración, tomada de un contexto y reintroducida en otro, de manera aleatoria, puntual o repetitiva.

* A propósito de lecturas sobre el rap en Francia.

** FHCE, UNLP - CONICET.

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

219

defensores quieren ver en el rap una forma musical transgresora y crítica, conformada a partir de dinámicas de trabajo conscientemente comunitarias, que llevan en sí mismas una promesa de integración social de la juventud.

Este desacuerdo guarda relación con algunos datos que atañen al consumo de rap y que surgen de la indagación sobre las prácticas culturales de la población francesa. En principio, debe señalarse que el rap es un género musical que se consume en Francia de manera significativa, siendo uno de los géneros mayores de la industria musical de ese país. Cuando hablamos de rap en Francia hablamos del segundo mercado de rap del mundo, luego del de Estados Unidos.³ De acuerdo a los resultados del año 2008 de la “Encuesta sobre las prácticas culturales de los franceses”, realizada por el Ministerio de Cultura y de la Comunicación,⁴ el 14% afirma que es uno de los géneros musicales que más escucha regularmente (luego de la *chanson française* y las *variétés*,⁵ la música popular internacional y las músicas del mundo). En este marco, los que más escuchan rap son los jóvenes de entre quince y veinticuatro años de edad –la mayoría estudiantes y alumnos del *Lycée* –, lo que podría explicar la fuerte asimilación del rap y el hip hop a las nociones de “culturas jóvenes” o incluso de “culturas adolescentes”, tal como precisa Béthune (2003). Se ha documentado también una segmentación bastante relevante por género y generación, donde la categoría de varones entre quince y treinta años aventaja claramente a las demás que combinan ambas dimensiones. Sin embargo, el porcentaje de oyentes de otras franjas etáreas y de mujeres también es significativo, a la vez que la composición socio-profesional de estos escuchas.

Por otra parte, la música rap es señalada por el 48% de las personas encuestadas como uno de las músicas que no gustan, que no se escuchan nunca y/o que se evitan ser escuchadas (sólo luego del metal y el hard rock). Este disgusto aparece sobre-representado entre los llamados

3. En Francia, como en el resto de los países occidentales, el fenómeno del rap se afianzó durante la década del noventa: en ese momento, al éxito de los artistas norteamericanos se sumó el de los franceses (Béthune, 2004:38; Jouvenet 2006: 1). Si bien a partir del nuevo siglo, las ventas de discos de rap bajaron (como con el resto de las músicas, producto de los efectos de la des-materialización de los soportes musicales), el rap permaneció como un género muy importante al interior de la industria musical francesa.

4. “Enquête Pratiques culturelles des Français, 2008” realizada por el Ministère de la Culture et de la Communication.

5. De acuerdo a Coulangeon (2003), el gusto medio se define por una orientación de las preferencias en el dominio de las canciones y de los géneros más citados, es decir las *variétés* y la *chanson*, además de por un eclecticismo medurado.

cadres y las profesiones intelectuales superiores,⁶ especialmente entre los individuos que se encuentran ya retirados, donde la vara de la legitimidad cultural señalada por Bourdieu (1998) sigue siendo predominante. En contraste, este disgusto es muchísimo menor entre las nuevas clases superiores con estudios universitarios, donde la concepción bourdieana del lazo entre dichas clases, las artes cultas (en el caso de la música: la música clásica, la ópera y la música contemporánea) y el rechazo simultáneo del arte de las clases populares se ve perturbada. Tal como lo evidencian una serie de trabajos empíricos desde los años noventa, la fragmentación de la unidad de estilo de la vida de las clases superiores (que traduce el efecto de la ampliación de las bases sociales de su reclutamiento) redundando en la conformación de un gusto de carácter ecléctico y omnívoro, especialmente en el dominio musical (Coulangeon 2003: 5).

La música rap en Francia se ha beneficiado de esta omnivoridad segmentada generacionalmente, donde el capital cultural se manifiesta menos en la afición por las artes cultas que en la capacidad de interpretación y asimilación de la novedad. Consideramos que este argumento adquiere mayor contundencia a la luz de la afirmación de Hennion (2012: 221) sobre cómo las personas se expresan en las encuestas a sabiendas de que su gusto es una cuestión sociológica, por lo que cuando responden a las preguntas por sus aficiones musicales comienzan disculpándose por sus preferencias de “clase media”, a la vez que se muestran políticamente correctos con los gustos populares. Esta situación responde en parte al hecho de que las categorías dominocéntricas (en el sentido de Grignon y Passeron 1991)⁷ en el análisis del gusto no sólo se encuentran en la sociología bourdieana, por su parte relativamente masificada en Francia, sino que como buenas categorías de la dominación se hayan diseminadas socialmente y forman parte de la cultura masiva.

En este contexto de diversificación del consumo musical y de la mutación generacional de los patrones de legitimidad, el anclaje popular y de *banlieue*⁸ del rap francés se afirma –tanto en los medios masivos como

6. Esta categoría socio-profesional hace referencia a las profesiones liberales, los profesores e investigadores universitarios en los dominios de las ciencias y las artes, los cuadros directivos en las empresas y en la función pública.

7. El dominocentrismo no es otra cosa que la identificación del análisis con los criterios de la cultura dominante. Es el caso de Bourdieu, que al descubrir el arte como creencia y dominación simbólica, reconoce las prácticas estéticas ubicadas de mejor o peor manera en relación con la legitimidad. De esta manera, su vocación desromantizadora originaria al respecto de la estética pura se ve subvertida.

8. *Banlieue* es un término administrativo que se refiere al extrarradio de una ciudad, o a los denominados suburbios. Sin embargo, en un proceso que recuperamos en parte en este trabajo pasó a ser una metáfora territorializante de los temores sociales, a la que se asocian ciertos tipos de prácticas y de personas.

en la cultura académica- pero no existe ninguna investigación estadística sólida que lo respalde, ni de lado de la escucha ni del de la producción (Hammou 2014: 272). El sostén de esta asociación, habrá que buscarlo en las prácticas académicas, periodísticas, y gubernamentales. Empezando por las primeras, la investigación académica francesa sobre el rap y en general las diferentes disciplinas del hip hop aumentó a la par que el éxito y mediatización creciente de estas, no obstante lo cual suscitan desde mediados de los años ochenta una atención científica discreta pero constante. De acuerdo a la reconstrucción que realiza Pecqueux (2007), la primera lectura universitaria sobre el rap en Francia data de la primera mitad de la década del ochenta, es decir, resulta prácticamente contemporánea a su aparición en el país. En esta indagación pionera, Bachmann y Basier (1984, 1985) exploran la emergencia de un tipo particular de argot de la calle, hablado por los jóvenes de la banlieue parisina. En esta formulación ya se relaciona al rap con tres categorías claves a las que permanecerá significativamente atado: una clase de edad socialmente especificada (la juventud), una configuración territorial que funcionará como eufemismo de unas nuevas clases peligrosas (la banlieue) y un tipo de actividad (el argot), significativamente más vinculada a la expresión verbal que a una categoría de música que, como tal, desbordaría el lenguaje.

Luego de esta primera exploración, los estudios académicos que han tomado como objeto al rap en Francia lo han hecho desde una multiplicidad de disciplinas: como se verá más adelante, la estética, la filosofía, la musicología, los estudios literarios y hasta la sociolingüística aportan a un extenso estado de la cuestión. En cuanto a la sociología, como muestra una mirada detenida en los estantes de las bibliotecas y en las bases de las revistas académicas, se ha abocado de manera predominante a analizar los vínculos entre el hip hop y/o el rap, en tanto que culturas estéticas y urbanas, conciertas nociones clave de la agenda de interés social y sociológica: la juventud, la pobreza, la violencia, los problemas étnicos, el racismo, el desempleo, etcétera. En años más recientes, se distingue también una serie de trabajos que, en el marco de los estudios sociales de la música y de la sociología del trabajo artístico, se han interesado por el rap en tanto que cultura musical y profesional.

En este contexto, la mayoría de los estudios no se dedicaron a dar con el proceso por el cual el rap, proveniente de Estados Unidos, ingresó a Francia y fue apropiado de formas específicas, dando lugar a lo que hoy se conoce como “rap francés”. En su mayor parte, tal como plantea la revisión crítica de Pécqueux (2007), los estudios establecen una genealogía directa con el Bronx, donde la literatura norteamericana sitúa el origen de esta música (Chang 2007; Kugelberg 2007; Schloss 2009). Este ejercicio de contextualización histórica del rap como género musical fue inaugurado en Francia por el trabajo de Lapassade y Rousselot (1996), quienes intentaron componer un árbol genealógico del rap. Estos investigadores evocan el reggae, la música afroamericana de los 60 y el funk para la base

musical del rap, correspondientes a una base social de “cultura y tradición negra” que iría del esclavismo a los guetos. Béthune (2003:30) agrega el jazz a esta historia, entendiéndolo como uno de los pilares mayores de la música afroamericana que encontraría continuidad en el hip hop. De aquí en adelante, según la crítica de Pécqueux (2007), una tradición de rap fue fijada y el cruce de unos elementos musicales de un lado a otro del Atlántico no fue problematizado. En algunos casos, de hecho, pareciera que el rap en Francia fuera una implantación absolutamente foránea, un simple sucedáneo del rap norteamericano. Separado de las tradiciones culturales y musicales locales, el rap no sería más que “un efecto suplementario de la americanización generalizada de nuestras viejas sociedades”, como se burla Béthune (2003: 206). Sin embargo, los trabajos de ensayistas e investigadores que defienden la singularidad del rap francés, también resultan inconsistentes en este punto: al recuperar en sus relatos (generalmente a vuelo de pájaro) las tradiciones musicales de las que emerge el rap en Estados Unidos, no se preguntan por las particularidades en la posterior apropiación y producción específicamente francesa de esta música. De esta manera, dan por hecho que las relaciones del rap francés con otros géneros musicales son las mismas que las del rap norteamericano. Como se verá, esto no es así: la trayectoria norteamericana del rap no predice las apropiaciones que van a prevalecer en Francia. Este movimiento irreflexivo habilita a su vez la noción de “música de la calle”, presente en la historia del rap de Estados Unidos pero inadecuada para el caso que los ocupa. Este encadenamiento de malentendidos, por último, encuentra una imagen unificadora en la proliferación de analogías literarias entre la vida en el gueto racializado o en la *innercity*⁹ norteamericana y en la banlieue francesa.

Recientemente, una serie de investigaciones van a echar luz sobre la especificidad de la estructura de acción que se va a dar el rap en Francia, contemplando un proceso que se despliega desde su llegada al país hasta su mediatización: en particular, las investigaciones de Hammou (2009, 2014) -de apuesta etnográfica complementada con una fuerte indagación documental histórica- precedidas por ciertos desarrollos en las indagaciones de Béthune (2003) y Pécqueux (2007), entre otros. Todos estos autores coinciden en ubicar los comienzos de este proceso durante la década del ochenta, si bien podría señalarse cierto desacuerdo en cuanto a si el rap es una emanación anterior o posterior a la apropiación francesa de las demás disciplinas del hip hop (Bocquet y Pierre-Adolphe, 1997; Guiber y Parent 2004). En el debate bibliográfico que aquí se presenta, seguiremos en especial los trabajos citados de Hammou, dada su comprensión de la

9. Se llama así a los barrios céntricos de una ciudad que se encuentran deteriorados y empobrecidos.

existencia de un género musical como una cuestión empírica y su negativa a orientar la investigación de acuerdo a una definición previa de lo que es el rap y, mucho menos, de lo que debería ser.

Hammou, retomando la concepción de los mundos del arte beckeriana (Becker 2008, Faulkner y Becker 2011) propone una comprensión del rap en su constitución social misma y no como un género ya estabilizado. Como se sabe, el arte para Becker es el producto del trabajo de una red de cooperación organizada convencionalmente para producir obras/productos que el grupo en análisis define como artísticos (Becker 2008). En su aparente sencillez, el planteo beckeriano supone que el arte no es un objeto que el analista pueda definir sin atender a la red de relaciones en que ese objeto surge. Esto devuelve a los objetos de la vida estética, en este caso el rap, su carácter de objetos sociales. Un abordaje que parte de estos principios no puede más que dejar en evidencia, por un lado, la inestabilidad y complejidad que en este caso la palabra “rap” designa, cuestión no considerada en la mayoría de las investigaciones de las ciencias sociales sobre esta temática. Por el otro, desmentirá la asociación unívoca, de la que la homología es una expresión privilegiada, entre el rap y la metáfora de la banlieue, proponiendo una relación de contingencia entre esta música, sus espacios y quienes participarían de su producción y consumo en diferentes momentos de su trayectoria.

Hammou (2014: 23) plantea que la primera interpretación rapeada en Francia aparece como una opción profesional técnicamente satisfactoria, además de comercialmente exitosa, al interior de la industria musical de las *varietés* de los años ochenta. El problema específico del que resultó el primer registro rapeado radicaba en ajustar una canción a la duración estándar (entre tres y cuatro minutos), manteniendo una letra lo suficientemente extensa para contar una historia. Hammou (2014:33) documenta cómo luego de este primer éxito un número considerable de los registros rapeados de la primera mitad de los años ochenta fueron realizados por estos profesionales integrados (en el sentido de Becker 2008), situados en el corazón de las *varietés*, que a la víspera de esta década representaban el 80% de lo producido en la industria de discos francesa. La temática de las letras de estas canciones giraba alrededor de la danza, el amor y la seducción, sobre sonoridades disco y electro funk. De esta manera, en un primer momento predominan los usos puntuales del rap: los artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, movilizan la interpretación rapeada a los fines de aportar un “aire de actualidad” dentro de un cuadro de producción discográfica diversificada. Vemos entonces que el rap no comienza su recorrido francés en los sectores populares: el género fue importado por los medios masivos y se instaló como una curiosidad novedosa entre los profesionales de una industria que aún hoy define el gusto medio.

Prontamente, a estos profesionales de larga data se les sumó una categoría de recién llegados, la mayoría de ellos melómanos y/o Djs –ya que por entonces el rap era una innovación estética poco accesible fuera de los circuitos de la industria o de los amantes de la música. Estos amateurs, a los que podemos asignarles diferentes posiciones de clase, portaban una concepción diferente del rap, poco compatible con el funcionamiento de la industria de las *varietés*: se propusieron recontextualizar, siguiendo a los pioneros norteamericanos, lo que la industria musical francesa había explotado de manera puntual. El primer disco de rap portador de esta concepción fue realizado al margen de las redes establecidas de la industria del disco y publicado en 1984 en una tirada de 1000 copias por un sello independiente. En este caso, las letras evocaban la atmósfera de la vida parisina, de la danza y del grafiti.

Sin embargo, la cantante de variedades que rapeaba en la canción que prometía ser un hit como el amateur devenido DJ que editaba un disco de rap compartían algo: rapeaban, pero no eran raperos. En uno de los capítulos de su libro, Hammou (2014) nos explicará la emergencia de intérpretes que hicieron del rap en francés una nueva especialidad artística, a la vez que su identidad y luego también su profesión. Estos nuevos raperos se distinguen así de los primeros intérpretes de rap en Francia, que en general eran más grandes en edad y pertenecían a otra generación. Estos jóvenes fueron los primeros en reivindicar la expresión “rappeurs” (raperos) y de asociarla explícita y exclusivamente a la performance de interpretación vocal. La mayoría se embarcaba en una laboriosa búsqueda estética (que incluía la compra de equipos y especialmente de discos raros: muchos viajaban a Estados Unidos, incluso regularmente, para proveerse de las novedades, actividad que también es documentada por Béthune 2003: 209), además de organizar un mundo del arte especializado –sellos, revistas, radios, programas de TV-. De procesos de esta clase surgirán las primeras escenas de rap, especialmente en París, pero también en Marsella, Lyon, Bordeaux y otras aglomeraciones urbanas importantes del país (Hammou: 2014).

Así, hasta la segunda mitad de los ochenta, la difusión del rap en Francia se limitaba a circuitos confidenciales con núcleo en emisoras de radio especializadas, con especial fuerza en la región parisina (Hammou 2014: 70). Es recién a principios de los años noventa que el rap conquista la prensa nacional y sobretodo la televisión. Este logro se compuso, por un lado, con los primeros contratos que ciertos raperos firman con multinacionales pero también por la relación entre el rap y el tag,¹⁰ existente aunque conflictiva e irresuelta al interior de este mundo musical. El tag había

10. En el mundo del grafiti, un tag (“etiqueta”) es una denominación más específica que refiere a una firma o un acrónimo de una persona o un grupo de personas.

sido construido como problema público urbano en la Francia de finales de los ochenta y principios de los noventa, en un contexto de viraje represivo de las políticas públicas sobre la pequeña delincuencia, el delito menor, la organización en bandas juveniles, etcétera. Así entendido, en su vinculación con el tag y con un mundo juvenil afectado por el rechazo escolar, la desocupación y la violencia, no era el rap en sí mismo lo que interesaba al periodismo y a los políticos, sino el rap en tanto supuestamente provenía del malestar de ciertas categorías de población. De esta manera, las definiciones de rap como género musical y como síntoma de problemas públicos se hibridan.

El resultado de esta síntesis de problemas públicos y experiencia estética fue una popularización del rap en los medios nacionales y una imagen persistente de la identidad entre rap y banlieue (Hammou 2014: 71-76). Esta hibridación fue sostenida durante los años noventa, especialmente en el gobierno de François Mitterrand, con políticas públicas que concebían al rap como palanca para moralizar a los jóvenes de las periferias, entendiendo este problema en un marco más general que reunía a los estigmas de la juventud pobre con la inmigración y el hábitat urbano degradado (Hammou 2014: 124). Pero también las políticas de promoción del rap del Ministerio de Cultura (diferentes dispositivos de apoyo a las performances artísticas, las actividades de ocio o las prácticas con objetivos de profesionalización) fragilizaron la vocación del rap como forma artística universal. El rap fue incluido en programas de discriminación positiva de base territorial, entendido como una cultura en el sentido antropológico del término.

Es en este contexto que los estudiantes e investigadores de ciencias sociales sostuvieron la evidencia de un lazo entre rap y banlieue. Sin embargo, si la tesis de la vinculación homológica entre rap y banlieue no es satisfactoria, su refutación, ya sea a partir del consumo diversificado del rap en categorías socioprofesionales (tal como lo hace, entre otros, Pécqueux 2007: 7), ya sea por la historia de los usos que lo constituyen como género, no puede ser más que parcial. Lo que sucede es que la vinculación entre rap y banlieue de hecho existe, en tanto el uso del término banlieue es normativo (no descriptivo) y performativo. La noción de banlieue funciona tanto como dispositivo de interpelación y asignación clasista y racista, a la vez que como prenda de autenticidad puesta en situación entre músicos, oyentes, políticos y académicos. Lo que finalmente tenemos es una tensión entre la esencialización del rap como expresión de los jóvenes de la banlieue y el escamotaje del rol que los grupos dominados como este tienen en su devenir (Hammou 2014: 273-4). De esta manera, como propone Hammou en el epílogo de su libro (2014:274), la asociación entre rap y banlieue no debe ser afirmada vagamente ni tampoco negada sin más: debe ser descripta en las diferentes ocasiones y modalidades en las que se liga.

Con la carga de este lazo, que funciona casi siempre a título declarativo más que problemático, el estado de la cuestión sobre rap puede evaluarse en los términos del movimiento que Pécqueux (2007:30), inspirado en los desarrollos de Grignon y Passeron (1991), denomina “oscilación populista-miserabilista”,¹¹ tanto para la defensa como para la acusación del objeto de estudio, y tanto para las actitudes como para las problemáticas de investigación. Este autor describe una situación en la que los autores o bien defienden o bien acusan al rap: pareciera que hay que reconocer los defectos del rap si se emprende su defensa y sus cualidades si es que se acusa, a fin de mantener una buena figura científica. En esta tónica, el autor reconoce en los abordajes populistas un esfuerzo no consciente o no reconocido por engrandecer un objeto típicamente ilegítimo para la indagación académica a través de su inscripción en una trama más noble o general. Por el lado miserabilista, el procedimiento consiste en hacer aparecer a la música rap como la intermediaria de un objeto más legítimo, tanto social como sociológicamente (Pécqueux 2007: 32).

Así, desde posiciones populistas, la filosofía del arte quiere ver en el rap una estética posmoderna ejemplar (Béthune 2004), la musicología, una base musical de vanguardia (Jacono 1996 citado en Pécqueux 2007); la sociolingüística, la inventiva y creatividad del verlan¹² (Calvet 1994, citado en Pécqueux 2007); la sociología, la expresión cultural resistente de los barrios desfavorecidos (Lepoutre 2001, Bacqué y Syntomer 2001, citados en Pécqueux); la antropología, su lazo con el trance (Lapassade y Rousselot 1996); etcétera. Mientras, posturas miserabilistas toman el rap para encontrar objetos empírica y teóricamente más dignos: las trayectorias laborales precarias de hombres jóvenes (Sberna 2002 citado en Pécqueux 2007); la inmigración y las nuevas identidades étnicas (Mendjeli y Raibaud 2009); las políticas públicas destinadas a los jóvenes de la cité (Faure y García 2005); etcétera.

11. Grignon y Passeron (1991) plantean que existen dos aproximaciones hegemónicas en el tratamiento de los objetos de las culturas populares. La posición relativista concede un status de cultura a estos objetos, pero en este aporte metodológico fundamental, puede perder de vista las relaciones de poder que articulan lo popular con lo dominante. Así, llevada a su extremo populista, la postura celebra una autonomía simbólica de las culturas populares claramente inexistente. La posición legitimista, por su parte, muestra estas relaciones de dominación en las que se produce y se inserta la producción simbólica de las culturas populares. Sin embargo, en su extremo miserabilista, termina por negar cualquier dimensión de un “gusto” y un “estilo” para estas culturas, ya que se trataría sólo de elecciones modestas impuestas por las condiciones objetivas, o como diría Bourdieu (1998), por la cercanía con las urgencias materiales.

12. El verlan (de la inversión, en francés, de la locución adverbial “à l’envers”) es una forma de argot que consiste justamente en la inversión de las sílabas de una palabra, en algunos casos acompañada de elisión.

Consideramos que se encuentra en esta literatura otra oscilación, la cual opone de manera ejemplar la teoría sociológica a la teoría estética y contiene a la vez que amplía los alcances de la oposición entre los abordajes populistas y los miserabilistas. Béthune (2003, 2004, 2011) desliza en varios de sus textos una crítica que introduce (quizás a su pesar) lo que queremos señalar. Este autor denuncia sistemáticamente la condescendencia miserabilista en el tratamiento sociológico del rap francés a partir de fórmulas harto repetidas como “barrios desfavorecidos”, “exclusión social”, “rechazo escolar”, “marginalización”, “depresión de los jóvenes desempleados”, “violencia urbana”, etcétera. (Béthune 2003: 205). Según afirma, indiscutiblemente el rap es un hecho social, pero reducir las prácticas del hip hop a su aspecto “sociológico” implica permanecer en una relación de exterioridad con el fenómeno de la creación propiamente dicha. Su propuesta, en contraste, es mostrar el carácter de auténtica experiencia estética del rap, en la línea trazada por Shusterman (1992) para el rap norteamericano, entendiéndolo como un arte popular que desafía las convenciones estéticas del modernismo y, más aún, la doctrina filosófica de la modernidad (Shusterman 1992: 184). Sin embargo, es posible notar que Béthune no sólo está criticando la condescendencia de sus colegas, sino también un etnocentrismo de profesión en el que se impugna el objeto estético o musical para remitir su poder creador a las determinaciones sociales.

A partir de la escucha de discos y un corpus documental conformado por material de prensa y entrevistas periodísticas referidas al mundo del hip hop, la solución de Béthune es remarcar en el rap una expresión de creatividad e inventiva plenas. Encuentra en esta música un planteo reivindicativo, contestatario y poético, tanto contra las instituciones sociales como contra el mundo musical francés (Béthune 2003: 215). Constata en las letras de rap el uso de la literatura francesa canónica (en citas, homenajes, parodias), incluso de la más típicamente escolar: Baudelaire, Verlaine, Víctor Hugo, entre otros. De esta manera, hasta la escuela, vilipendiada en las letras de rap por su elitismo discriminatorio, su etnocentrismo, su lectura parcial y reduccionista de la historia y su conservadorismo sería aprovechada por los raperos para producir un arte popular que cuestiona las artes “mayores” de manera revolucionaria (Béthune 2011). En este sentido, entiende que los raperos franceses se propondrían regenerar la energía de invención poética del francés clásico (Béthune 2003: 218) y, en este camino, cuestionar la estandarización y pérdida de irreverencia de la *chanson française* contemporánea.

Metodológicamente, estas afirmaciones parecieran ser el resultado de un razonamiento en el que se toma la parte por el todo, ya que el mismo autor afirma la presencia de raperos que reivindican una oralidad pura y dura, alejándose deliberadamente de toda tentación literaria en el trabajo de las letras. Por otra parte, el trabajo de Merklen (2010) sobre la quema de bibliotecas barriales en Francia durante las revueltas de 2005, propone otra

interpretación sobre la actualidad de la relación de las clases populares con la cultura escrita y con la escuela. Afirma que actualmente la calle y el libro se oponen punto por punto: si bien la cultura hip hop de los barrios no es ajena a una cultura escrita, la misma responde a los requerimientos del lenguaje oral y se encuentra con frecuencia en oposición a las exigencias de la lengua escrita oficial e institucional. Lejos de la apropiación inventiva que afirma Béthune, de la que no puede negarse constatación en algunos casos, Merklen afirma que el lenguaje de los libros y de la escuela es para la mayoría de los habitantes de los barrios periféricos una lengua extranjera.

Pero lo que leemos en Béthune no sólo es una operación populista sobre el rap, como marca con acierto Pécqueux (2007: 32), sino también una apuesta esteticista. Son los desarrollos de Hennion (2002) los que nos permiten establecer esta nueva clasificación. En una renovación de los estudios sociales de la música, Hennion revisa la teoría estética y la teoría sociológica para plantear que en cuanto a la relación entre el arte y la sociedad, existen dos reduccionismos contrapuestos e igualmente empobrecedores del análisis de la experiencia artística: los esteticismos y los sociologismos. Los esteticismos se anclan en una ponderación normativa del arte y se caracterizan por otorgar un estatuto de excepción al objeto y a la experiencia artística. Sin embargo, las categorías de análisis que ponen en juego son producto de un mundo del arte históricamente especificado, de esta manera, no pueden explicar el hecho estético, en este caso musical, justamente porque forman parte de él. Por su parte, la sociología ha planteado tradicionalmente la relación entre la música y la sociedad a la manera de una asociación mecánica entre una serie de obras, géneros y/o estilos musicales, por un lado, con una serie de grupos, estratos o clases sociales, por el otro. Así, frente a los esteticismos, las ciencias sociales han construido sociologismos de variado calibre. Estos reconocen en los objetos del arte los contornos de un grupo, disolviéndolos en un juego social, ya sea de la distinción, la identidad o la lucha de clases. Contra las tendencias a considerar al arte como experiencia plena (en la estética modernista, directamente sublime), lo toman como objeto de creencia sostenido por una construcción social ignorada por el actor, que el analista vendría a revelar.

En una propuesta de superación de estos dos polos de interpretación reduccionistas de la relación entre la música y la sociedad, Hennion (2002: 290) recupera para el análisis las mediaciones de las que está constituida la música. Hennion, volviendo sobre los planteos de Becker, intenta retener la dimensión de flujo social en la constitución de la música donde intervienen no sólo actores sino también objetos que agregan multiplicidad al fenómeno (Latour 2008: 209). Considera que no hay que tomar la música como un objeto de buenas a primeras porque esta es en sí misma un evento donde no es posible disociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, soportes materiales,

instrumentos, conceptos, etc. La música para Hennion es el resultado de estas mediaciones, o más bien, la música es la relación de mediación misma. Es decir, la música es en sí misma una relación social, un hacer inextricablemente ligado con prácticas que no son musicales en un sentido estricto sonoro y con tecnologías y dispositivos que imprimen su huella en la música que se produce. Por ello, la música ya es en sí misma sociedad y no una metáfora, reflejo o expresión de lo social.

A nuestro criterio, Hennion otorga una superficie en el que el debate que presentamos adquiere otra inteligibilidad: dicha superficie es su sociología de las mediaciones. En ese marco, la crítica al esteticismo –contrabandeando de una u otra manera en la mayoría de los textos sobre rap- debería conducir a la abolición de un análisis en los términos de las virtudes y los defectos del objeto. Como plantea López Cano (2011), en una intervención al respecto de la necesidad de desnaturalizar la supuesta inevitabilidad de los juicios de valor sobre la música, el juicio musical es siempre un proceso social y sus términos, podríamos decir con Hennion, no derivan de “la música en sí misma”, sino de las instituciones y discursos específicos que en ese acto también la producen. Se producen músicas sublimes y degradadas, y esto sucede en ese encuentro de los mixtos que constituyen la música. Es por ello que los juicios de valor deben ser concienciados en el discurso académico, deben ser tomados como objeto de investigación, una de las maneras en que los juicios de valor pueden producir conocimiento. La posición de López Cano no representa un relativismo ramplón, sino una postura reflexionada que descentra y desnaturaliza el gusto estético del investigador, logrando una implantación y una legitimidad en los estudios sociales de la música.

Como muestra Semán (2012) para la cumbia villera argentina, una música que comparte en su tratamiento social y sociológico varios puntos con el rap francés, los juicios presuntamente sociológicos al respecto de la calidad estética de la música no son más que operaciones que se vanaglorian de “hacer valer (...) el juicio estético para sancionar en un plano que solo es el social (las prácticas de los otros, casualmente los subalternos)” (Semán 2012: 161). De esta manera, se pierde la multiplicidad de mediaciones, y por lo tanto de prácticas, de un fenómeno socioestético que excede ampliamente la apreciación musical o la expresión de un grupo social. En el marco del debate sobre el rap francés, algunos autores (como Hammou, Pécqueux y Jouvenet) han avanzado en este camino hacia la comprensión de una historia no axiológica del rap, las situaciones de uso que habilita, las maneras de hacer colectivas, la moralidad de los espacios de producción, etcétera. Esperamos así la ampliación de un debate con resonancias en la discusión contemporánea sobre las relaciones entre sociedad y música.

Bibliografía

- Bachmann, Christian y Basier, Luc. 1984. "Le verlan: argot d' école ou langue des Keums?". *Mots. Les langages du politique* (8): 169-187.
- . 1985. "Juniors" entraînent très fort' ou le smurf comme mobilisation symbolique". *Langage et société* (34): 57-68.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Béthune, Christian. 2003. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris: Editions Autrement.
- . 2004. *Pour une esthétique du rap*. Langres: Klincksieck
- . 2011. "Le hip hop :une expression mineure". *Volume! [En ligne]*, 8: 2. Obtenido el 7 de enero de 2015 (<http://volume.revues.org/2728>)
- Bocquet José-Louis y Pierre-Adolphe Philippe. 1997. *Rap ta France*. Paris: Flammarion.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Chang, Jeff. 2007. *Total Chaos. The art and aesthetics of Hip-Hop*. New York: BasicCivitas.
- Coulangéon Philippe. 2003. "La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question". *Revue française de sociologie* (44): 3-33.
- Faulkner, Robert y Becker, Howard. 2011. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Faure, Sylvia y Garcia, Marie-Carmen. 2005. *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris: La dispute/SNÉDIT.
- Guibert G r me y Parent Emmanuel. 2004. "Sonorit s du hip-hop. Logiques globales et hexagonales". *Volume! [En ligne]*, 3: 2. Obtenido el 25 de marzo de 2015. (<http://volume.revues.org/1864>)
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Enqu te Pratiques culturelles des Français, 2008 - DEPS ministère de la Culture et de la Communication. Obtenido el 10 de mayo de 2015. (<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/o8ouvrage.php>)
- Hammou Karim. 2009. "Des raps en français au 'rap français'". *Histoire & mesure [En ligne]*, XXIV-1. Obtenido el 25 de marzo de 2015. (<http://histoiremesure.revues.org/3889>)

- . 2014. *Une histoire du rap en France*. Paris: Éditions La Découverte.
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- . 2012. “Melómanos: el gusto como performance”. Pp. 213-246 en *Hacia una nueva sociología cultural* editado por C. Benzecry. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jouvenet, Morgan. 2006. *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- Kugelberg Johan. 2007. *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*. New York: Rizzoli.
- Lapassade, Georges y Rousselot, Philippe. 1996. *Le rap ou la fureur de dire*. París: Éditions Loris Talmart.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.
- López Cano, Rubén. 2011. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”. Pp. 217-260 en: *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, compilado por J. F. Sans, y R. López Cano. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego.
- Merklen, Denis. 2010. “¿Buenas razones para quemar libros? Un estudio exploratorio sobre la quema de bibliotecas barriales en Francia”. *Apuntes de investigación del CECYP* (16-17): 57-76.
- Pécqueux, Anthony. 2007. *La voix du rap. Essai de sociologie de l’action musicale*. Paris: L’Harmattan.
- Rachid, Mendjeli y Raibaud, Yves. 2009. “Politique de la ville et construction de nouvelles images ethniques”. *Volume! [En ligne]*, 6: 1-2. Obtenido el 10 de mayo de 2015. (<http://volume.revues.org/259>)
- Schloss, Joseph. 2009. *Foundation. B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Semán, Pablo. 2012. “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente”. *Nueva Sociedad* (242): 149-161.
- Shusterman, Richard. 1992. *L’art à l’état vif. La pensée pragmatiste et l’esthétique populaire*. París: Les éditions de Minuit.