

RAP: POESÍA PLEBEYA

Mónica Bernabé
Universidad Nacional de Rosario

Describimos las formas de la dicción en las prácticas del rap para preguntar por el lugar que ocupa su poética en la serie literaria contemporánea. Recuperamos la dialéctica oculta entre vanguardia y cultura de masas para estudiar la particular formación que constituye la cultura del hip hop: una elite de intelectuales de la periferia que gestionan por sus derechos. Al mismo tiempo, y en estrecha relación con el fenómeno estudiado, nos preguntamos por el lugar de lo estético en los Estudios Culturales. Finalmente, abordamos las formas en que el dandismo modernista sigue cumpliendo funciones en el proceso de construcción de identidades en el seno de la cultura de masas.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo.

-R.D.

Taller en el Oeste

“En el hip hop todo es estilo”, dice Rocca,¹ mientras modula las palabras con énfasis para demostrar que la potencia del rap no reside en el volumen de la voz sino en la fuerza de la dicción. “Ta-ta-ta-ta”, repite encendido y ametralla a sus interlocutores: marca los tiempos, enseña a respirar y a escandir el aire en el fraseo largo del verso. El rap no es melodía sino ritmo. No importan las rimas, sino la fluidez del decir y la síncopa de tiempos, ambos reaseguro de la

personalidad. El aire y las palabras prolongan el cuerpo, son sustancia poderosísima que puede liberar a los oprimidos por el sistema, son la emanación del espíritu. Rocca argumenta con convicción: la voz tiene que decir la verdad.



Foto tomada por Darío Ares, Rosario, Argentina.

Una letra sólo llega a su destinatario si se sostiene en el grano de la voz. Así denominó Rocca a la coordinación de aire/voz/actitud, la trinidad que asegura la eficacia del impacto de las palabras lanzadas como proyectil. Cuerpo y palabra deben funcionar como una unidad para poder dar con el *flow*, el ritmo, la fluidez poética. Todo pasa por la técnica. “Saltaste el alambrado / Esto pasó en el vagón / No hay tiempo para pensar / Hay que mirar alrededor”, es el ejemplo que ofrece uno de los participantes. Rocca alecciona, fragmenta el cuarteto, desmenuza las consonantes. El tono de la voz con la que se dicen los versos debe convencer de que lo que se dice es real. El que escucha tiene que poder rozar el alambrado, tiene que poder palpar el vagón, experimentar el vértigo del salto para ser convencido de que se está diciendo la verdad. La primera palabra es la

que más importa; es como el primer puño en una pelea. La palabra es músculo, aire y sangre. La lucha es contra la domesticación de lo propio, de lo humano que es la voz. El sistema te quita la fuerza de tu voz; te pone obstáculos para que no creas en ti. El estilo es tu actitud en la batalla contra la fosilización del *flow*, del ritmo, de la fluidez de tu lirismo. Hasta aquí, Rocca. (<http://www.youtube.com/user/RoccaChannel>)

Contra la división

El rap busca su lugar en la serie literaria. Su canto hablado interpela las agendas de la academia y de la alta cultura. 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. Palabra ritmada, no cantada, en la que el ritmo es sinónimo de golpe, impacto, al tiempo que fluidez, naturalidad. El rap forma parte de un movimiento mayor: la cultura hip hop, una formación artística y social que crece aceleradamente desde mediados de la década del setenta en las periferias urbanas de todo el planeta. Bajo su nombre se reúnen un conjunto de disciplinas que ponen en relación diferentes prácticas simbólicas. Inicialmente, se componía de cuatro elementos: el *rapper* (Maestro de Ceremonias o MC) es quien “habla” cuando el *discjockey* (DJ) ejecuta su música; el *breaker* (b-boy) que danza pasos robóticos e imita la síncopa de la música rap.² El cuarto elemento, el *graffiti*, es el arte de pintar con aerosol de colores intensos los muros, vagones de trenes o predios abandonados en las grandes ciudades. A esta formación de sus comienzos se fueron agregando otras manifestaciones. Entre las más interesantes figuran, por un lado, las realizaciones audiovisuales que circulan fundamentalmente por la web; por el otro, las formas alternativas de organización de proyectos a fin de facilitar la adquisición, producción y distribución de conocimientos. Los investigadores e intelectuales brasileiros, particularmente interesados en esta forma de poner en circulación una serie de saberes y reflexiones, la denominan el quinto elemento.



Foto tomada por Guillermo Turín, Rosario, Argentina.

El rap, según Ecio Salles, presenta una curiosa paradoja: es una expresión “popular erudita”. No es una manifestación de elite, pero existe una elite de raperos que funcionan como vínculo activo entre arte, cultura y vida cotidiana en sus comunidades de pertenencia. En general, las investigaciones académicas sobre el fenómeno atienden exclusivamente a las implicancias sociológicas del rap y descuidan la perspectiva estética. Si bien el rap es un fenómeno asociado con las profundas desigualdades emergentes desde los inicios de la era postindustrial, lo cierto es que sus letras despliegan un intenso lirismo al tiempo que reflexionan profundamente sobre los procedimientos compositivos y el trabajo exhaustivo sobre la dicción. Fenómenos como los del rap ponen en escena la urgencia de un análisis transdisciplinario que pueda atender a la coyuntura pero sin olvidar la innegable dimensión estética que alienta el trabajo de sus practicantes.

“Asombro” y “estética” son dos de las definiciones en tránsito de Néstor García Canclini que, a mi modo de ver, deberían presidir todo análisis crítico sobre manifestaciones artísticas en el marco de los Estudios Culturales para evitar la reducción de lo estético a lo social, a diferencias étnicas o de género. Ambas nociones están íntimamente relacionadas. El asombro en el sentido de sorpresa es el dispositivo indispensable para detectar la presencia del arte. Las vanguardias hicieron del asombro un componente central. El asombro acontece cuando el rapero pone en escena el plus de su estilo. “¿Qué hacer con el excedente de sentido?”, pregunta García Canclini,

“¿qué hacer con la densidad semántica no capturada por la estrategia culturalista o sociologizante?”. Si ese excedente es una posibilidad de resistencia al mercado, entonces es imperioso que reparemos en él. Esto no significa abogar por la autonomía ni por el esteticismo radical. En el caso que nos ocupa podríamos decir: asombra la seriedad con la que el rapero reflexiona sobre su estética.

Hace algún tiempo que Andreas Huyssen alertó sobre la relación volátil que la modernidad ha establecido entre alta cultura y cultura de masas. El modernismo se asienta en la exclusión de su otro consumista y opresivo: a esta oposición, Huyssen la denominó Gran División. Entre otras cosas, alude a la gran masa discursiva que insiste en una distinción categórica entre “cultura culta” e “industria cultural”. La creencia en la Gran División (y sus derivados estéticos, morales y políticos) persisten en el ámbito académico. La prueba es la división institucional entre los estudios de literatura (y de las humanidades en general) y las investigaciones de la cultura de masas que son objeto de las carreras de comunicación.³

Nos interesan las vanguardias justamente porque fueron ellas las que llevaron a cabo el mayor ataque a la Gran División introduciendo la tecnología en el corazón de la obra de arte a principios del siglo XX con el objeto de superar la dicotomía entre el arte y la vida. Sin embargo, la destrucción del aura de la obra de arte no fue producto de la tecnología que posibilitó el desarrollo de las estrategias reproductivas, como sostenía Benjamin, sino de la que potenció la maquinaria de muerte en la guerra. Si los dadaístas hicieron de las obras de arte un proyectil, fue para acusar a la burguesía y a su nacionalismo por la demencia final que lanzó el poder destructivo de la tecnología sobre los cuerpos de millones de jóvenes. En este punto descansa la lección de la vanguardia histórica: al incorporar la tecnología en el seno de la obra de arte, la liberaba de sus aspectos instrumentales impugnando al mismo tiempo la noción misma de progreso.

“Pese a su fracaso final —dice Huyssen— la vanguardia aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (29). A partir de la imaginación técnica, presente tanto en la modernidad hegemónica como en la modernidad desigual de los países latinoamericanos, se desarrolló una nueva sensibilidad asociada a los medios de reproducción masiva (radiofonía, telefonía, fotografía y cinematografía) en franca oposición a los valores de la cultura burguesa.⁴ Estos usos de la tecnología es lo que distingue a las vanguardias del modernismo

y su miedo a la contaminación. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” puede rastrearse algo de la gran apuesta utópica de la vanguardia: la posibilidad de forjar una cultura de masas para la emancipación y en camino hacia el socialismo. En la vereda de la decepción, los teóricos que argumentan en torno del fracaso de las vanguardias (Peter Burger, Theodor Adorno), leyeron en la cultura de masas el perfeccionamiento del sistema para el sojuzgamiento y la opresión de los cuerpos. Si el taylorismo procuró la administración de los cuerpos para la fábrica y la mecanización productiva, la cultura de masas de la posguerra perfeccionó la industria del espectáculo con una tecnología del entretenimiento que, a partir del tatcherismo, viene administrando la desocupación y la desaceleración productiva de los cuerpos. Sin embargo, habrá que tener en cuenta que la constante histórica no es la producción industrial sino la maquinaria de la guerra que, desde 1914, nunca dejó de formar parte del juego administrando cuerpos para la destrucción y la catástrofe. En la actualidad los combates se libran en distintos campos de batalla: la sofisticación bélica de medio oriente convive con formas más rudimentarias de la guerra que se desarrolla en las periferias urbanas bajo el nombre de narcotráfico y delincuencia juvenil.



Foto tomada por Darío Ares, Rosario, Argentina.

El hip hop es un arte tecnológico que tiene mucho para aportar a esta discusión. Sus prácticas se asientan, sin ocultarse, en la dialéctica entre poesía y cultura de masas. De este modo, desde las zonas más oscuras y desatendidas de la cultura popular retorna la pregunta por el rol que desempeña la tecnología en la transformación de la vida cotidiana de los sectores que desde siempre demandaron su derecho a pertenecer. El desarrollo y la democratización de los sistemas de sonido fueron vitales para la revolución cultural que promovió el *breakbeat*, el elemento mínimo, el interludio rítmico que es la base del hip hop. Dos bandejas, un mezclador, un micrófono, equipos de sonido.⁵ Si nos enfocamos en el rap, el análisis de su lirismo es inseparable de los procedimientos tecnológicos y del material sonoro previamente grabado para garantizar la ejecución de la performance. Aunque el rap incluye la posibilidad de decir “a cappella” (sin las bases que dispara el DJ), en la marcación del ritmo siempre será decisiva la base instrumental.

La práctica del *sampleo* —la novedad formal más importante del hip hop según sus críticos— es un ejemplo de los modos en que la transculturación opera en términos tecnológicos. Se trata de la operación de fragmentación, modificación e incorporación de temas musicales para la producción de un objeto nuevo. La maniobra ha sido, desde siempre, la matriz constitutiva de la producción cultural latinoamericana según la tradición crítica del sur continental.⁶ El hip hop, a diferencia del techno, se distingue porque el trabajo de fragmentación y mezcla no reside sólo en una operación de montaje y collage, sino —y fundamentalmente— en el trabajo de reconstrucción; es decir, se trata de una operación que pone en tensión historia y repetición, ritmo y épica (Diederichsen 85). El vinilo desafía los mitos modernos de la originalidad y la autenticidad, tan caros a los nacionalismos culturales, al recuperar fragmentos sonoros que forman parte de la memoria cultural de los sectores populares. Gracias al *flow*, se repite una y otra vez el ritual comunitario. De este modo, el *sampling* populariza uno de los aspectos cruciales de las neovanguardias de los sesenta: poniendo énfasis en las fronteras difusas entre copia y original, desata una amplia gama de prácticas estéticas centradas en el plagio, lo apócrifo, la apropiación, la serialidad, la repetición y la diferencia. El *sampleo*, en algún sentido, puede asociarse a la historia de Pierre Menard cuando reescribe *El Quijote*, aunque las formas que asumen las intertextualidades iletradas de las periferias adquieren otras significaciones. En la poética del hip

hop operan, simultáneamente, tres planos temporales: la historia individual del MC que ritma su relato, el tiempo circular del ritmo y la referencia de la cita del *sample* que recupera, en muchos casos, algún fragmento de la historia musical afroamericana o latina. En este marco, en la enunciación del rap se teje una subjetividad compleja y disruptiva. Arte eminentemente performático, el decir del rapero no se reduce a una simple recitación. Se trataría de una forma especial de lo que Zumthor denominó *poesía vocal* apartándose de los presupuestos ligados a lo que comúnmente se denomina “literatura oral”. La vocalidad rompe con el círculo del grafocentrismo en poesía y atiende a los efectos ejercidos por la voz humana en la palabra poética. Se trataría de “una especie de retorno de las energías vocales de la humanidad, energías que fueron reprimidas durante siglos por la hegemonía de la escritura” (Zumthor 15).

Yo me represento

A mediados de la década del sesenta y examinando la cultura camp, Susan Sontag lanzaba una pregunta clave: ¿cómo ser dandi en la época de la cultura de masas? (367). Sontag preguntaba por los modos a partir de los cuales se podía alcanzar una individualidad en una sociedad donde las prácticas de consumo se habían diversificado y segmentado de forma vertiginosa. La pregunta es pertinente aún hoy, cuando la diversidad constituye la regla de oro del capitalismo global en su avidez por ampliar mercados y dinamizar economías. En la época de la cultura de masas, el dandi se confunde con el modelo publicitario, lugar común en la representación de la elegancia y la distinción. De este modo, el dandismo termina siendo una etiqueta banal para referir a la imagen previsible de aquel que pretende distinguirse por medio de lo raro en un sistema donde las multitudes mismas están conformadas a partir de la masificación de lo extravagante.



Foto tomada por Guillermo Turín, Rosario, Argentina.

Sin embargo, será de utilidad recuperar la escena disruptiva del dandismo, la rebeldía de los comienzos, para poder dar nombre al sobresalto desesperado de aquellos que desean modelar el mundo de acuerdo a sus propios deseos. De ahí que el dandismo, atravesando la cultura de masas, siga siendo una de las formas más acabadas de la tecnología del yo, es decir, la táctica minoritaria para la configuración de una estética individual. Me interesa extender el concepto y reflexionar sobre las formas plebeyas del dandi con el objeto de perfilar las funciones que actualmente cumple en el seno de la vida cotidiana de las periferias urbanas, tan estigmatizadas por el imaginario de los sectores medios y altos de la sociedad.

Podríamos vigorizar, entonces, la pregunta de Sontag: ¿cómo forjarse un estilo desde los márgenes evitando ser capturado por el romanticismo sociológico de “lo alternativo” y de las “alteridades auténticas”?; ¿cuáles serán las estrategias para desarmar los estereotipos de la víctima y del delincuente?; ¿cómo dejar de ser “el otro” de las representaciones literarias, políticas o académicas? Las preguntas son decisivas porque se trata de impugnar, desde América Latina, una

doble narrativa: por un lado, las representaciones paternalistas del ensayismo de interpretación nacional que alimentó —y alimenta— una porción importante de los relatos de la identidad; por el otro, los relatos de la violencia que, desde hace unas décadas, incursionan en los territorios del miedo con el objeto de documentar los efectos sociales de las políticas neoliberales y, de este modo, deconstruir el utopismo latinoamericano de los sesenta y setenta. En este punto, el hip hop navega en aguas turbulentas: entre la sospecha y su fetichización como mercancía, entre el prejuicio y la asimilación despolitizada. En la medida que desarrolla un relato fuera de los arquetipos del progresismo populista, no es materia cooptable para la pedagogía de lo nacional; en tanto ejercicio de una soberanía irreductible, su performance se distancia de las políticas de representación de la marginación y la criminalidad que confirman a Latinoamérica como territorio exclusivo de la violencia social.

Del lado de las narrativas de la identidad, *El laberinto de la soledad* pretendió, a mediados del siglo XX, dar con una imagen de la totalidad social de una nación. Sus estrategias son ejemplares porque, desde la frontera norte del territorio latinoamericano, Octavio Paz inició su relato identitario con una mirada estrábica. Todo comenzó durante un viaje a Estados Unidos y ante el asombro que le provocó la excentricidad de un grupo de migrantes de origen mexicano por lo desafiante de sus gestos y sus trajes extravagantes (en este caso el asombro, como dijimos más arriba, es afín a la pulsión estética). Los *pachucos*, enigmáticos hasta en su nombre, eran el borde extremo y externo de la nacionalidad. Eran sujetos extraterritoriales (ni del Sur ni del Norte) que en sus performances manifestaban un carácter asocial y escandaloso en pleito con el *American way of life*. En los extramuros de Los Ángeles, el *pachuco*, paradójicamente, se consumía en su propia ambigüedad y, como dice Paz, luciendo su traje “impráctico”. La performance del *pachuco* le recuerda al dandismo modernista por lo faccioso de su actitud y el desprecio de los valores de la vida burguesa (utilidad, dinero, progreso). Sin embargo, frente al dandismo de la alta cultura, el dandismo de los migrantes mexicanos representa lo deforme: “A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, —dice Paz— [los *pachucos*] señalan no tanto la injusticia de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos” (14). En el juego del *pachuco*, Octavio Paz veía el negativo desde donde proyectar la tan ansiada mexicanidad. El *pachuco* era la frontera absoluta porque al tiempo que negaba a los “otros” no se

reconocía en un “nosotros”. Tanto para los mexicanos como para los norteamericanos, el personaje representaba una anomalía: no encajaba dentro de ninguno de los envases legitimados por las narraciones nacionales. Por obra de su extremismo, estaba allí para refractar la identidad de dos naciones: hacia el norte, era objeto de represión racial; hacia el sur, espejo ustorio de una identidad a la que había que definir. El *pachuco* es el nombre mexicano del *zoot suiter* que con sus actitudes disolventes proclamaba su derecho a la diferencia. Sin embargo, y para corroborar la justicia de la pregunta de Sontag, hacia los sesenta el imaginario cinematográfico hollywoodense y el mercado de la música los había asimilado, neutralizando su provocación irreverente. Hoy, la revolución tecnológica de YouTube difunde a nivel global la música *zoot suit* y el baile del *pachuco* puede ser apreciado en una serie de video-clips.

Del lado del miedo, se agrupan una serie de relatos que forman una masa discursiva y audiovisual heterogénea (novelas realistas, crónicas periodísticas, películas documentales, trabajos de etnografía urbana) que activan el realismo descriptivo para testimoniar la pobreza y la violencia y desalojar definitivamente lo mágico del realismo narrativo en América Latina. Re-localizan, de este modo, la literatura en el proceso desatado por la cultura global, privilegiando aquellas zonas de las periferias donde se tramitan identidades que no corresponden a las sancionadas por la “comunidad imaginada” tradicional. Los relatos están saturados de miseria, ruinas, marginación, drogas y explotación. La serie de la violencia, en cierto punto, viene a confirmar la operación de exclusión. Un ejemplo elocuente de esta propensión lo constituye la especulación (que no es más que una forma alternativa del ensayo) que Josefina Ludmer editó bajo el título de *Aquí América Latina*. En particular, la segunda parte del libro, dedicada a repensar los territorios de los sesenta a partir de las líneas y mapas que dibujan el capitalismo financiero, las mafias y las políticas de la muerte desde fines del siglo XX. Son los territorios en los cuales el estado cedió, y cede, soberanía y desnacionaliza (Ludmer 124). Son los territorios posautónomos de la literatura, es decir, los del “fin del campo” literario, en los que señorea la voz cínica de lo antinacional. En los campos minados de la literatura de los noventa de la especulación de Ludmer, donde el asombro estético es imposible, sólo resta la confirmación de las estadísticas.

El rap también es una mercancía entre otras. Ha sido incorporado exitosamente al mercado como cita obligada de la *world music* en la escena de la diversidad multicultural global al mismo

tiempo que la cultura hip hop pasó a formar parte de las agendas académicas suscitando innumerables ensayos, videos documentales y publicidades sociales. Desde el punto de vista de los Estudios Culturales, comúnmente se asocia al hip hop al uso estratégico de la cultura, en el sentido de los usos de la cultura como factor de generación de ingreso, de alternativa al desempleo, de estímulo a la autoestima, de afirmación de la ciudadanía y, consecuentemente, de demanda por los derechos políticos, sociales y culturales en esas comunidades. Desde esta mirada, la comunidad hip hop se parece más a una ONG que a un movimiento de arte específico.

Y sin embargo, el rapero con actitud, a la manera del dandi de los comienzos, preserva la potencia del tono de su voz al tiempo que establece vínculos con su comunidad. Resiste la reducción de su lirismo a la exclusiva demanda de derechos sociales. Forma parte de una parcialidad, pero cultiva su personalidad y trabaja para forjar su propio estilo. La incertidumbre desde la cual el rapero inventa su personaje va acompañada del movimiento de su cuerpo. El vaivén confirma una de las hipótesis etimológicas de la palabra inglesa *dandy*: en tanto transformación del francés *dandin*, la voz hace referencia al contoneo del tonto que se balancea de una pierna a otra. El movimiento del cuerpo en la performance del rapero se asienta en una oscilación continua y diversa. Su cuerpo es el eje de un proceso de identificación: puede afirmar su pertenencia a una localidad al mismo tiempo que se inserta firmemente en la escena internacional. Su vocación sin duda es cosmopolita. Una de las letras más conocidas de Rocca se titula “A los jóvenes del mundo” (“Les jeunes de l’univers”); está escrita en francés y el estribillo dice lo siguiente:

Para todos los jóvenes del universo, este mensaje universal: / “Yo represento, nosotros representamos” / Se lo dedico a los que amo / “En todo este hormigón... en todo este hormigón” / Para todos los jóvenes del universo, este mensaje universal / “Yo represento, nosotros representamos”. (Mi traducción)

(http://www.youtube.com/watch?v=fGeX0xh-eil&feature=player_embedded)

La repetición enfatiza la determinación de asumir la representación en primera persona, del singular y del plural. El carácter cívico de la interpelación se refuerza con las imágenes del video en que la interpretación del poema circula en la web, donde un niño negro de la *banlieue*, solitario, en el aula vacía de su escuela, caligrafía en el pizarrón “Je représente, nous représentons”. En la letra

se juega la emergencia de una figura que interviene contra la división del trabajo y disputa las formas de autoridad legitimadas por la tradición letrada. Son los intelectuales del hormigón que se alzan para petitionar derechos a viva voz, ahora, fuera de los canales de la mediación del intelectual letrado, solidario o comprometido con la causa de los oprimidos. El territorio del rap no es el mismo que el campo arrasado de la “realidadficción” de las novelas del corpus que Josefina Ludmer configuró como la “isla urbana”. Desde diferentes metrópolis, y desde los años noventa, los oprimidos latinoamericanos junto con los de cualquier otra región del mundo se confunden en las heterotopías de territorios inciertos, sobreviven diciendo y se materializan en las voces y los cuerpos de sus intelectuales plebeyos. “El rap no habla de la realidad, habla *en* la realidad” dice Christian Béthune (143). Sus palabras se expanden desde el corazón de las imágenes, que ya no son evasión ni *spleen*, sino acción; porque el que dice en el rap, transforma su rostro en busca de su estilo.

Obras Citadas

- Álvarez Núñez, Gustavo. *Hip hop, más que calle. Del Bronx a Eminem año por año*. Buenos Aires: Era Naciente, 2007. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” *Discursos Interrumpidos II*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 15-59. Impreso.
- Béthune, Christian. *Le rap: une esthétique hors la loi*. París: Éditions Autrement, 1999. Impreso.
- Buarque de Hollanda, Heloísa: “A política do hip hop nas favelas brasileiras”. *Heloísa Buarque de Hollanda*. Web. 24 Septiembre 2013. <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-politica-do-hip-hop-nas-favelas-brasileiras/>>.
- Diederichsen, Diedrich. “Hip hop y techno: el tiempo en la nueva música pop.” *Personas en loop*. Buenos Aires: Interzona, 2005. 85-97. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.
- . “Definiciones en transición”. *Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Junio 2001. Web. 24 Septiembre 2013. <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>.

- Huysen, Andreas. “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas”. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002. 5-40. Impreso.
- Krauss, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. 101-132. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.
- Rocca, Sebastián. “Les jeunes de l’univers”. *Entre deux mondes*. Universal Music Division Barclay, 1997. Disco Compacto.
- Salles, Ecio. *Poesía revoltada*. Río de Janeiro: Aeroplano, 2007. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. Impreso.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Argentina: Sudamericana, 2008. Impreso.
- Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Impreso.

Notas

¹ Este primer apartado es la glosa de la clase dictada por el rapero franco-colombiano Sebastián Rocca en un taller de rap celebrado el viernes 13 de septiembre de 2013 en el Centro Cultural Distrito Oeste de la Municipalidad de Rosario, en el marco de un encuentro internacional de hip hop. La cumbre, en la que participaron algunos de los más importantes miembros de la movida del hip hop de la ciudad, se realizó con el apoyo de la Alianza Francesa de Rosario. El programa comprendió la realización de otros dos talleres: el de DJ Nelson (campeón de Disco Mix Club Francia 2008 y campeón del mundo 2011) se centró sobre el *scratch*, el *mix* y el *pass pass*; y el del grafitero y caligrafista Marko 93, otro gran artista francés, consistió en la coordinación de un trabajo de *light-graf* junto a los jóvenes del barrio sobre los muros del distrito.

² Muchos de los pasos de *breakdance*, surgido a fines de los años sesenta, eran formas de protesta contra la Guerra de Vietnam. Algunos simulaban los movimientos de los soldados norteamericanos que retornaban mutilados, otros aludían a los equipamientos utilizados en el conflicto. Es el caso del giro del cuerpo ejecutado con la cabeza apoyada en el piso y las piernas arriba, imitando las hélices de los helicópteros que actuaban en la guerra (Salles 32).

³ “El eje de mi discusión –dice Huyssen– no consiste en negar las diferencias cualitativas entre una obra de arte lograda y la basura cultural (kitsch). Establecer distinciones de calidad sigue siendo una tarea importante de la crítica, y no caeré en el pluralismo insensato que afirma que cualquier cosa es válida. Pero reducir la totalidad de la crítica cultural al problema de la calidad revela un síntoma de angustia de contaminación” (9).

⁴ Como lo ha estudiado Rosalind Krauss, los surrealistas partieron del “invento” dadaísta del fotomontaje utilizando fotos de la prensa y el cine para desarrollar una suerte de crítica cultural contra las reglas estéticas de la burguesía, con resultados sorprendentes. En Argentina, Beatriz Sarlo ha estudiado la importancia que asume la tecnología en la obra de Roberto Arlt y Horacio Quiroga, liberándolos de “las constricciones de la tradición gentil de las élites asentada en la bellas artes y la literatura” (17).

⁵ Gustavo Álvarez Nuñez (aka GAN), que fue director de *Los Inrockuptibles* entre 1996 y 2004, escribió *Hip hop, más que calle. Del Bronx a Eminem año por año* donde refiere la historia del movimiento y que funciona como una introducción imprescindible para los que somos neófitos en el tema. Además, agrega un diccionario hip hop de bolsillo en donde define algunos términos de la jerga.

⁶ Podemos citar dos libros decisivos, aunque producidos en circunstancias históricas distantes y desde horizontes teóricos y críticos diferentes: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz, y *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), de Néstor García Canclini.