

CULTURA EN LOS MÁRGENES

La escena hip hop en Rafaela

Constanza Abeillé

Universidad Nacional de Rafaela

cabelleie@gmail.com

Recibido: 16 de marzo de 2020

Aceptado: 01 de junio de 2020

Resumen

En este artículo se propone un análisis del hip hop como práctica cultural y política, a partir de los diversos aspectos que la caracterizan. La perspectiva construida toma partido por el discurso y las prácticas de quienes adoptan localmente el discurso del hip hop, para canalizar sus intereses y posicionamientos frente a lo social. Es decir, se centra en la apropiación que hacen de la cultura global aquellos que entienden al hip hop como un mensaje en sí mismo, en el que no sólo el contenido sino también las formas, los continentes y los estilos, significan. Desde este lugar, lo que se pone en cuestionamiento es el hecho de que la masificación del hip hop haya podido “desactivar” su forma de activismo cultural, su retórica combativa, y reducirlo a un mero discurso de moda, cooptado por el mercado o por otras instituciones sociales con objetivos diferentes. El riesgo que supone este giro es que se torne un estilo “vacío” o despolitizado y se oriente a otros propósitos que ya no representan a aquellas subjetividades que originalmente encontraron en esta cultura un refugio de expresión para contar sus propias historias de vida o sus percepciones acerca de lo real.

Palabras clave: culturas musicales, hip hop, escenas musicales, teoría de la cultura, activismo social

CULTURE ON THE MARGINS

The hip hop scene in Rafaela

Abstract

This article addresses the issue of hip hop as a culture and political practice based on the various aspects that made part of it. The aim is to take into consideration the discourses and practices of those who follow this global culture from a local community to express their own interests and positions towards the social, those who understand hip hop as a message itself. From this perspective, I try to explore how the process of massification of hip hop culture has, in a way, “deactivated” its political attitude towards the dominant conceptions of music, culture and personal identity, in the sense that rap may have been

reduced to a mere fashion style co-opted by the market logics or by other social institutions. My argument is that this process of commodification and mass consumption of hip hop counteracts the struggle of non-hegemonic groups.

Keywords: music cultures, hip hop, music scenes, cultural theory, social activism

Introducción

En los últimos años, el hip hop se ha convertido en uno de los estilos musicales más populares e influyentes en la población juvenil. La competencia televisiva FMS (*Freestyle Master Series*)¹, patrocinada por *Red Bull*, reunió 10.000 personas en su última edición en el Club Hípico Argentino. También el trap² ha tenido un alto impacto en los jóvenes que se manejan en el mundo de las redes sociales. Comenzó de manera autogestionada, a través de videos de Youtube que se popularizaron y que, con el tiempo, fueron colonizados por la industria. Pero, dentro de este universo, están también aquellos que producen y consumen otro estilo de rap, un estilo contracultural, de contenido político-social y de protesta.

En términos generales, podemos decir que el rap es caracterizado como un elemento dentro de la cultura hip hop y no solo como un estilo musical. Los otros elementos, o manifestaciones artísticas constitutivas de esta cultura, son el baile (*breakdance*), el grafiti y el DJ. Cabe mencionar aquí también un quinto elemento, el conocimiento (*knowledge*), que es quizás el más importante para los iniciados, porque refiere a la comprensión del mundo y de sí mismos, de la propia historia y del legado de la cultura a la que pertenecen.³ Quienes introdujeron la cultura hip hop en el ámbito nacional y local lo hicieron, de alguna manera, porque se identificaron con los discursos y narrativas del rap internacional, principalmente aquel originado en la costa este y oeste de Estados Unidos.⁴

¹ La FMS Argentina es una una liga de batallas o *beefs* de improvisación vocal que reúne a los más destacados competidores de habla hispana. A grandes rasgos, en una batalla, un competidor se enfrenta a otro oralmente, con rimas o palabras que, en muchos casos, están orientadas a herir o insultar a la contraparte. Todo es improvisado en vivo, sobre las pistas que produce un dj.

² El trap es una variante o subgénero del rap. Musicalmente, se lo suele desprestigiar dentro del género. En cuanto a las letras, también es fuertemente criticado por promover un contenido sexista, violento y por incitar al consumo de drogas.

³ En la introducción al clásico libro de Jeff Chang (2014) sobre la historia del hip hop, el DJ Kool Herc define cuatro elementos principales que hacen a la cultura de lo que él denomina la generación hip hop: el DJ, el b-boy, el MC y el grafiti. Y el quinto elemento, dice, es el *knowledge* o conocimiento que, en este contexto, se refiere no solo al conocimiento teórico o histórico y social de la escena sino también al saber práctico, es decir, a la manera de caminar, de hablar, de vestirse y de comunicarse de los participantes de estos grupos o comunidades. En ese misma texto de Herc, se sientan las bases de la filosofía del hip-hop y su ética: aunque puede ser la voz de una generación, de un lugar (el Bronx) y un contexto sociocultural específico, es una cultura que se volvió representativa a nivel global, “es algo que conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero porque ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea” (Chang, 2014, p. 8).

⁴ Dentro del género, se utilizan estos términos para referir a los estilos y artistas de hip hop de Los Ángeles (Costa Oeste) y de Nueva York (Costa Este). No son las únicas escenas, pero suelen ser las más destacadas por la rivalidad existente entre los artistas y las discográficas. Estilísticamente, el rap de la costa oeste está más asociado al funk, y la del este al jazz. Hay un sinnúmero de características que los definen y diferencian, pero el estilo del oeste es el de las pandillas o “Gangsta Rap”, las letras tematizan la venta de drogas, la riqueza, la opulencia o el goce sin esfuerzo (*chill*). Por otro lado, las letras del este adoptan otro tipo de filosofía, basada en el reconocimiento de las luchas sociales y la visibilización de las desigualdades, considerando que el hip hop es también parte de la historia de las revueltas raciales.

Así, desde la década del noventa, en el contexto latinoamericano también se formó una escena hip hop⁵, fundada en pares de opuestos: el rap comercial, que glorifica la abundancia de lo material y pregona la violencia y el consumo de drogas, y el rap social, cuyo objetivo es dar esperanza de acceso y mejora económico-social a la población de los barrios más marginales, donde el fracaso escolar, la falta de trabajo y las condiciones de vida precarias resultan moneda corriente. Desde este lugar, el rap se presenta como una forma de renovación espiritual y creativa que permite canalizar ciertas frustraciones a través de una forma artística, en lugar de recurrir a otros medios como la delincuencia o la violencia. “Es una movida real y no un solo juego de chicos del barrio o una fiesta o pintada, sino un movimiento global y social”, me decía Coran, el grafitero de mi ciudad. Para él, el hip hop es una forma de reflexión sobre la sociedad y el mundo en que vivimos, y una modalidad de expresión que representa a ciertas voces sociales silenciadas.

En el párrafo anterior intenté resumir brevemente el vínculo entre la cultura hip hop global y la local, a través de esos cuatro (o cinco) elementos unificadores. En este artículo, el foco está puesto en la última parte, en la escena rafaelina y en los modos de apropiación y resignificación de la cultura que llevan a cabo los grafiteros o los raperos de la ciudad. Mi objetivo es compartir algunas observaciones que hice, y siguen en proceso, para el proyecto de investigación “Una aproximación etnográfica audiovisual a las escenas musicales territoriales”, en la Universidad Nacional de Rafaela.⁶ Partiendo de la pregunta básica de la etnografía, la cuestión de la otredad, y del extrañamiento como estrategia metodológica, abordé estas subjetividades de la cultura hip hop local tratando de interpretar ciertas prácticas que realizan y los significados que les atribuyen, desde la perspectiva que ellos y ellas tienen sobre las mismas (Restrepo, 2016). Para eso, consideré de valor citar algunos de los registros de campo que me permitieron dar cuenta de las dimensiones que abarca el fenómeno y de las lógicas que organizan sus accionares. En estos registros también está presente mi subjetividad, en tanto concibo la construcción del conocimiento como un acto de reflexividad y de interpretación colectiva. Asimismo, creo que la vida social es performativa y, por lo tanto, aprendo a medida que me involucro en la práctica. Lo que sigue no son procesos acabados sino estados de conocimiento transitorio que pude reseñar en mis observaciones, a partir de lo que me contaron y de lo que aprendí compartiendo mi tiempo con el suyo.

Por otra parte, en este texto quise también abordar como tema el rap social y su poética, a partir de las letras de la GPN Crew, uno de los grupos de hip hop más conocidos y en actividad. Es simplemente una aproximación y un primer esbozo de lo que me interesaría profundizar en una futura investigación. Mónica Bernabé (2014) define el rap como poesía plebeya o “una forma de dicción de una élite de intelectuales de la periferia que gestionan por sus derechos”. Explica Bernabé: “Su estética plebeya desafía las jerarquías y batalla contra los prejuicios letrados. Sin duda, es un fenómeno complejo que presiona los límites de la literatura” (p.1). En ese texto también recupera lo que decía más arriba, que el rap forma parte de un movimiento mayor: “la cultura hip hop, una formación

⁵ Aquí utilizamos el término escena como categoría de análisis (el término cultura lo reservamos para hablar de hip hop). Una escena sería una manifestación local de un fenómeno global: conceptualmente está más relacionado con el conjunto de prácticas y afinidades musicales que se producen dentro de un territorio particular. Por otra parte, y a diferencia de la idea de subculturas (Hall y Jefferson, 1975; Hebdidge, 1979), el concepto de escena abre el panorama a todas las manifestaciones artísticas y culturales más allá de lo generacional, es decir, no solo en articulación con las culturas juveniles sino también con otros grupos etarios y con el complejo entramado sociocultural (Hesmondhalgh, 2005; Straw, 1991, Shank, 1994).

⁶ Aprobado por resolución N° 007/2018.

artística y social que crece aceleradamente desde mediados de la década del setenta en las periferias urbanas de todo el planeta” (p. 3).

Entonces considero ambos aspectos, los socioculturales y los poéticos, porque creo que no existen culturas que de alguna manera no sean políticas. O lo explicitan a través del mensaje o, de otra manera, se pueden leer en ciertas actitudes y prácticas culturales que podemos considerar también políticas, como las realizaciones audiovisuales que circulan fundamentalmente por la web o las formas alternativas de organización de proyectos orientados a la adquisición, producción y distribución de conocimientos.

El desarrollo de la escena hip hop en Rafaela: registros de campo

Nosotros somos chicos que se conocieron pintando, se conocieron andando en skate, pateando la calle, haciéndonos el aguante uno con uno.

(“Intro”, *Big Killaz*, GPN Crew, 2015)

Mi primera aproximación a la cultura hip hop local fue en el año 2015, cuando empecé a dar clases en la escuela secundaria. Aunque soy rafaélina de nacimiento, viví 12 años lejos de la ciudad y, cuando volví en el 2015, encontré una ciudad diferente, un contexto social distinto y expresiones culturales que no existían cuando me fui. Durante todo ese tiempo, yo también hice mi propio recorrido: cursé mis estudios universitarios, me mudé una decena de veces, y cuando volví a la ciudad yo también era diferente. Aunque algunas cosas me parecían familiares, y algo dentro mío me permitía moverme con cierta naturalidad, otras me resultaban totalmente desconocidas y las veía con esa curiosidad o extrañamiento propio de alguien que no es del lugar.

Ni bien llegué, empecé a dar clases en las escuelas. De alguna manera, volví al sitio donde estaba cuando me fui. Y caminé mucho la ciudad. Me instalé en las plazas, recorrí las calles y noté que las generaciones más jóvenes, de entre 12 y 17 años, se reunían a rapear. Los escuché varias veces, súper atenta a lo que decían (porque tenían mucho que decir) y traté de acercarme y ver qué otras cosas hacían, cómo lo hacían y por qué lo hacían. Al tiempo, organicé un grupo de investigación en la Universidad Nacional de Rafaela, donde trabajo actualmente como docente e investigadora, y emprendí un trabajo de campo un poco más metódico. Gracias a este proyecto, pude insertarme un poco más en la escena hip hop local, tuve encuentros con los chicos y chicas de la escena, fui a los recitales de hip hop, a las batallas de *freestyle* en las plazas, organizamos actividades en conjunto y lo seguí, como pude, adonde iban.

A Coran, el líder grafitero local, lo conocí a través de un alumno de la escuela secundaria. Estábamos leyendo el libro de Lelia Gándara sobre el grafiti como práctica discursiva⁷ y él me dijo que, si me interesaba saber más sobre esta práctica en la ciudad, tenía que hablar con Coran. Así que nos encontramos, la primera vez, en el patio del club Ben Hur, con una pelota de básquet y un aro de por medio. Practicamos unos tiros y hablamos. Él jugaba al básquet cuando era chico, en ese club en el que, me mostró, están todos sus *tags*.⁸ Si bien el lugar de encuentro lo fijé yo y la propuesta también (sabía que el básquet era algo que nos conectaba), resultó ser un espacio muy importante en su biografía y en

⁷ El libro al que me refiero es *Graffiti* (Gándara, 2002).

⁸ El *tag* es la firma del grafitero, con el apodo o alias que utiliza.

la historia del grafiti local, un punto de encuentro de las *ranchadas*⁹ habituales. Esa tarde me contó cómo se fue gestando la escena en la ciudad, un poco desordenadamente porque hasta entonces no había pensado en cómo construir un relato sobre el desarrollo del hip hop local. Me explicó que empezó entre los pibes y pibas que se juntaban a grafitear, que las primeras *crews*¹⁰ salieron de esos encuentros y que compartían el gusto por ese estilo musical. Así, poco a poco se fue armando la escena, con todas sus manifestaciones: el que quería rapear, otro que armaba los *beats*¹¹, uno que bailaba, y así se fue sumando gente, principalmente chicos y chicas jóvenes, que estaban cursando la escuela media.

[Fotografía 1 aquí]

Imagen 1. Grafiti de Coran (Mariana Torres Luyo, Rafaela, 2019)

A Ricko, uno de los *MC*¹² de la GPN Crew¹³, lo vi en vivo varias veces, solo y con la banda, pero nunca hablamos. Coran me pasó su contacto y acordamos encontrarnos un fin de semana en un espacio autogestivo, Estación Esperanza.¹⁴ Me contó que rapea desde los 12 años, que siempre fue autodidacta y que por mucho tiempo estuvo solo, hasta que se sumaron más chicos que intentaron hacer lo que él hacía. El rap para él se dio de manera muy espontánea: “lo aprendí viendo la tele. En casa no teníamos computadora con Internet, éramos pobres, así que miraba la tele y así me empecé a interesar por el rap”, me contó. Él piensa que el fenómeno del hip hop creció y se proyectó por medio de las redes sociales y los vínculos que establecieron entre los grupos y artistas locales y otros que hacían lo mismo en otras ciudades.

Ahora, además de rapear, es jurado de las *compes*¹⁵ que se organizan en Rafaela y en otras ciudades de la región. Me preguntó cómo era la vida corrigiendo pruebas, porque le conté que daba clases, y le dije que quizás era parecido a su trabajo como jurado en las competencias. Entonces me contó que una vez estuvo ocho horas seguidas viendo a los pibes rapear, y los tuvo que puntuar. Intercambiamos algunos pareceres sobre esta tarea de evaluar a otros por su trabajo, yo desde la docencia, él desde su lugar como jurado de las competencias. También hablamos de literatura, porque le dije que era la materia que enseñaba en el colegio secundario. Él me habló del Martín Fierro, me dijo que le divertía mucho leerlo y que le gustaba también leer literatura más comprometida con la historia y con lo social, como *La noche de los lápices* y *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh.

Ricko viene de una familia de clase popular “y peronista” (me aclaró). Creció en una casa que le dieron a su padre frente al frigorífico que está ubicado sobre la calle Ernesto Salva. La casa era grande y ellos vivían en la parte de atrás. El sector delantero estaba abandonado y ahí hicieron los primeros encuentros de *breakdance* entre amigos: “nos juntábamos y bailábamos en unos colchones que había en ese patio”. Por mucho tiempo

⁹ *ranchar* significa, en este contexto discursivo, salir con amigos, juntarse con gente conocida pero también se entiende, de alguna manera, como “vagar”.

¹⁰ En inglés, el término *crew* refiere a los grupos de amigos o pandillas.

¹¹ Los *beats* son las bases rítmicas del rap.

¹² MC o *Master of Ceremony*, hace referencia al rapero

¹³ GPN (Grafitis por Naturaleza) Crew es un grupo de rap de Rafaela integrado por Luispi, Cone, Ricko y Zede. Tienen dos discos editados, *Big Killaz* (2015) y *Larga Vida* (2019).

¹⁴ Es un local de eventos ubicado en un barrio periférico de la ciudad. Se trata de un espacio cultural autogestivo que ofrece diversos espectáculos y ferias de grupos independientes y de la escena *underground* local.

¹⁵ Competencias de *freestyle*

se dedicó también al baile, y asistió a varios encuentros de *b.boys*¹⁶ en localidades vecinas de la provincia de Santa Fe, como Esperanza y Santo Tomé. Ricko vendría a ser un ejemplo de lo que Bernabé describe como una “élite de raperos que funcionan como vínculo activo entre arte, cultura y vida cotidiana en sus comunidades de pertenencia” (p. 4). Sin duda, hay una doble dimensión sociológica y estética que atraviesa la práctica de esta cultura.

Empezó a rapear de chico porque lo veía en la tele. No sabe inglés y por eso prefiere el rap en castellano: “cuando empecé a ver lo que decían las letras de lo que escuchaba en inglés, me dejó de interesar”. También escucha folklore, le gusta el rock (especialmente la trova de los 80) y la cumbia. No se restringe a ningún género y le parece positivo que ahora las escenas musicales de la ciudad se mezclen mucho más, porque antes no lo hacían. Más allá del estilo, piensa que si hay algo que decir, si hay un mensaje, las letras trascienden el género y la gente las escucha. Además, me contó que una de las acciones que emprenden los raperos de la GPN Crew es de carácter formativo: organizan laboratorios de hip hop en los barrios, para dar a conocer la cultura e incentivar a los chicos y a las chicas a que produzcan sus propias canciones, que se expresen, y que encuentren sus propios modos de contar experiencias, emociones y sentires.

Cuando hicimos la entrevista en Estación Esperanza, había feria de artesanías y música en vivo. Se comentó que más tarde se abriría el micrófono y Ricko pensó que podía subir a rapear. También me dijo que quería tocar con la GPN ahí, mientras me mostraba unos tatuajes adhesivos que iban a usar para grabar un videoclip con su productora Breaking Films. Le pregunté si tocaban en ciudades más grandes, pero me dijo que recién estaban empezando a moverse un poco, que demoraron casi cuatro años en la grabación de cada uno de los dos discos que tienen, y que no saben muy bien cómo conseguir fechas y que les paguen al menos el pasaje y la comida: “por eso fuimos a San Vicente (Santa Fe), porque nos pagaron los pasajes y nos dieron de comer. No pedimos nada más”. Sin embargo, también me contaba que, como no tiene trabajo, le viene bien hacer algo de dinero con los shows.

Estos dos relatos son registro de los encuentros que tuve con algunos representantes de la escena hip hop local, testimonios que me parecen relevantes para argumentar la importancia que tiene la cultura para quienes la militan como una forma de vida, más allá de considerarlo un modo de expresión. Creo que en estos testimonios se entiende, de alguna manera, cómo conectan el hip hop con la realidad local que viven. “No nos sale hacer música enfrascados en una fantasía. Formamos parte de la realidad en la que estamos inmersos”, decía Zede de la GPN Crew en una entrevista para la revista *Mural* de Rafaela.¹⁷ En esa reflexión creo que hay una instancia de autoconciencia y la construcción de un sujeto colectivo, un nosotros que es a la vez por lo que se lucha. En esa misma entrevista, decía Ricko que el hip hop nace en la calle, como un movimiento *under* que no tiene lugar. Usaron la plaza porque escenarios no había y nadie les abría la puerta. Pero poco a poco fueron generando un espacio propio y autogestivo, como Estación Esperanza, y sus propios festivales o encuentros: “Fusión Urbana” y “Revolución Urbana”.

¹⁶ Los *b.boys* y las *b.girls* son quienes bailan *breakdance*.

¹⁷ “GPN Crew. Rap antisistema”, publicada en el N° 38.

Dos valores de la cultura: la autenticidad y el respeto

Soy la bronca, cuando escucho a los moda, tomando por moda por lo
que yo lucho

(“Soy”, GPN Crew, *Larga Vida*, 2019)

En el episodio “Pass the mic” del documental *The hip Hop Evolution*, el DJ y Radio Host Bobbito García decía que la cultura hip-hop, por definición, no es comercial sino contracultural. “Cuando se empezó a pasar por las radios comerciales, de alguna manera se descontextualizó, se hizo más digerible para la persona que no la vive directamente”, decía. No obstante, el éxito comercial del hip hop hizo que toda una comunidad conociera la cultura y el mensaje y levantara los brazos apoyando el movimiento.¹⁸ “Es una cultura que todos tomamos como personal”, decía el rapero Rah Digga en el mismo episodio y que, de alguna manera, pone en el centro del debate esta cuestión de la autenticidad como valor artístico.

En esta tensión entre el rap comercial y el rap activista o social hay un concepto implícito que tiene que ver con uno de los criterios y juicios de valor más característicos de las comunidades interpretativas dentro del discurso musical: la autenticidad. Simon Frith (1996) da cuenta de esta tensión cuando, desde la sociología de la música, plantea esta suerte de oposición entre lo popular y lo comercial como categorías antagónicas. Para Frith, el modo en que nos referimos a la música y a lo estético tiene que ver con una actitud política y ética hacia el arte, es una forma de entender el vínculo entre el arte y la sociedad. En el caso del rap activista, la actitud es de lucha contra el sistema capitalista y contra el neoliberalismo, pone en cuestión el materialismo y la cultura consumista, el hedonismo y el individualismo propio de dicha cultura. También es contrahegemónico, en el sentido que no se siente representado por los discursos de las instituciones sociales que, de alguna manera, sienten que los excluyen. Ricko decía que la policía los perseguía por vestir *hardcore*, usar ropa ancha y visera plana. “Eso era suficiente para que, a cada cuadra, te frenara un patrullero. Te paraban constantemente. Íbamos a la plaza y nos sacaban corriendo”, contaba en la entrevista con *Mural*.

Cuando empezaron a rapear eran pocos, se juntaban para hacer *freestyle*, canciones y *beat box* en los canteros de los bulevares o en las plazas, porque no frecuentaban los espacios de salida habituales, los bares o los boliches, ni tenían un espacio físico donde poder hacerlo. Por eso, en Rafaela las *crews* ocuparon espacios determinados. Por el año 2012, comenzaron a popularizarse las juntadas en las plazas y las rondas de *freestyle*. Se dieron principalmente en la plaza 25 de Mayo, en los canteros de Suipacha, en la plaza Pizzurno y, más adelante, en el parque Apadir. Entre estas *crews* se daba una suerte de “guerra” de grafitis y tags, que luego se trasladó también a las batallas de *freestyle*. Para las primeras *crews* de grafiteros, la diferencia musical era importante. La *crew* Contra La Sociedad (CLS) tenía mucha más influencia del *hardcore punk* y un posicionamiento político con una actitud abiertamente contracultural. Desde el punto de vista geográfico o topográfico, se identificaron con la zona céntrica de la ciudad. La otra *crew* fue The Graph Squad (TGS), chicos que se juntaban en la zona sur de la ciudad, *bikers* y *skaters*, musicalmente identificados con el rap. Su actitud no fue tanto contracultural como subcultural, es decir,

¹⁸ Levantar los brazos, en inglés “*raising the fists*”: “Fist” es “puño”, como tratándose de un gesto de empoderamiento, pero en la traducción del subtítulo del documental dice “brazo” quizás refiriendo al gesto del público de rap que levanta los brazos, las manos, y los mueve al ritmo del beat.

no seguían una idea de ir en contra de la sociedad, sino de “*ranchar*, dejar *tags*, abrir latas, dejar una marca en la ciudad”, decía Coran.

Además del valor de la autenticidad, hay otros dos conceptos importantes para los miembros de la cultura: la resistencia y el respeto. Resistir implica seguir adelante y demostrar que no se trata de un juego adolescente, sino de un trabajo que implica dedicación, esfuerzo y una fuerte inversión de tiempo y de recursos para lograrlo. La autogestión es parte de este mensaje, es un modo de posicionarse políticamente también por fuera de los circuitos comerciales. Autoproducirse implica controlar todo el proceso creativo, desde la composición de las letras, el armado de los *beats*, hasta la grabación, edición y distribución de la música. Por otra parte, la cuestión del respeto dentro de la comunidad se rige por sus propias lógicas y criterios. Basta con ver los grafitis y tratar de decodificar algunas huellas que circulan por las paredes, un lenguaje con códigos que son reconocibles sólo para quienes están dentro de la cultura. Además, para entrar en una *crew* hay que hacerse de prestigio y aceptación, me contaba Coran. “Se habla entre los pibes y si están todos de acuerdo, le decís que ya es oficialmente parte de la *crew* y que puede ir a cualquier evento con nosotros, usar el nombre para *taggear* o lo que sea”. Está tan ritualizado que arman una ceremonia para contarle al interesado que pertenece al grupo.

Esto da cuenta de que, dentro de la escena hip hop, existen códigos de pertenencia muy fuertes que determinan quién está dentro o fuera del juego, y valores que también definen esta cuestión de lo auténtico y lo inauténtico. Rigen ciertas épicas, narrativas o discursos, con sus propias categorías identitarias, que producen la realidad simbólica del grupo en un determinado contexto. Prácticas como “chantar”, “ranchar”, “resistir” o “ser respetado” son reivindicadas por los raperos y van más allá de una simple moda lingüística, porque implican formas de ser y representarse en el mundo, y también de posicionarse social y políticamente en contra de un discurso predominante que no los representa: en contra de la policía, de los “caretas” o los “chetos”, contra el mercado y los medios masivos, etc. Enfatizan, por otro lado, el poder de la resistencia desde los márgenes y a través de la práctica de la autogestión, más allá de los centros de decisión de la cultura que ejercen ciertas instituciones gubernamentales, escolares o religiosas.

Por eso, lo que les preocupa del rap comercial, es el hecho de que el mensaje de la cultura original haya sido “desactivado”, que el rap con mensaje, con causa y con contenido social haya sido desplazado de su lugar de lucha para convertirse en una categoría de mercado. En otras palabras, el riesgo que visualizan es que el mundo del consumismo, la imitación de ciertos temas y preocupaciones del rap, llegue a neutralizar el sentido crítico y el impacto del mensaje. Allí radica la ambigüedad de lo popular y lo masivo, y la tensión que se da entre la libertad de expresión y el consumo de cierta moda de conciencia social.

Poética de lo real: las letras de la GPN Crew

Relato en cada escrito la cultura RAP, ni un viaje de LSD te hace ver tantas realidades.

(“Realidad Paralela”, GPN Crew, *Larga Vida*, 2019)

Con todo lo dicho hasta ahora, podría afirmar que las manifestaciones contraculturales se ven a sí mismas como un tipo específico de respuesta a la cultura predominante¹⁹, con su propia estructura de significado y su propia autonomía relativa. Como decían Hall y Jefferson (1975) en su clásico libro sobre las subculturas británicas, el mundo tiende a ser clasificado y ordenado por medio de estructuras que expresan los intereses de los más poderosos de la sociedad, por lo que siempre se dan, entre los grupos sociales, ciertas instancias de negociación, resistencia y lucha: las relaciones entre una cultura dominante y una subordinada, son siempre intensamente activas y opuestas en un sentido estructural. Por eso, el conflicto entre estos grupos y sus valores nunca desaparece. Desde el punto de vista cultural, más allá del lente disciplinar que aporta la perspectiva sociológica, esas luchas reflejan también una larga discusión entre lo que se considera o no cultura, la gran división entre alta cultura y cultura de masas, que Andreas Huyssen (2002) atribuye a la modernidad.

Retomemos aquí la definición del rap como poesía plebeya. Más allá de la demanda de derechos sociales, el raperero cultiva su personalidad en el lirismo y trabaja para forjar un estilo propio. Hay un concepto central para la cultura hip hop que es el de “lo real”. El “hip hop real” es una categoría que refiere a lo social, pero también al carácter auténtico de la música como un modo de expresión personal: si te representa, si transparenta quién sos y cómo pensás, entonces es real. Si además habla de los problemas y de los pormenores de la vida de la gente, pareciera ser más auténtico y fiel a sus orígenes o a la vieja escuela.²⁰ Este modo de pensar la música como una forma de identificación y representación identitaria supone concebir a la música como una experiencia enriquecedora, no solo desde la producción sino también desde la recepción. “Esta música me representa” constituye una afirmación categórica sobre el valor de la música y de las letras de las canciones como modos de decir, expresiones que describen las diferentes dimensiones de la vida de las personas (De Nora, 2000). En el caso del rap, no obstante, la comunidad de habla no es un colectivo mayoritario sino un subgrupo social y, por tanto, representa a un tipo de subjetividades que hemos definido como contraculturales en oposición a las identidades hegemónicas que constituyen discursivamente las instituciones sociales tradicionales, el mercado y los medios masivos de comunicación.²¹

[Fotografía 2 aquí]

¹⁹ A partir del análisis subculturalista emprendido por la Escuela de Birmingham en los setenta, las formaciones sociales ya no son vistas como una simple unidad (“la nación”, “la cultura”) sino como un entramado complejo de relaciones antagónicas y grupos diferenciados según intereses, códigos y valores específicos. Los grupos que coexisten dentro de una misma sociedad, y comparten algunos de los mismos materiales y condiciones históricas, sin duda también entienden y, hasta cierto punto, comparten la cultura de los otros. Pero, en tanto los diferentes grupos y clases están categorizados de forma desigual en relación unos de otros, en términos de sus relaciones productivas, de riqueza y de poder, así también a las culturas se les asignan categorías diferentes y relaciones de dominación y subordinación, a lo largo de la escala del poder cultural. Las definiciones del mundo expresan la posición vital de aquellos grupos que mantienen el monopolio del poder en la sociedad, tienen un mayor peso e influencia, pero rechazan su legitimidad.

²⁰ Todas estas representaciones sociales del gusto y del juicio estético sobre la música han sido largamente trabajados desde la sociología de la cultura. En tanto la música es una forma de construcción identitaria y de posicionamiento, las letras son las manifestaciones tangibles de esas creencias y generan un vínculo o una conexión interpersonal desde lo emocional, desde lo ideológico y desde lo ritual.

²¹ Aquí he utilizado la idea de contracultura como una forma de subcultura contrahegemónica aunque Hall y Jefferson (1975) distinguen a la contracultura como una manifestación típica de la clase media de las subculturas que serían propias de los grupos de clase trabajadora.

Imagen 2. GPN Crew en el Mercado Autogestivo #1 (Candela Batistoni, Rafaela, 2019)

La noción misma de contracultura supone la generación de un espacio, de tiempos y de instituciones alternativas a las centrales de la cultura dominante, con nuevos patrones de vida, de trabajo y de profesión. En este sentido, toma una forma política e ideológica más explícita y articula su oposición a los valores e instituciones dominantes. Por ejemplo, la familia o la hermandad en la cultura hip hop son conceptos asociados a la amistad y a la solidez de los lazos dentro del grupo; la educación, a la formación en la cultura hip hop y al aprendizaje en la calle y en la vida; la religión es la de la ética y el respeto que ellos mismos forjan dentro de la comunidad. En suma, la poética del rap expresa una realidad que existe más allá de las autoridades legitimadas.

Soy sospechoso en la noche de mi ciudad. Soy para el poli, alguien mas que requisar.
Soy para el transa, alguien más que va a comprar. Soy para los giles alguien al que deberían esquivar.

(“Soy”, *Larga Vida*, 2019)

Aquí, por ejemplo, el uso de la primera persona, que además está enfatizada por el recurso de la repetición, posiciona al yo lírico como protagonista del relato. Es aquel que define su identidad negativamente, en algún punto también como víctima de los otros. También describe ciertos personajes del barrio, o ciertas escenas de ese espacio que habita.

Callaste tu radio y también tu televisor. Y ahí es cuando escuchaste en la calle revolución.

(“Revolución II”, *Larga Vida*, 2019)

En este ejemplo, se tematiza el conocimiento de lo real que se adquiere en la calle. El axioma: los medios de comunicación mienten. Como contrapartida, la voz del rapero sugiere que la realidad está afuera, también está afuera la posibilidad del cambio, la revolución. En este caso, a diferencia del anterior, no aparece la primera persona sino la segunda, se interpela al otro, se establece un diálogo. Y el uso del tiempo pretérito reafirma el vínculo de pertenencia. Yo lo traduzco, para mí, de la siguiente manera: cuando abriste los ojos, empezaste a ver y ahora sos parte de los nuestros, compartís nuestra visión y nuestro conocimiento. Y de la segunda persona pasa al plural inclusivo, como si describiera el mismo proceso de identificación:

Hoy salimos a tomar las calles porque hace años que este capitalismo asesino está empobreciendo a la gente, loco, y eso no se puede permitir más.

(“Revolución II”, *Larga Vida*, 2019)

En estos ejemplos aparecen ciertas categorías que tienen que ver con una forma de legitimación del discurso del rap: el estigma, el prejuicio representado por la figura de la policía que reprime lo que es distinto²², y que considera como una conducta desviada o delictiva; los medios de comunicación que producen una masa de sujetos acrílicos e irreflexivos; la lógica del capitalismo que empobrece a la gente; el conocimiento de la cultura y de sus códigos (la mala caligrafía intencional, por ejemplo, es uno de ellos) y el sentido de pertenencia. En el tratamiento de estos temas, y en los artilugios retóricos

²² Estos grupos son “agresivamente” conscientes de su clase, aunque esa dimensión tienda a ser reprimida por la cultura de control que los trata como “delincuentes típicos”.

propios del estilo del rapero, se da un doble proceso de identificación: “le permiten afirmar su pertenencia a una localidad, al mismo tiempo que se inserta en la escena internacional” (Bernabé, p. 12).

Una última cuestión, aunque el tema no se agota aquí. No es solo en las letras donde se aprecia el valor de la poesía del rap. En el tono de la voz también, el estilo se desarrolla en esa puesta en acto de las palabras. Cada rapero desarrolla su propia identidad, más allá de la que tiene como parte del grupo. En la GPN: Ricko es el trovador; Luispi, el autodidacta; Zede, el que marca tendencia (por la forma de vestir) y Cone, el que hace los *beats*, la base que lleva el ritmo de los demás. La actitud frente a la performance es fundamental, debe acompañar el mensaje, y el rapero debe pronunciarlo como se debe, como sabe hacerlo, para convencer de que lo que se dice es real. La fuerza del mensaje está en la dicción, el interlocutor debe estar convencido de que se está diciendo la verdad pero también debe empatizar, emocionarse. Ese *pathos* que permite la identificación, también se construye discursivamente:

Soy un melómano por culpa del rap y no quiero un respiro. Quiero tomarme mil litros de sabiduría y escupirlo en el micro con mala caligrafía, escribir poesía por seguir en la movida y no parar hasta alcanzar la perfecta sintonía.

(“Trazo Fino”, *Larga Vida*, 2019)

Consideraciones finales

Las cuestiones que fueron abordadas en este texto intentan visibilizar las prácticas y los valores de subgrupos culturales que cuentan con sus propios códigos y prácticas sociales. Visibilizar, decimos, porque en el conjunto social conviven una diversidad de miradas y construcciones del mundo que no siempre son tenidas en cuenta. El posicionamiento que toman frente a los discursos sociales legitimados y la manera en la que interactúan con los mismos, da cuenta de una actitud política frente a lo real, y de la generación de estructuras y estrategias de legitimación que les son propias. También lo es, y de una manera muy personal, su poética. Aún cuando la retórica que adoptan forma parte de una cultura global, cuyos orígenes les resultan ajenos, el modo en que se apropian de las formas expresivas y de los valores representados les permite leer o interpretar su propia cotidianidad. Decíamos que algunos conceptos clave que atraviesan estos discursos tienen que ver con el respeto, la resistencia y la autogestión.

Estas son, en definitiva, formas de negociación y lucha frente a la cultura hegemónica, la masificación de los consumos culturales y los prejuicios sociales. A la vez, constituyen una característica identitaria y una manera de autoafirmarse. El rap social, entendido desde esta perspectiva, se basa en la denuncia de las injusticias sociales pero también, con un buen grado de optimismo, en la promesa de la autorrealización personal, el trabajo y el esfuerzo colectivo, y considera que es posible salir de las peores situaciones de marginalidad social a través de la cultura y del conocimiento.

Bibliografía

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

- Chang, J. (2014) *Generación Hip-Hop*. Buenos Aires, Caja Negra Editores.
- De Nora, T. (2000) *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge UP.
- Frith, S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Harvard University Press.
- Gándara, L. (2002) *Graffiti*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Hall, S.; Jefferson, T. (1975) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Hebdidge, D. (1979) *Subcultura: el significado del estilo*. Buenos Aires, Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2005) "Subcultures, scenes or tribes? none of the above?", *Journal of Youth Studies* 8, 1: 21-40
- Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Restrepo, E. (2016) *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envión Editores, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Shank, B. (1994) *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Straw, W. (1991) "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, 5, 3: 368-388