

**LA RIVADA**  
investigaciones  
en ciencias sociales

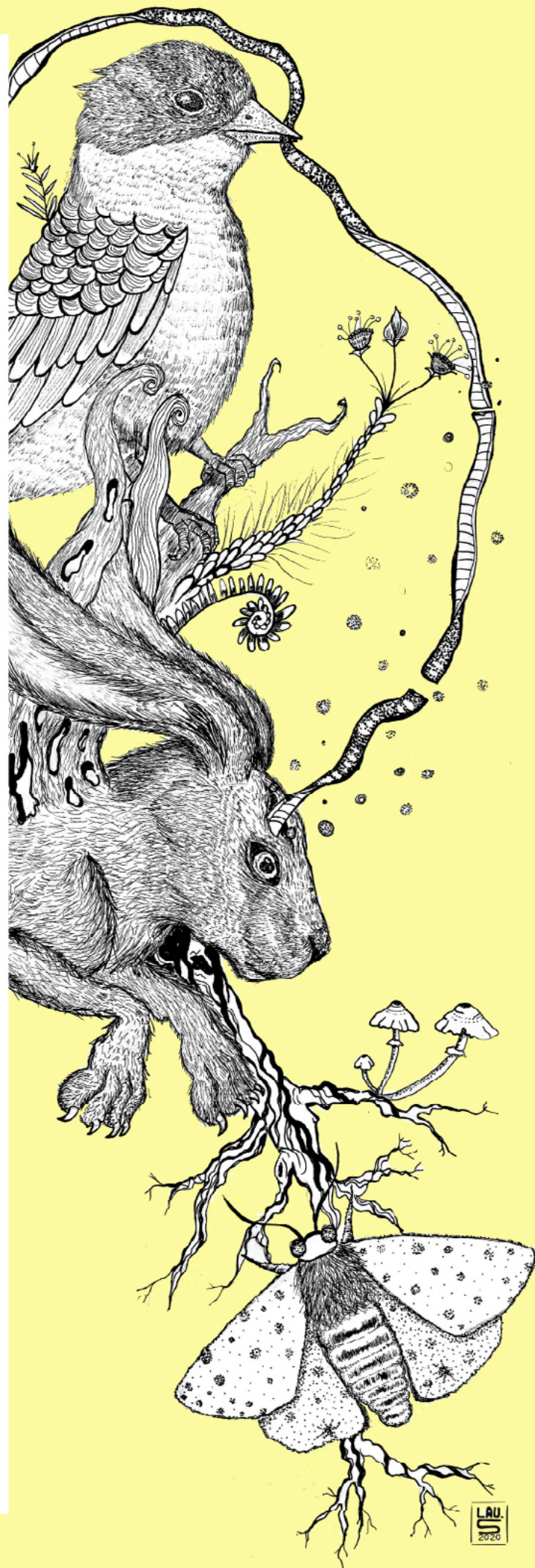
Revista  
electrónica  
de la Secretaría  
de Investigación  
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº 15 Diciembre 2020



► [www.larivada.com.ar](http://www.larivada.com.ar)



LAU  
2020

**La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.**

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM

**La Rivada** es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

**Editor Responsable:** Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

**ISSN 2347-1085**

**Contacto:** larivada@gmail.com

**Artista Invitado**

Laura Sánchez

[www.instagram.com/lau\\_sannnn/](http://www.instagram.com/lau_sannnn/)

## Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

**Decana:** Mgter. Gisela Spasiuk

**Vice Decano:** Esp. Cristian Garrido

**Secretario de Investigación:** Mgter. Froilán Fernández

**Secretario de Posgrado:** Dr. Alejandro Oviedo

**Director:** Dr. Roberto Carlos Abinzano

(Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandjeri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

### Equipo Coordinador

- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)
- Lisandro Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina /CONICET)

### Consejo de Redacción

- Natalia Aldana (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julia Renaut (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julio César Carrizo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lucía Genzone (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Marcos Emilio Simón (Universidad Nacional de Misiones/Universidad Nacional del Nordeste)
- Romina Inés Tor (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Emiliano Hernán Vitale (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Asistente Editorial

- Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

### Apoyo Técnico

- Federico Ramírez Domínguez

### Corrector

- Juan Ignacio Pérez Campos

### Diseño Gráfico

- Silvana Diedrich
- Diego Pozzi

### Diseño Web

- Pedro Insfran

### Web Master

- Santiago Peralta

# DOSSIER

Presentación  
Medios, ciudadanía y  
desigualdades comunicativas  
*Por María del Rosario Millán,  
Marina Olinda Casales y Diego Bogarín*

La palabra tutelada de los sectores  
subalternizados en medios digitales  
de Misiones  
*Por Marina Olinda Casales*

Editar publicaciones en contextos de  
encierro. La promoción de voces  
postergadas como práctica colectiva y  
proyecto universitario  
*Por María José Rubín*

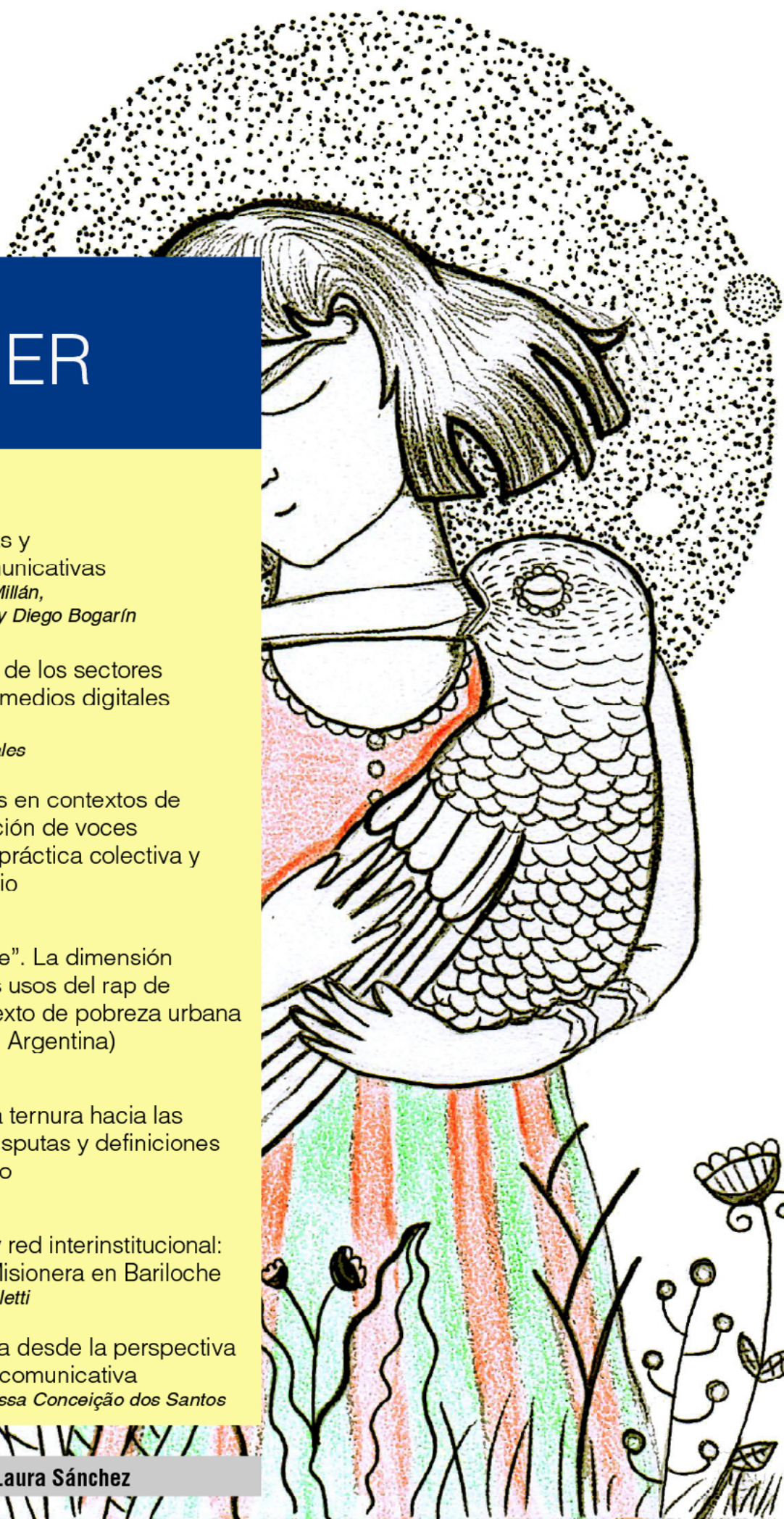
“Pare, mire, escuche”. La dimensión  
comunicativa en los usos del rap de  
jóvenes en un contexto de pobreza urbana  
(Paraná, Entre Ríos, Argentina)  
*Por Lucía Marioni*

Un ensayo contra la ternura hacia las  
radios escolares. Disputas y definiciones  
de un objeto mestizo  
*Por Diego Bogarín*

Radio comunitaria y red interinstitucional:  
El caso de Virgen Misionera en Bariloche  
*Por Felipe Navarro Nicoletti*

Producción narrativa desde la perspectiva  
de la accesibilidad comunicativa  
*Por Marco Bonito y Larissa Conceição dos Santos*

ILUSTRACIONES: **Laura Sánchez**



# “Pare, mire, escuche”. Ciudadanía y comunicación en los usos del rap de jóvenes en un contexto de pobreza urbana (Paraná, Entre Ríos, Argentina)

*"Stop, look, listen." Citizenship and communication in the uses of rap by young people in a context of urban poverty (Paraná, Entre Ríos, Argentina)*

Lucía Marioni\*

Ingresado: 21/05/20 // Evaluado: 16/10/20 // Aprobado: 09/12/20

## Resumen

En el centro de la plaza principal de Paraná (Entre Ríos, Argentina) –el eje de esparcimiento y circulación de los pobladores del centro de esa capital, el lugar hacia donde miran el gran pórtico de la Catedral, el Palacio Municipal y las vidrieras de algunos de los bares más elegantes de la ciudad– irrumpe semanalmente una ronda de más de setenta jóvenes debatiéndose a duelo de rimas con una base sonora de fondo. Son raperos de diferentes barrios de la periferia de la ciudad y sus seguidores y seguidoras, que se encuentran ahí los sábados por la tarde, montan una performance y, como dice una de las improvisaciones, *hacen suyo el suelo*. ¿Por qué lo hacen? ¿Qué sentidos adquiere rapear para esos jóvenes? ¿Qué especificidades culturales componen su experiencia? ¿Qué hacen cuando hacen rap? Abordamos estas cuestiones desde el trabajo de campo de una etnografía realizada con parte de estos jóvenes –los llamados raperos del Oeste– en el marco de una investigación doctoral y proponemos que es posible inteligir sus prácticas como prácticas comunicativas atravesadas por una profunda dimensión política.

**Palabras clave:** ciudadanía comunicativa - audibilidad - juventudes - acción política.



um  
 Universidad Nacional de Misiones

**Abstract:**

*In the center of the main square of Paraná (Entre Ríos, Argentina) –the amusement and circulation point on downtown city, the place where local people look at Cathedral's porch, the city hall Palace and the showcase of some of the fanciest local bars- every week about seventy young people breaks into a duel of rhymes with a background music. They are rappers from different neighborhoods on the outskirts of the city and their followers, who meet there on Saturday afternoon, put on a performance and, as one of the improvisations says, they make their own the grown. Why they do that? What cultural specificities compose their experience? What do they do when they rap? We approach these questions from the field work of an ethnography carried out with a group of this young people –that are called the rappers from the West- in the framework of a doctoral research and we propose that is possible to comprehend their practices as communicational practices crossed by a deep political dimension.*

**Keywords:** *communicative citizenship - audibility - youth - political action*



**Lucía Marioni**

*\* Campo de formación e investigación: comunicación y culturas populares, juventudes, etnografía de la comunicación. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos. En la actualidad, doctoranda en Ciencias Sociales por la misma institución y en el marco de una beca doctoral de CONICET en el Instituto de Estudios Sociales de UNER y CONICET. Docente.  
E mail: marionilucia@gmail.com*

**Cómo citar este artículo:**

Marioni, Lucía (2020) "'Pare, mire, escuche'. La dimensión comunicativa en los usos del rap de jóvenes en un contexto de pobreza urbana (Paraná, Entre Ríos, Argentina)". Revista La Rivada 8 (15), pp 55-75 <http://larivada.com.ar/index.php/numero-15/dossier/285-pare-mire-escuche>

## Introducción

Desde fines de 2017 y hasta inicios de 2020, compartí diferentes tiempos y espacios con un grupo de jóvenes cuyas vidas cotidianas están atravesadas de un modo profundo por prácticas en torno al rap y que viven en una zona empobrecida y relegada de la ciudad de Paraná, en Entre Ríos (Argentina), en el marco del trabajo de campo de una investigación etnográfica que buscó comprender los sentidos que adquieren aquellas prácticas desde su perspectiva, considerando que tanto el consumo como la producción de esta música tienen actualmente una presencia importante entre jóvenes de esos sectores en nuestro territorio y que, en este sentido, hacen a una expresión concreta dentro de la heterogeneidad que compone aquello que desde las ciencias sociales podemos llamar *culturas populares*. Asimismo, que a partir del estudio de esas prácticas es posible inteligir parte de los complejos, diferentes y desiguales modos de *ser joven* en nuestra sociedad, así como de las formas en que las juventudes agencian y producen simbólicamente sus vidas, en relación con sus condiciones materiales de existencia. Al principio del recorrido, en un plano teórico muy general, me inquietaba explorar modos de producción discursiva juveniles en las culturas populares y su imbricación en las diferentes dimensiones que componen la vida cotidiana: ¿Qué dicen sobre el mundo en el que viven los y las jóvenes de los enclaves de pobreza propios de las ciudades argentinas actuales?, ¿qué formas eligen para hacerlo?, ¿cómo se relacionan esas formas con sus condiciones de vida?

El grupo es conocido en la ciudad y la región como *los raperos de La Floresta* o *los raperos del Oeste oeste* (por el barrio y la zona más amplia donde viven) y está integrado por quienes en este texto llamaremos Adrián, Hasan, Damián, Joel, Uriel, Luciano, Kevin y Esteban<sup>1</sup>. Ellos pasan gran parte de su tiempo haciendo rap en diferentes formas: escuchando rap, creando canciones, grabándolas, improvisando, en diferentes momentos y espacios de sus vidas cotidianas. La mayoría cuenta con trayectorias escolares interrumpidas, sin embargo, a partir de sus prácticas de rap encontraron un lugar en los talleres culturales del Centro de Actividades Juveniles de la única escuela secundaria de la zona, incluso como formadores en ese género musical y grabando sus canciones. Junto con jóvenes de otras zonas igual de relegadas de la ciudad se reúnen semanalmente en alguna de las dos plazas céntricas de la ciudad (Alvear y de Mayo) para realizar las *Juntadas de la Plaza*, nombre que toman las *batallas de freestyle*<sup>2</sup> o competencias de improvisación de rimas en esta ciudad.

1 Al igual que lo hacen otros escritos etnográficos, recurriremos al uso de nombres ficticios para referir a las personas que participaron de esta investigación. Al modo de decir de Fonseca (2007), es una manera de recordar a nuestros lectores y a nosotras mismas que no tenemos la pretensión de restituir una realidad bruta, de contar una historia de sujetos particulares, sino de evocar una experiencia y con ella aportar a la construcción de conocimiento desde la teoría social de los actores y también recordar que somos las únicas responsables del proceso de reelaboración que esto requiere, esto es, sus autoras. Esto es así porque el escrito etnográfico es una ficción, en el sentido original de fictio: se trata de una creación/fabricación a partir de la experiencia del observador (Geertz, 1973).

2 Estilo libre, más adelante profundizaremos en ello.

“Pare, mire, escuche”, Ciudadanía y comunicación en los usos del rap de jóvenes en un contexto de pobreza urbana (Paraná, Entre Ríos, Argentina)

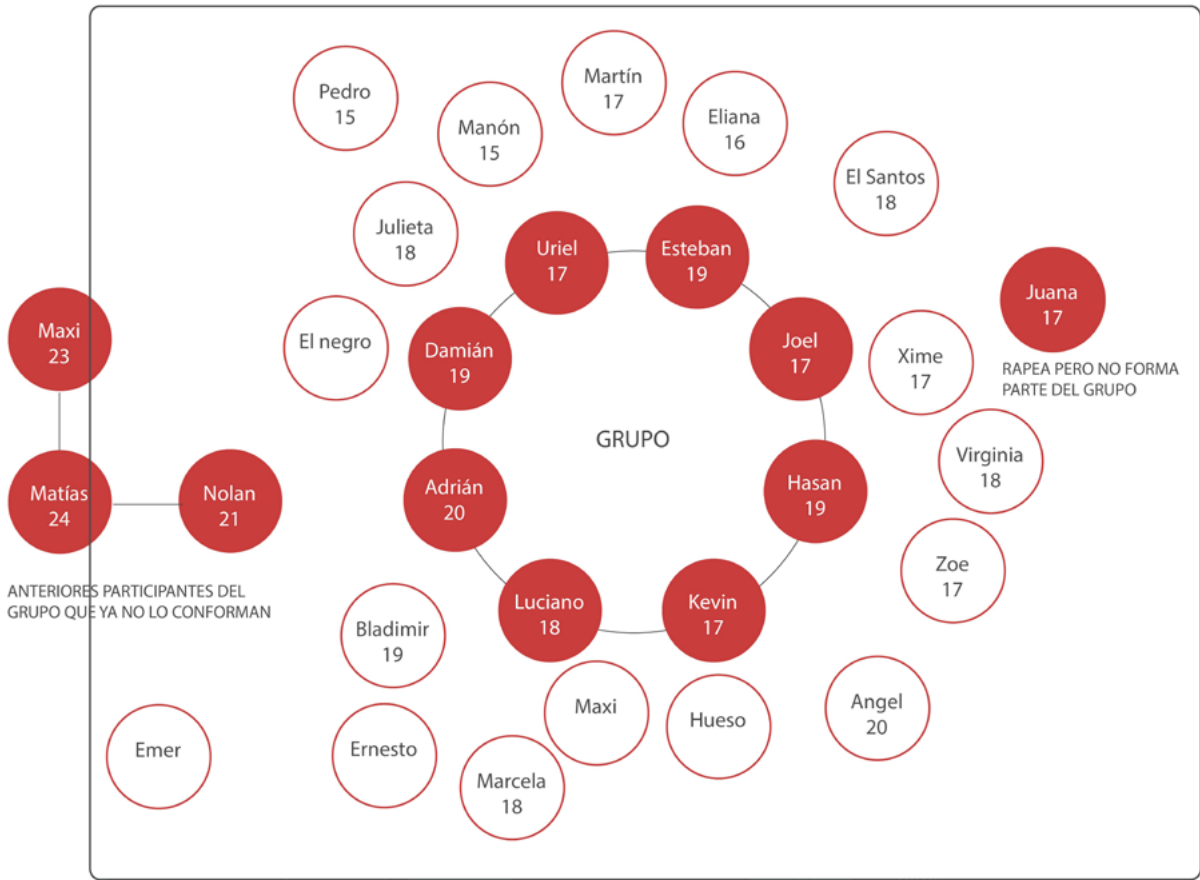


Imagen 1 – Representación gráfica del grupo de raperos y la socialidad que conformaban junto con amigos y amigas del territorio. Los círculos rojos representan los raperos y los blancos sus pares. Elaboración propia a partir del trabajo de campo.

El *estar ahí* propio del trabajo de campo etnográfico me permitió percibir, entre otras cosas, que sus usos del rap conforman algo más que un simple gusto musical o pasatiempos; que hacen a una experiencia cultural central en sus vidas que constituyen un *juego social* (Bourdieu, 1988) fundamental para ellos y sus pares con quienes comparten una *socialidad*, entendiéndola como trama de relaciones cotidianas que tejen los individuos al juntarse, en la que anclan procesos primarios de interpelación y constitución subjetiva (Martín Barbero, 2002). También, pude advertir que en este juego significan el rap como una manera de *desahogarse*, pero no sólo en términos de catarsis, de quitar de encima algo que ahoga, sino como aquel proceso en el que a la vez es posible contar y contarse, rítmicamente con una base sonora de fondo, en sus condiciones de vida, desde sus vivencias, emociones, frustraciones, modos de sortearlas, sus deseos y proyectos. De hecho, muchas de sus canciones toman una forma narrativa en la que cuentan historias en primera persona. Este es el caso de la primera canción que escuché de boca de uno de ellos: Hasan, un joven desgarrado y algo tímido que suele llevar su mirada escondida atrás de una gorra con visera (esto último, como la mayoría de ellos), estaba frente a un micrófono de su estatura en la pequeña Sala de Radio que había instalado la escuela donde funcionaba el CAJ. Al recibir la señal de “estamos grabando”, sacudió su cuerpo entero y pegó su boca al micrófono y empezó a cantar subiendo de golpe el volumen de voz, levantando la mirada:

Una parte de mi vida yo te vengo a contar,  
 cuando salía a la calle con mis amigos a jugar.  
 Fui crecien-do y viendo que se empieza a complicar,  
 la vida te golpea y siempre hay que luchar.  
 No hay que bajar los brazos, siempre hay que pelearla.  
 Yo sufrí muchas co-sas que no puedo olvidarlas.  
 Todos los dolores de mi infancia, que me hacen ruido,  
 ahora estoy re zarpa-do, porque me siento podrido.  
 Y no sé qué hacer, para desahogarme,  
 empecé a escribir para aliviarme...

Finalmente, aquel *estar ahí* me permitió identificar que entre las diferentes formas que asume el hacer rap en el Oeste, la participación en las *Juntadas de la Plaza* ocupa un lugar central en la experiencia del grupo<sup>3</sup>; e intuir que en ella es posible observar un acento particular que podría interpretarse como de índole específicamente comunicativa en la que estos jóvenes ponen de relieve, crean y recrean particulares *modos de hacer el mundo*. ¿Acaso podría ser relacionado con lo que María Cristina Mata (2002, 2006) llamó *ciudadanía comunicativa*, remitiendo a un modo específico de aparición de los individuos en el espacio público caracterizado por su capacidad de constituirse en sujetos de demanda y proposición en los asuntos comunes a través de prácticas de comunicación? ¿Cómo conecta –si es que lo hace– comunicación y ciudadanía? A su intelección nos dedicamos en este artículo, desde una perspectiva atenta a analizar su eficacia performativa.

Este artículo (y la investigación más amplia en la que se enmarca) parte de un enfoque etnográfico –encuadrado como una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de las personas que los protagonizan (Guber, 1991) – que permite una aproximación a la vida social de estos jóvenes tal como es vivida y experimentada por ellos. Esto, considerando la diversidad que componen los fenómenos sociales, que abordarla científicamente es necesario y productivo y que los protagonistas pueden dar cuenta de ellos de un modo privilegiado, posibilitando una comprensión centrada en aquello que podemos definir como la teoría social de los actores. Desde este enfoque, realicé un trabajo de campo de más de dos años y medio, que consistió en tener una *experiencia directa* con el grupo. En principio, en el CAJ y luego fuera de él (en las diferentes esquinas del barrio, en las plazas del centro de la ciudad y en puestas en escena que llevan a cabo en eventos culturales): rapeando, pero también hablando, paseando o simplemente *haciendo nada* en diferentes sitios, como les gusta decir a ellos. Recurrí fundamentalmente a la observación participante (que se materializó en compartir diferentes tiempos y espacios con el grupo de jóvenes) y a otras herramientas como entrevistas etnográficas, mapeo colectivo y análisis de información documentada, así como también a la puesta en diálogo de toda la información construida a partir de ellas con otras investigaciones y datos estadísticos que asumieron relevancia en el recorrido. Pero, especialmente, este recorrido se sostuvo en lo distintivo del método etnográfico: que el principal medio de aprehensión, comprensión y comunicación es el etnógrafo y sus sensibilidades, habilidades y limitaciones. Por ello, cada una de

3 Junto con otra en la que no enfocaremos en este trabajo: la grabación de canciones en diferentes formatos en la Sala de Radio de la escuela y su presentación en eventos culturales.





estas herramientas estuvo atravesada por un reconocimiento de que cada uno de nosotros creamos y recreamos el mundo social en el que vivimos y actuamos mediante nuestra permanente actividad interpretativa y, por ello, una labor en relación con tres reflexividades entendidas como ejercicio de esa actividad: ejercer mi reflexividad como investigadora a lo largo de todo el recorrido, reconocer la reflexividad de los jóvenes raperos y aprehender aquella conformada en nuestro encuentro en el trabajo de campo.

El trabajo se organiza de la siguiente manera: un primer apartado en el que nos concentramos en quiénes son los sujetos de esta investigación y sus prácticas raperas; por un lado, situándolas en su contexto específico y buscando dar cuenta de cómo este contexto no hace a una cuestión accesoria o meramente circunstancial, sino que conforma aquello que desde Goffman (1989) podríamos caracterizar como el *escenario* principal de sus prácticas, uno que hace parte imprescindible de la actuación y que a la vez es construido en ella; y, por otro lado, dando cuenta de cómo en ese territorio el rap nace como un impulso irrefrenable atado a la posibilidad no sólo de desahogarse sino de contar y contarse. Para ambas cuestiones recurrimos a un registro etnográfico en particular: el de una caminata por la zona con uno de ellos. Un segundo apartado está dedicado a la descripción de las *Juntadas de la Plaza* a partir de la participación en una de ellas y un tercero, a su análisis, donde toman relevancia especialmente las preguntas: qué significa formar parte de una de estas puestas en escena y qué hacen con ellas. Luego –un cuarto apartado– en el que tratamos cómo es que entendemos que constituyen una práctica comunicacional atravesada por una dimensión política importante y, finalmente, ensayamos algunas reflexiones en diálogo con la noción de *ciudadanía comunicativa*.

## Rap en el Oeste: contar y contarse

Para los raperos y el resto de los pobladores del Oeste de la ciudad de Paraná, los barrios La Floresta, San Martín, El Volcadero, Antártida y Mosconi hacen a un territorio común, si entendemos al territorio como el producto de una construcción social histórica y espacialmente situada. Si bien en algunas ocasiones se destacan características diferenciadas de cada uno de los barrios, en sus vidas cotidianas predomina una identificación: la de ser habitantes de “los barrios pobres del Oeste” y “los barrios de los bordes”. En tanto zona relegada históricamente, fue caracterizada en 2015 por el Sistema de Información Geográfica de la Municipalidad como una de sus tres *zonas críticas*: esto es, que las personas que habitan allí padecen altos déficits de vivienda y servicios (como la recolección de residuos, agua potable, sistemas de drenaje urbano, cloacas y transporte público), no disponen de áreas verdes suficientes para el uso público y, fundamentalmente, una gran parte de ellas tiene sus necesidades básicas insatisfechas (Municipalidad de Paraná, 2015). La zona empezó a conformarse en los años 20, en torno al emplazamiento de un matadero y frigorífico, una fábrica de cerámica y otra de cemento específicamente en La Floresta, en el marco de una economía nacional en crecimiento cimentada en la exportación agrícola y ganadera. Sin embargo, desde los años 70 y especialmente en los 90 (década en la que cerraron esas empresas) el Oeste se fue consolidando como uno de los enclaves de pobreza de la ciudad. Durante esos años, recibió oleadas de migraciones desde el espacio rural y las localidades más pequeñas de la provincia (y en menor medida,

también desde otras provincias) en busca de oportunidades laborales que en general no fueron satisfechas, escasearon obras públicas como el tendido de servicios de gas y cloacas, el asfaltado, entre otras cosas, y crecieron los asentamientos marginales con viviendas llamadas deficitarias (ranchos, casillas o viviendas móviles), especialmente sobre la ribera y la barranca del Paraná, conformándose luego de La Floresta, los barrios Mosconi, Antártida y el Volcadero. Muchas familias se instalaron ahí para vivir y trabajar de la recolección de residuos del Volcadero Municipal para alimentarse y/o vender. En el primero de los barrios, así, quedaron asentadas las principales instituciones de la zona (ubicadas en un radio de 5 cuadras, sobre su calle principal) –importantes en las vidas cotidianas de las y los pobladores–: el Club Deportivo Urquiza, el Centro de Integración Comunitaria (CIC), la parroquia, el Centro de Salud y el Centro de Salud Animal, la escuela secundaria.



## REFERENCIAS

LA FLORESTA ANTÁRTIDA VOLCADERO MOSCONI

1. Volcadero Municipal
2. Planta Recicladora
3. Parroquia
4. Centro de Salud Animal
5. Escuela del Oeste
6. Centro de Integración Comunitaria y Centro de Salud (1)
7. Centro de Salud (2)
8. Club
9. Comisaría

**Imagen 2 – Mapa de la zona oeste con referencias.** Elaboración propia a partir de un mapa de la Municipalidad de Paraná.

antes: “Si querés te muestro cómo es la cosa pasando República de Siria”, refiriéndose a aquella calle principal y última asfaltada antes de los asentamientos irregulares.

Primero fueron las manzanas próximas. Al llegar a una esquina me hizo un gesto con la cabeza y susurró con discreción: “Mirá eso”, era un niño de unos cinco años que aplastaba cartones en un carro junto a otras dos personas, adultas, “Ese *guri* tiene que estar en la escuela, no acá trabajando”. La educación es un tema de preocupación para Hasan, más aún en esos días, en que su hermano menor “había dejado” (la escuela), corriendo la misma suerte que él y que varios de sus amigos raperos. Sólo dos de ellos seguían en la institución en ese tiempo y otro estaba intentando, con sus 20 años, retomar en una escuela de otra zona en el marco de un programa nacional de gestión jurisdiccional orientado a la terminalidad: los llamados *Polos de Reingreso*. El resto había interrumpido en diferentes momentos y hacían referencia a diversas razones. Lo cierto es que a ningún ni a ninguna joven ahí les resulta fácil sostener la escolaridad. En el caso de varios de nuestros amigos, el “tener que trabajar y aportar”



al hogar es lo que se pone de relieve; en otros, como el caso de Hasan, había sucedido en un momento en que “estaba en cualquiera” y “con la mala junta”<sup>4</sup>.

“Yo sé cómo terminan después, como yo, entrando y saliendo de la *cana*<sup>5</sup> cada vez que te encuentran al pedo”, siguió mientras señalaba para el otro lado, en dirección a la Comisaría Quinta, ubicada a una cuadra y media. Esa es la institución responsable de las detenciones, cacheos y hostigamientos policiales que los raperos y otros tantos jóvenes de la zona viven regularmente<sup>6</sup>. Esto porque el *tipo social* en el que parecieran *encajar* es socialmente considerado como “pasible de cometer un delito” en aquello que desde los estudios sociales se ha dado en llamar proceso de *sujeción criminal* (Misse, 2018). En esa comisaría había sido perpetrado el asesinato y desaparición de dos jóvenes en 1994 en manos de oficiales que trabajaban ahí, crimen que aún sigue sin recibir justicia. A Hasan y a sus amigos los llevan detenidos cada vez que *andan amanecidos*, esto es, cuando pasan la noche fumando o bebiendo en algún lugar y no vuelven a sus casas a dormir hasta la tarde o la noche del día siguiente. Al clarear, el día los encuentra despiertos. En general, no es una práctica de la que estén orgullosos, sino que a la que dicen caer cuando están tristes o les preocupa algo.

Esa era una siesta calurosa. A pesar de eso, vecinos y vecinas reposaban fuera de sus casas, algunos refugiados en sombras de árboles, otros ocupados en alguna actividad, como el remisero que acostado bajo su *Fiat Duna* buscaba solución a una falla mecánica. Hasan lo saludó con respeto: “Don Ernesto, ¿cómo anda?”. Luego me contó que se trataba de una de las personas más respetadas del barrio, que tenía su auto propio para salir a trabajar y que su oficio le dejaba “buenos contactos” que pueden “saber de algún laburo por ahí”. Hasan hace *changas*<sup>7</sup> como muchos de los pobladores de ahí, generalmente de albañilería, pero escasean y el pago es malo; cuando lo conocí, llevaba más de un mes sin hacer ninguna. También, como otros tantos, *trabaja la basura* en el Volcadero Municipal, es decir, busca entre los residuos depositados ahí, cosas que le sirvan a él o su familia o que pueda vender; y está en una permanente búsqueda de trabajo mejor pago y más estable, como todos sus amigos. Entre ellos, los que directamente están sin trabajo, hacen *changas* de vez en cuando como Hasan

4 Estas expresiones son usadas con frecuencia por los raperos. La primera –estar en cualquiera– suele usarse para significar el haber tomado “un mal camino”, o al menos un camino distinto al esperado por familia, instituciones y/o amigos. La segunda –estar con la mala junta– suele referirse a estar frecuentando personas consideradas en ese espacio social como malas compañías o como compañías peligrosas (asociadas simbólicamente a la comisión de delitos, el consumo de drogas o alcohol con determinada asiduidad u algunas otras actividades o estados mal vistos socialmente).

5 La policía.

6 Para las detenciones, los oficiales interponen el código local de contravenciones, instrumento por excelencia de las fuerzas policiales en el control represivo de los jóvenes de sectores populares. En Entre Ríos, es la Ley N° 3185, creada en 1952, según la cual un ciudadano puede ser privado de su libertad por “desorden”, “escándalo”, “ebriedad” u ofender a “la moral y las buenas costumbres”. A pesar de varios proyectos de reforma y la introducción de cambios en la currícula de la Escuela de Policía orientados a interrumpir este tipo de detenciones, éstas siguen existiendo. Uno de los grandes problemas que presenta esta ley –de acuerdo al Estado de Derecho en que se emplaza– es que, además de permitir una variada interpretación de los artículos por parte de la policía, la cual decide la detención y comprueba la infracción, es esa fuerza la que decide sobre el sumario, sin intervención judicial. Otro gran problema es que funciona en este espacio social como principal herramienta del primer eslabón de la “cadena punitiva”, compuesta por policía, justicia e instituciones de ejecución de pena y entendida como “una serie interconectada de prácticas y discursos que atraviesan, forjan y consolidan determinadas trayectorias penales” en jóvenes en contextos de pobreza (Daroqui, López y Cipriano García, 2012, p. 101).

7 Trabajos informales y esporádicos.

y algunos menos “ayudas” en sus propias casas (como Luciano, en el quiosco que la familia montó en la piecita de adelante y los hermanos Joel y Adrián en la construcción de su casa). Todos ellos viven con sus familias de origen, en las que predominan los ingresos por trabajos informales (como domésticos, de cuidado, de costura –las mujeres– y de jardinería y albañilería –los varones–), en algunas familias el jefe de hogar trabaja contratado por la Municipalidad y en otras, en la planta recicladora de residuos. Otro ingreso “que ayuda aunque sólo un poco” (Hasan) es el cobro de la Asignación Universal por Hijo por los menores de las familias.

Entre sus recorridos complejos por el sistema educativo y el mercado laboral, nuestros raperos encajan en una idea propia de los discursos políticos y mediáticos: la de *jóvenes ni ni ni*. Esta idea deviene de una fórmula, presente en gran parte de los instrumentos de medición que buscan relevar la condición socioeconómica de la población, que nombra a aquellos que ni estudian, ni trabajan, ni buscan trabajo. Técnicamente (para los cuestionarios de las estadísticas y censos del INDEC, por ejemplo), un o una joven entra en esta caracterización cuando: el último año no ha asistido a clases, en la última semana no ha realizado un trabajo de más de una hora y en las últimas cuatro semanas no ha buscado trabajo. En términos más imprecisos –en los cuales suele ser utilizada– esta categoría admite a todo joven que no vaya a la escuela de manera regular ni tenga trabajo estable, como es el caso de nuestros amigos raperos. El gran problema de este uso impreciso es que incorpora lo que María del Carmen Feijoó (2015) llamó “una visión mitológica de esas juventudes”, ya que conlleva dos implícitos: la presunción de que esos y esas jóvenes no estudian ni trabajan porque no quieren hacerlo y que eso los y las convierte en sujetos violentos, peligrosos o con conductas desviadas para su grupo de edad<sup>8</sup>.

Volviendo a la caminata: bajamos por calle Ameghino camino *al Volca*, como le dicen todos al barrio emplazado en torno al Volcadero Municipal, “allá abajo está lleno de gurises como ése, que están trabajando como si fueran grandes”. La calle es ancha, de tierra, recta y en bajada, permite que pueda verse el río Paraná inmenso al final y una nube de humo gigante. Adelante el Volca, a la izquierda Antártida y a la derecha Mosconi; ya sin trazado urbano, casas de chapa y barro y algunas de ladrillo hueco sin revocar. En el trayecto, nos llegaban saludos desde lejos y podíamos oír una linda cumbia sonar desde alguna de las casas. “Eeeey Hasan”, “oooh peerro”, “¿qué hace´ chino?” fueron algunas de las expresiones. “Me dicen chino porque el otro día estaba medio fumado, por los ojos”, me explicó *achinando* sus ojos. Cuando comenzamos a bajar, me hizo una aclaración que buscaba tranquilizar mis posibles prejuicios de clase: “Está todo bien acá. Igual si pasa algo, yo estoy con vos, no te preocupes”.

El paisaje iba cambiando. A la izquierda, la planta recicladora de residuos, en torno a la cual en 2015 se conformó una cooperativa de trabajadores de la basura. En el camino, muchas bolsas de residuos abiertas que parecían haberse caído en varios trayectos. Al pasar por una vivienda Hasan me contó que en ella vivía un amigo que se había matado luego de haberse ido a buscar una *transa*, es decir, a comprar estupefacientes a otros jóvenes que se ganaban la vida vendiendo. Me contó sobre su historia de amistad y sobre el dolor e impotencia que le producía no haberlo podido ayudar. Además, me contó que algunas veces robaban teléfonos celulares juntos para

8 Dentro de los problemas de esta conceptualización, la autora también menciona la invisibilización del trabajo doméstico y de cuidado, que mayoritariamente es realizado por jóvenes mujeres y que hasta hace muy pocos años componía uno de los grandes sesgos de las estadísticas y censos.

poder venderlos y sobre los consumos problemáticos en los que a veces caían: *porro* (cigarrillos de marihuana prensada), *nevados* (esos cigarrillos pero con cocaína) y *jalado de nafta* cuando no había para comprar (esto es, aspiraban con unas mangueras los tanques de combustible de autos que encontraban lejos de sus dueños). La droga representa un gran problema en esa zona porque está al alcance de la mano y es fácil caer "cuando te ahogan los problemas" o cuando "andás al pedo sin trabajo y te hacés la cabeza" (Hasan).

Los saludos de vecinos y vecinas fueron una constante a nuestro paso. "La gente acá es una masa. Acá nadie tiene nada, pero si les caes ni dudan y sacan una gaseosa o agua con hielo pa' invitarte", me ilustró. A medida que avanzábamos nos íbamos metiendo dentro de la nube de humo que antes veíamos desde lejos. Eran grandes quemadas de montones de basura. El río de fondo perdía protagonismo. Basura desparrramada que empezamos a pisar, gente revolviendo, juntando, descartando, cargando basura en carros tirados por caballos (y algunos por motos, "los que prosperaron", en palabras de Hasan). Con cada paso yo hundía los pies en los peores lugares, entre bolsas blandas y rotas. Hasan lo notó: "Vos andá atrás mío", dijo riéndose. Delante de mí y de espaldas, una niña se entretenía mirando un portarretratos descartado por alguien, con un dibujo de ositos en el lugar de la foto.

Sin parar de trabajar nos observaban, algunos con seriedad y pesadumbre en sus expresiones y otros con más simpatía. "Le estoy mostrando El Volcadero a la piba", decía Hasan después de saludar a cada persona, quien hacía algún gesto de aprobación y seguía en sus tareas. "Muchos trabajan acá, hay turnos de mañana, de tarde y de noche", me explicó. "Lo más pesado es a la noche, que también traen los camiones y por ahí se arma quilombo por quién se lleva las cosas. Hay códigos, pero bue... para muchos es la comida de cada día y algunos no respetan los códigos". Al frente, un hombre de unos cuarenta años subido a un caballo entre la basura se dio la vuelta tirando fuerte las riendas de su animal. Me miró fijo y con seriedad, entre sus brazos noté que llevaba un bebé de no más de un año. Un rato más tarde, cuando nos fuimos de ahí Hasan –quien también había reparado en eso– me comentó: "Te mostró el bebé, porque seguro pensó que vos venías de arriba, para que veas las condiciones en las que trabaja". Entiendo que "arriba" significaba algún organismo de gobierno. Tal como me han contado los raperos en distintas oportunidades, *el Volca* es un sitio muy visitado por funcionarios políticos.

Salimos por un camino que va a la vera del río. Entre cañas y yuyos fuimos dejando atrás el humo, la basura y la gente. Nos metimos por una calle de tierra que bordeaba una cava donde los raperos y sus amigos suelen ir a pescar. "Sacale una foto al contraste", me dijo riéndose y señalando ambos escenarios. "Esto es hermoso", compartimos. Y encaramos para la barranca, hacia barrio Antártida. Subimos lento. El sol partía la tierra. Al llegar a la superficie plana levanté la cabeza y vi una sombra al pie de un árbol bajo de copa bien ancha. Era el patio de una vivienda construida sobre la barranca. Detrás del árbol, estaba la casa de barro y chapa, con una cortina como puerta. Algunas gallinas y muchas moscas acompañaban a tres hombres que fumaban y conversaban sentados sobre unos troncos en aquella sombra. El más joven, de unos veinte años, cargaba a un bebé en sus brazos; los otros dos rondaban los cincuenta.

Saludamos y Hasan me presentó: "Le estoy mostrando el Volcadero a la piba", repitió una vez más. "¿Y por qué la traes acá?" –dijo el más viejo– "Le hubieses mostrado algo más lindo". Todos se rieron a carcajadas. El más joven se levantó y se fue para

adentro. Pasados unos minutos, volvió sin el bebé y con una botella de agua hecha hielo que me dio, expresión de la cordialidad de ese territorio. Nos sentamos en dos troncos que quedaban libres y nos quedamos a compartir el rato. El más viejo –quien también se había ido sin que yo lo notara– volvió y agregó a la ronda una gaseosa sabor naranja, también helada. A lo largo de todo el rato circularon las botellas y un *faso*<sup>9</sup> de mano en mano. Comunicué los propósitos de mi trabajo y eso fue suficiente para que todos dieran su opinión sobre varios temas: sobre la gente que trabaja duro en el basural, sobre “los que nos gobiernan” que “no saben cómo vivimos, no llegan acá nunca, salvo para hacer campaña”. También conversamos sobre el rap y la cumbia y acerca de la suerte de que existieran instituciones en el barrio que le permitieran a la gente “salir adelante”: se referían al Centro de Integración Comunitaria, a la Escuela, a la parroquia y el centro de salud. “Sobre todo a los gurises, que nadie da dos pesos por ellos, les cuesta todo el doble, porque encima cargan con todos los prejuicios: ser pendejos y ser del barrio”, dijo el más grande.

Pasamos un rato largo con ellos. Al pegar la vuelta, cuando le agradecí a Hasan el paseo me dijo: “Yo le canto a todo esto, Lucía, a lo bueno y a lo malo, eso te quería mostrar. Canto pa’ desahogarme de lo malo y pa’ compartir lo bueno”, y rapeó unas estrofas de la canción que le había hecho a Jona, su amigo:

Alzo mis ojos hacia el cielo para poder-te encontrar  
y entre lágrimas y un porro yo me pongo a pensar  
¿Cómo puede ser verdad, cómo puede ser verdad  
que tu vida tan de golpe pudo terminar!?

En aquella caminata, el rapero me había conducido entre la gente de ahí y sus circunstancias, para mostrarme cómo es vivir en ese territorio, qué preocupaciones lo atraviesan, de qué cosas disfruta y cuáles otras le duelen y *ahogan*. Pero a su vez, me contaba algo que con el tiempo vi materializarse en cada letra de rap del grupo y me fue mencionado por cada uno de ellos de diferentes maneras: que es sobre ello que rapean y que al hacerlo viven un profundo *desahogo*. Riman sobre la educación (sobre la escuela que les es esquiva), sobre la violencia policial que sufren a diario, sobre sus recorridos por las instituciones estatales (y sus intersticios fundamentalmente), sobre sus relaciones con los circuitos de la droga, sus frustraciones, sus deseos; cantan sobre sus familias, el barrio, la calle, el basural, los estigmas que forman parte de las condiciones de vida en la pobreza; también esbozan ideas sobre el progreso y el fracaso, sobre el amor, sobre los lazos de amistad y de solidaridad. Lo territorial –sus experiencias en el espacio social que habitan– parece salirseles por los poros y es a partir de ello que pueden –de acuerdo con sus palabras– *sacarse la mierda de encima, desahogarse*. Las condiciones propias de la vida en la pobreza urbana, así, conforman una de las cuestiones principales del *contexto* de aquella experiencia rapera; entendiéndolo –desde la metáfora de Geertz (1973) de *la cultura como texto*– como aquella trama de significaciones que atraviesa las vidas de las personas y es necesario comprender para inteligir el alcance de sus producciones de sentido.

No obstante, este *desahogo* es significado como un impulso irrefrenable que nace ya comprometido con una forma específica –la de contar sus historias rítmicamente con una base de rap de fondo– en la que narran quiénes son y quiénes quieren ser, en sus

9 O porro, cigarrillo de marihuana.



condiciones de vida, desde sus vivencias, emociones, frustraciones, modos de sortearlas, sus deseos y proyectos. Recordemos la canción de Hasan que citábamos en nuestra introducción: "U-na par-te de mi vida yo te vengo a contar...". Por lo tanto, no podríamos decir que desahogarse es meramente una catarsis, un sacar afuera, quitar una sensación de ahogo, sino que al hacerlo estos raperos dan forma narrativa a sus vidas y a aquel territorio: contando historias sobre sí mismos y sus experiencias. No porque sí aquella canción de Hasan comienza: "Una par-te de mi vi-da yo te-ven-go a con-tar"

## Las Juntadas de la Plaza

Hacen rap en prolongados tiempos de sus vidas y en diferentes espacios: generalmente, tienen alguna canción en proceso de creación en mente, se reúnen diariamente a improvisar rimas en diferentes puntos de las calles del territorio, hasta fines de 2018 (cuando el CAJ dejó de funcionar) participaban de los talleres culturales de la escuela de la zona componiendo canciones, grabándolas y enseñando a otros y, por intermedio de esa participación en el CAJ, hacían presentaciones en diferentes actividades culturales organizadas por instituciones y organizaciones sociales; y, finalmente, también participan de *batallas de freestyle*, una puesta en escena en la que dos o más raperos se debaten a duelo de rimas improvisadas mientras son ovacionados y/o abucheados por más jóvenes que se mueven al ritmo de la música alrededor. Estas batallas son muy significativas para ellos, especialmente, aquellas que llevan el nombre de *Juntadas de la Plaza* y que suelen realizarse durante algunos fines de semana en las plazas de Mayo y Alvear (las dos plazas céntricas más importantes de la ciudad), espacios que –salvo en circunstancias de estas puestas en escena– no son espacios de circulación suyos ni de sus pares del resto de las zonas relegadas de la ciudad.

Un día fui invitada a participar de una: "Ey Lucía, el sábado en la de Mayo", y ese sábado, alrededor de las seis de la tarde, fui a su encuentro. La plaza de Mayo es la plaza principal de la ciudad. En uno de sus lados, se emplaza la Catedral "Nuestra Señora del Rosario de Paraná" y el Palacio Arzobispal, con sus anchas escalinatas y sus gruesas columnas, sobre la calle de empedrado que lleva el nombre "Su Santidad Francisco" sólo a lo largo de esa cuadra. También –en la intersección con calle Urquiza– están el Palacio Municipal y el histórico edificio de la Escuela Normal (donde funciona actualmente, así como también lo hace una de las facultades de la Universidad Autónoma de Entre Ríos). Asimismo, del otro lado, las sedes locales de los bancos Nación y de Entre Ríos y del Correo Argentino, también en sus edificios emblemáticos. Del lado noreste, la bordea la calle San Martín en su tramo más distinguido de paseo peatonal, sobre el que se destacan las vidrieras de una joyería y de dos restaurantes de categoría: Flamingo Grand Bar y Club Social Paraná. También hay a su alrededor galerías, un hotel, cafeterías, otros comercios y un Mc Donald's. Es espacio de circulación y esparcimiento de los pobladores que habitan el centro de la ciudad, así como también el eje de algunas de las manifestaciones de protesta y culturales.

Ese día llegué por la esquina de calles San Martín y Urquiza a la plaza. Una gran cantidad de personas circulaba por la peatonal y por los senderos de la plaza: con bolsas de compras, algunos paseando perros con correa, otros entrando o saliendo de algunos de los bares y cafeterías, familias con niños buscando el sol de otoño en algunos de sus sectores verdes. A medida que iba acercándome al centro, pude verlos: en la plataforma levantada unos 50 centímetros del suelo con dos escalones, hacia la



cual está orientado el gran monumento a San Martín a caballo que yace en el centro –con un mástil con la bandera y el escudo de la República Argentina– irrumpía un gran círculo formado por unos setenta jóvenes. Daban la espalda cualquiera sea el punto de vista desde el que se los mirase; eran varones y mujeres, aunque más de los primeros. La mayoría vestía remeras mangas largas con capucha, varias cubriendo sus cabezas, otros llevaban gorras de visera, también brazos colgando o colgados de los bolsillos. Varias espaldas encorvadas, las de los varones sobre todo. Algunos cabellos teñidos de azul, verde o fucsia. Aquellos y aquellas que cruzaban la plaza seguían con miradas de soslayo a aquella muchedumbre, algunos frunciendo el ceño, otros intentando mostrar indiferencia; tenían lugar miradas de desconfianza, de extrañeza y algunas de intriga. A medida que fui aproximándome, pude notar más los detalles: era una ronda bien compacta que se sacudía armónicamente al ritmo de una base de rap que sonaba desde el centro, con movimientos pesados, conectados con el suelo. Nadie despegaba los pies del piso, salvo para moverse de un lado de la ronda al otro para ver mejor o saludar a alguien. Algunos simplemente escuchaban, otros cada tanto murmuraban con alguien de al lado y la mayoría hacía gestos hacia el centro de la ronda, arengando en algunas ocasiones y abucheando en otras.

Comencé a caminar más lento y a pensar cómo me incorporaría. Aquello que sucedía ahí parecía no admitir extraños. Hasta que entre la muchedumbre vi a Seba, Joel y Luciano; este último me vio y lanzó un manotazo al aire: "Eey Lu veniite". Me acerqué ya menos incómoda y nos saludamos con el clásico choque de palmas y puños. Si bien en general a sus amigas mujeres saludaban con un beso en la mejilla y a veces abrazos, conmigo los saludos se asemejaban más a los que tenían entre ellos. Así se había dado en la conformación de ese *nosotros* del trabajo de campo. Esteban se sorprendió de verme: "Al final viniste noma'"; y después me invitó con un cigarrillo. Pregunté: "¿Quiénes son?" señalando con la cabeza hacia el centro (aunque mi perspectiva aún no alcanzaba hasta ahí). "Jota Be contra El Cadejo" me respondió enseguida Seba. Eran los raperos que se debatían a rimas en ese momento en el centro de la ronda. José Benítez –alias Jota Be– es de Bajada Grande, barrio situado al noroeste, también sobre la ribera del Paraná. El Cadejo –o Matías Melgarejo– venía de Gaucho Rivero, al sureste de La Floresta. El primero era el más novato. El segundo ya contaba con trayectoria rapera en la ciudad. "Ese es el amigo del Hasan, el de Gaucho, el que cuenta siempre. Un crack el loco, se hizo solo. La frente bien alta. Y ahora enseña a unos pibitos allá en su barrio", me introdujo Luciano. Ya llevaban dos rondas de duelo, ésta era la réplica. En general –me explicó– son dos las rondas de rimas por cada par de raperos y si no hay ganador se va a una tercera para desempatar, que se llama réplica. Cada ronda puede tener varios 4x4, que son rimas de 4 versos.

Sin darme cuenta, mientras charlábamos, fuimos mezclándonos en el círculo y empezamos a mover nuestros cuerpos como el resto. Mi perspectiva y escucha mejoraron significativamente. En el centro, Jota Be improvisaba:

Hacemos temblar el suelo, ese es el puto juego  
es nuestro el escena-rio y es nuestro el pavimento

Uno cantaba mirando al otro, agitando uno de sus brazos en su dirección y con el otro sostenía un micrófono que pegaba a su boca. Con las rodillas apenas flexionadas y una de sus piernas más adelante que la otra, balanceaba su cuerpo al ritmo de las





estrofas. El otro lo miraba, miraba al público y hacía gestos con su cara y sus manos, como burlándose de lo que el otro cantaba y en menores ocasiones entusiasmándolo. Luego alternaban, el que antes había cantado, ahora quedaba mirando y viceversa. Al costado había un parlante de tamaño mediano al que se enchufaba el micrófono que pasaba entre los contendientes, aunque luego supe que a veces lo hacían sin amplificación del sonido. Los turnos eran administrados por otro joven, una especie de presentador/árbitro que observaba la performance al costado bailando, quien anteriormente había presentado la actividad y ante cada ronda del duelo asignaba una palabra desde la cual los raperos debían generar sus rimas. En este duelo, las palabras habían sido “mañana”, “regalo” y “suelo”. No había ningún hilo temático explícito entre ellas ni ninguna sugerencia para los raperos, simplemente eran palabras que tenían que incluir en sus estrofas, “dándole el sentido que ellos quieran” (Esteban). Las sacaba aquel presentador de una bolsa, eligiéndolas aleatoriamente. Las habían puesto en esa bolsa él y otros dos raperos antes de que comenzara la fiesta. Eran los principales organizadores de esas performances, dos de ellos del barrio Gaucho Rive-ro y otro de Puerto Viejo, ubicado al noreste.

El público de la ronda también tenía su protagonismo en la performance. Abucheaban y arengaban a uno u otro oponente, levantaban los brazos y los movían de arriba a abajo al ritmo de la música, celebraban algunas rimas que habían tenido mucho *flow*<sup>10</sup>. Una gran cantidad de información fluía casi sin mediar palabras (más que interjecciones), tenía lugar entre los cuerpos y en medio de ese baile sutil sin despegar los pies del suelo centrado en leves movimientos de brazos y cabeza, y permitía comprender y participar. Cada quien tenía su favorito, pero escuchábamos con atención el desempeño de los raperos para celebrar al merecedor en cada ronda. Éramos el insumo principal para determinar quién iba a ser el vencedor. Aprendí que en ello entran en juego varias cosas: por un lado, es valorado que los raperos tengan “buenas ideas” al rimar, que sean “originales”; por el otro, es importante que sepan ponerlas en las melodías, esto es tener *flow*, “tener eso que hace que las rimas suenen bien” (Joel), lograr cierta fluidez entre la rima y la melodía sobre la cual se improvisa. También importa la soltura, la actitud de seguridad del rapero, es decir, que no se note si se está nervioso; en este punto, El Cadejo mostró su superioridad, quizás por su experiencia. Finalmente, implicar en el *show* a quienes integrábamos la ronda también era una cuestión relevante. Ambos raperos pedían arengas más fuertes entre rima y rima: Jota-Be rapeó: “to-da la-gen-te lo es-cu-cha y se sien-te”. Al menos una vez cada uno recorrió el círculo haciéndonos un gesto con sus palmas hacia arriba al grito de “¡hey, hey hey, hey!”, y al unísono respondimos alzando un brazo o los dos: “¡hey, hey hey, hey!”.

La réplica terminó con una rima de El Cadejo que pareció convencer a todo el mundo allí:

Es batalla, no es violencia  
con este rap yo levito.  
Con mi hermano ya nos vamos  
¡El rap es arte!! ¡No es delito!

---

10 Fluidez

El raperero soltó un gesto moviendo el brazo hacia adelante y dio la media vuelta saliendo del centro, mientras el público ovacionaba. El presentador tomó protagonismo en el centro: agarró de las manos a los dos raperos, los levantó y pidió un aplauso para ellos. Tras escuchar y medir esos aplausos, alzó sólo la mano de El Cadejo y gritó en el micrófono que era el ganador. Todos y todas aplaudimos por varios segundos. Algunos también gritaban frases de aliento para uno u otro de los raperos y ambos se dieron un abrazo y saludaron al público. Esta era una regla más del juego, igual que la de *bardear* y su *línea de honor* y otras tantas; regla no en términos de normas a cumplir, sino como disposiciones adquiridas por la experiencia que te habilitan para participar de un determinado *juego social*.

Raperos, presentador y público desempeñamos cada quien un papel. Las personas del público, además de valorar a los raperos, representábamos el límite entre aquello que era parte de la *batalla* y aquello que no. Al incorporarme a la ronda ese día, no sólo mejoró mi perspectiva y mi escucha, sino que me permitió comprender. “Tenía que venir para entender”, pensé en voz alta, y Esteban se dio vuelta y lanzó: “Pasa que no alcanza con saber de qué se trata, hay que vivirlo”.

## Una apuesta por ser vistos y escuchados

¿Qué significa vivir/ser parte de una *batalla*? ¿Qué sentidos adquieren estas *batallas* en un lugar como la plaza de Mayo? ¿Para qué y para quién o quiénes hacen tal puesta en escena? Por un lado, la *batalla* es una de las formas que toma el *estar juntos* del que participan los *raperos de La Floresta*, sus amigos y amigas y otros grupos de jóvenes de diferentes barrios de la ciudad. Se encuentran y comparten un tiempo y espacio de disfrute e intercambio, con roles, solidaridades, arengas y reglas de juego, que se sostiene en tanto cada quien hace su parte. En este sentido, participan de esa forma de ser y de vivir en torno al rap a la que aluden y que en varias ocasiones definieron como *cultura*. Ahora bien, esa experiencia común está atravesada fundamentalmente por la producción de sentidos sobre sí, sobre sus condiciones de vida, sobre cómo ellos se perciben en ellas y sobre sus posiciones en el orden social a partir de aquellas. En cada una de estas puestas en escena, con sus rimas, ponen en común interpretaciones sobre distintas cuestiones de sus vidas cotidianas, sobre aquello que les importa, sobre aquello que los ahoga, sobre quiénes son y quiénes quieren ser y –tal como lo ponía de manifiesto aquella última rima– ponen de un lado el arte del rap y de otro, la violencia/el delito, como un modo de revertir la ecuación que dice que los jóvenes como ellos son violentos y peligrosos. En este sentido, las *Juntadas de la Plaza* toman forma en un entramado de circulación de la palabra y la acción y de posiciones de los cuerpos en un territorio.

Todo esto es construido con elementos ya normados de alguna manera en la trayectoria del género y otros propios de estos jóvenes y sus usos. Así, mientras el esquema general de turnos para cantar y de un participante presentador/árbitro tiene que ver con la clásica forma de las competencias de *freestyle*, el hecho de que ese presentador no sea siempre el mismo y que pueda participar de un duelo cuando no está en ese rol, es un emergente en este contexto<sup>11</sup>. Por otro lado, si bien la conformación del público alrede-

11 En general, en la historia de las batallas que han adquirido popularidad en los barrios relegados estadounidenses (donde el género nació y formó sus principales exponentes) y en el ámbito nacional y regional, los presentadores son raperos consagrados que ya no batallan, que han construido ya una trayectoria, y las batallas son una plataforma para iniciar tal trayectoria.

dor es una cuestión sustancial para que exista una batalla, que éste asuma la forma de un círculo cerrado no es algo que se vea en toda performance de este tipo. Finalmente, en las rimas se amalgaman expresiones, tonos y ritmos reconocibles en raperos de otras partes del mundo con muchas otras suyas y con un campo semántico propio. A su vez, sólo la experiencia corporal –lo sensorial que llega a través de ella– posibilita incorporar aquellos movimientos y ritmos, la pertinencia o no del uso de diferentes códigos en determinados momentos, el cómo se intercalan climas de mayor solemnidad con otros más descontracturados (y cómo ambos son necesarios), los énfasis, las múltiples emociones, la ansiedad o la satisfacción que generan algunas rimas, el *desahogo* que se siente al escuchar o cantar sobre ciertas cosas y los sentidos de pertenencia a algo común (que en aquella oportunidad parecían alcanzar incluso a incluir esa otredad que significaba mi lugar como investigadora). Con ello, las *batallas* contienen –y renuevan en cada participación– aquellos sentidos y una forma particular de ponerlos en común. Con cada *batalla*, estos jóvenes se inscriben en esa experiencia común y se hacen un lugar en lo que llaman *cultura rap*. En términos de Bhabha (1998)- producen y renuevan performativamente su compromiso cultural con aquella.

Pero, fundamentalmente, las *Juntadas de la Plaza* configuran una gran puesta en escena en la que, en el centro (geográfico y de atención), están todos esos y esas jóvenes que, para muchos de quienes habitan la zona céntrica de la ciudad, son de otro modo invisibles. En términos generales, estos jóvenes no acceden a la plaza de Mayo en otras circunstancias (o si lo hacen, corren el riesgo de ser requisados por un control policial de rutina). En cambio, con las *Juntadas de la Plaza*, irrumpen allí, llamando la atención de todos y haciéndose un lugar en el centro. Pero esta puesta en escena no sólo los pone/expone/visibiliza, sino que vuelve audibles sus voces; esto es, les permite acceder a niveles de *audibilidad*. Podríamos decir que todos los elementos que intervienen en la construcción de las *Juntadas* (que como en cualquier performance involucran aspectos contextuales –espacio y tiempo–, individuales y sociales, elementos lingüísticos y corporales) están dispuestos para lograr aquella *audibilidad*, que se pone incluso en palabras, como cuando en una ocasión Luciano rapeó: “pare, mire, escuche. Estamos todos acá. Le guste al que le guste”. Nos referimos a la condición de lo audible, esto es, que la propia voz pueda ser oída, pero no sólo asociada al “estímulo fisiológico producido por el sonido o unidad fonológica (fonema), sino fundamentalmente como unidad de significación o signo posible de ser interpretado por otro” (Fasano y otras, 2019, p. 293). En este sentido, podemos decir que el rap está atravesado por una profunda búsqueda por ponerse en diálogo, es decir, no sólo se trata de desahogarse y expresar sentidos nuevos, sino también de ser escuchados; no sólo se trata de ser enunciadores sino de contar con enunciatarios, dando lugar así a un *proceso comunicativo*. Ahora bien, ¿con quiénes quieren entablar ese diálogo?, ¿para qué?

Siguiendo a aquellas autoras, podemos decir que audibilidad implica entonces varias cuestiones que, como capas, posibilitan grados/niveles de comunicación. En principio, implica romper el silencio (salir del ahogo para estos raperos) que la invisibilidad social naturaliza. Pero también, precisa que aquellos que quieren hacerse oír comprendan ciertos códigos y puedan poner en código la propia voz; esto es, disponer de una serie de competencias que van desde la mera alfabetización hasta la aptitud para construir expresiones adecuadas a una situación comunicativa determinada. Para los raperos, el proceso de creación de las canciones y las improvisaciones



supone aprendizajes y entrenamiento colectivos y constantes en relación con aquello que involucra desde cuestiones sintácticas y la ampliación de vocabulario hasta la construcción de metáforas y otras estrategias poéticas. Finalmente, lograr niveles de audibilidad depende de elegir adecuadamente el contexto comunicativo en el que es posible ser escuchado (y comprendido) y es la elección –o más bien construcción– de este contexto el elemento que nos permite inteligir aquellas dos preguntas (con quienes buscan ponerse en diálogo y para qué) ¿Qué implicancias tiene la plaza principal de la ciudad en este sentido? El rap como puesta en diálogo configuraría un proceso distinto si las *Juntadas de la Plaza* se realizaran, por ejemplo, en la plazoleta de la esquina República de Siria y Calle 129 del oeste de la ciudad. Específicamente dentro de los estudios de la música, Frith (2014 [1996]) lo dice con estas palabras:

Tanto la experiencia como el significado de la música cambian de manera compleja con relación al tipo de competencia del *oyente*, y según la *situación social* en que se da. La música nunca puede tocarse o escucharse fuera de una situación, y cada situación va a afectar el significado de la música (p. 434, resaltado nuestro).

En la plaza de Mayo, particularmente, cobran relevancia dos cuestiones complementarias: por un lado, es el espacio que el orden social tiene vedados para ellos (que dispone y recuerda la acción policial cada vez que los detiene en el centro de la ciudad), con ello, batallar rap en la plaza es un modo de disputar tal ordenamiento; por el otro, es el espacio en el que encuentran a quienes configuraban un interlocutor fundamental: aquellos ciudadanos que en términos generales no son sujetos de aquella acción policial. En el siguiente punto intentaré profundizar en estas dos cuestiones.

## Una práctica comunicacional con una dimensión política importante

Si bien los controles policiales constituyen una experiencia más dentro de sus vidas cotidianas, cuando salen de su barrio y –más aún– los controles a los que corren el riesgo de someterse cuando acceden al centro de la ciudad tienen otras particularidades: por un lado, los agentes que los efectúan no son “los de la (Comisaría) Quinta” con quienes ya tienen un vínculo de hostilidad previo y pueden anticipar lo que les sucederá, de acuerdo a si son quienes los tienen “de punto” o “marcados” o quienes simplemente los requisarán y dejarán ir sin tanto hostigamiento; por lo tanto, estos posibles controles conllevan una carga de incertidumbre y de desprotección mayor. Por otro lado, cuando son efectuados en el centro de la ciudad, se somete a nuestros amigos a interrogatorios acerca de las razones por las cuales están allí, desde la sospecha de que no se tratará de buenas razones. En general, además, se los exhorta a volver a sus barrios: “Te dicen que rajés, que toques, y que te vuelvas de donde saliste”, me contó Kevin en una ocasión.

Podemos decir que los controles policiales en el centro constituyen para ellos aquello que desde las conceptualizaciones de autores como Foucault (1992, 1998) o Fassin (2016) podemos pensar como un disciplinamiento en relación con su lugar en la sociedad. Ese lugar social tiene una materialización geográfica (los barrios de la periferia, puntualmente el oeste históricamente relegado) y es a la vez un lugar simbólico: el de ser sujetos del orden policial. También podemos decir que es aquel proceso de suje-

ción criminal (Misse, 2018) al que referimos arriba el que los pone en ese lugar y que son los controles policiales los que se los recuerdan cotidianamente. En este punto, podemos acudir a las elaboraciones que Fassin (2016) hace en su etnografía sobre la acción policial en la periferia parisina, para identificar un doble proceso que se inscribe en los cuerpos de estos jóvenes: por un lado, esos controles les obligan a asimilar corporalmente lo que para la sociedad representan –encarnarlo– y a la vez buscan que lo incorporen, que sean efectivamente aquello que representan, que se identifiquen a sí mismos con esa representación.

Ese doble proceso –nos dice el autor– propone una diferenciación entre *ciudadanos* y *sujetos*: los primeros son aquellos que rara vez son controlados y tienen derecho a quejarse si se le efectúan controles abusivos; en cambio, los segundos son controlados a menudo y sólo tienen derecho a callarse, pues ya han sido identificados con aquel *tipo social* pasible de cometer un delito y ya se les ha asignado un lugar en la sociedad. Esto define la relación de las personas con el Estado y, en términos más amplios, con la política: los ciudadanos tienen un lugar en el Estado y la política, en cambio, los sujetos no. Para ellos, sólo queda un lugar en las distintas instancias de la *cadena punitiva*, compuesta por policía, justicia e instituciones de ejecución de pena y entendida como “una serie interconectada de prácticas y discursos que atraviesan, forjan y consolidan determinadas trayectorias penales” en jóvenes en contextos de pobreza (Daroqui y López, 2012, p. 101).

En la plaza de Mayo, los raperos encuentran a los otros, los ciudadanos reconocidos como tales por el sentido común, personas con derechos más o menos resguardados quienes no encarnan aquel *tipo social* y gozan de otro lugar en la sociedad, algo más amable; personas que salen de compras, que pasan por un café o un almuerzo en esos bares y restaurantes elegantes; personas que pasean por la plaza o la peatonal sin ser cuestionados (los oficiales de policía no los hostigan, no les preguntan por razones ni los incitan a volverse a algún otro lugar). Como ciudadanos, estos forman parte del Estado y de la política; podemos permitirnos imaginar, también, que sus opiniones tienen valor en las encuestas de opinión, que tienen algunas posibilidades de formar parte de instituciones sociales y políticas, que tienen acceso a mecanismos de expresión y de control/protesta social institucionalizados, entre otras cosas. Es a ellos a quienes les hablan. De lo contrario, ¿a quiénes se refiere Luciano cuando rima a viva voz “pare, mire, escuche, estamos todos acá, le guste al que le guste”?

¿Para qué los interpelan? Para contar y contarse, para significar que lo que ellos hacen “es rap y no delito” (como decía aquella rima que citábamos antes), para “que la gente escuche y diga que no somos el fracaso” (tal como reza otra improvisación de otro de ellos). En este sentido, implican una forma novedosa de cuestionar el orden social para quienes en general no tienen acceso a los mecanismos de expresión y cuestionamiento social a los que sí tienen acceso aquellos considerados ciudadanos. Ahora bien, las *Juntadas de la Plaza* no sólo nos permiten advertir sus intenciones comunicativas e identificar un interlocutor, en ellas, los raperos del Oeste (y aquellos pares de las otras zonas relegadas de la ciudad) intentan efectivamente comunicarse, *diciendo* y *haciendo* al mismo tiempo en relación con esa búsqueda de diálogo. Dicen y hacen que sus protagonistas no son jóvenes peligrosos ni violentos (tampoco apáticos ni sin perspectiva de futuro); dicen y hacen que no debe haber un espacio vedado para su uso y disfrute; dicen y hacen que jóvenes como ellos tienen cosas para decir y hacer en la vida común, en aquel espacio reservado para los ciudadanos.



En este sentido, si pensamos con Rancière (1996) la política como aquello que se opone y busca reconfigurar el orden de los cuerpos que impone el poder de policía<sup>12</sup> en una sociedad, podemos decir que estas puestas en escena son una forma de hacerse lugar en la política: pues proponen una ruptura en la distribución de los espacios y las competencias de los individuos, a la vez que constituyen un modo de tensionar y desplazar cuerpos del lugar (geográfico y simbólico) que les está asignado. "Hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar" (p. 45). Como acción política, plantean una reconfiguración de lo que este autor define como:

el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos (Rancière, 2012: 35).

Y lo hace mediante un desacuerdo que no es sólo una posición discursiva, no es sólo un argumento lingüístico, sino que es una irrupción colectiva (en la plaza): aquellos que son considerados incompetentes (la parte de los sin parte) se erigen como pertenecientes a un mundo común.

## Ciudadanía actuante: algunas aproximaciones para finalizar

Al inicio de este artículo nos preguntábamos si es posible concebir el hacer rap de estos jóvenes como una puesta en práctica de aquello que en el campo de la comunicación fue acuñado con el término *ciudadanía comunicativa* (por María Cristina Mata específicamente). ¿Qué podemos decir al respecto luego de habernos introducido en los sentidos y prácticas que articulan las *Juntadas de la Plaza*? Por un lado, podemos advertir en ellas un efectivo reconocimiento de los raperos del Oeste y sus pares de otras zonas acerca de su capacidad de ser sujetos de derecho y demanda en el terreno de la comunicación pública; y, por otro, una búsqueda comprometida por ejercer ese derecho. Rimando en el centro de la plaza acerca de quiénes son y quieren ser, sus deseos, sus miedos, sus necesidades y acerca de las paradojas que envuelven sus vidas en contexto de pobreza, estos jóvenes disputan sentidos sobre quiénes son en el orden y el discurso social y, así, su consideración social como ciudadanos, buscando ser vistos y escuchados, tensionando el lugar (geográfico y simbólico) que le está asignado a sus cuerpos y desplazándolos (al menos geográficamente) de lugar.

La noción de *ciudadanía comunicativa*, surgida hace ya dos décadas al calor de las transformaciones que a escala mundial vienen produciéndose en relación con los procesos productivos, los sistemas políticos y las estructuras sociales que afectan la definición de lo público<sup>13</sup>, sigue teniendo gran potencia para analizar, indagar y describir vastos procesos culturales. En nuestro caso, desde la intelección de una categórica

12 No a la institución policial sino al poder de policía en términos amplios que configura un orden de los cuerpos, una identificación de esos cuerpos con respecto a unos equipamientos y unas competencias; es decir, un lugar social (del que la institución policial forma parte) (Rancière, 1996)

13 Adquirió relevancia desde las primeras décadas de este siglo a partir de integrar el enfoque de muchas prácticas mediáticas definidas desde la comunicación alternativa, popular y comunitaria, en la sociedad argentina también penetrando los debates y conformación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y conformándose en objeto de un proceso de elaboración teórica en toda la región. (Mata, 2006)



función comunicativa y una profunda dimensión política en las prácticas raperas de un grupo de jóvenes en el Oeste paranaense, podemos percibir cómo la comunicación puede volverse fundante de ciudadanía “en tanto interacción que hace posible la colectivización de intereses, necesidades y propuestas. Pero al mismo tiempo, en tanto dota de existencia pública a los individuos visibilizándolos ante los demás y permitiendo verse –representarse ante sí mismos” (Mata, 2002: 66).

Ahora bien, ¿logran estos raperos la puesta en diálogo buscada con aquellos considerados ciudadanos? ¿En qué medida resultan audibles sus voces ante el público del centro que más bien los elude, evita, tolera o menosprecia? Para responder a esta pregunta es necesario continuar el análisis indagando en la experiencia social más amplia, en relación a qué tipo de respuestas (en un sentido amplio) promueven. No obstante, la performatividad que compone estas prácticas –su capacidad realizativa, aquella capacidad de decir y hacer a la que nos referíamos antes– de alguna manera u otra transforma a ese grupo de jóvenes en sujetos políticos y les posibilita cierta experiencia de ciudadanía al llevarlos a ocupar el espacio público (o más bien, crear un espacio público) e inaugurar un desacuerdo que disputa la producción social y discursiva sobre sí y su lugar en la sociedad.

¿Cómo lo hace? Cada *Juntada de la Plaza* es a la vez un reclamo de visibilidad política y de reconocimiento sociocultural, y es creación de modos no convencionales de conectar con lo político: desde el ámbito de la cultura. En este sentido, podemos decir, con Jesús Martín Barbero (2010), que forma una experiencia cultural en la que no se demanda tanto ser partidaria o ideológicamente representados o representadas sino política y socioculturalmente reconocidos y reconocidas y que, así, puede ser entendida como una expresión de *ciudadanía actuante*, es decir, aquella que:

se hace visible –se materializa y encarna– en performances, esas “artes en acción” que, saliéndose de los espacios y tiempos del Arte con mayúscula, ponen de revés las memorias y expresiones culturales, al evidenciar que ellas, más que productos, son experiencias que rejunten memoria e invención (Martín Barbero, 2010: 16)

Finalmente, es necesario agregar que la aproximación a la experiencia de este grupo de jóvenes raperos de la periferia paranaense por sí sola no alcanza para afirmar que la música rap otorga a las generaciones jóvenes actuales una manera de obrar e inscribirse en la sociedad en el cruce de las condiciones materiales de existencia y sus agencias, permitiéndoles conformar ciudadanía. No obstante, profundizado el análisis y puesto en diálogo con otros de experiencias igualmente situadas en contextos similares, puede significar un aporte a los debates al respecto, desde las prácticas concretas y a partir de cómo esos jóvenes las viven.

## Referencias bibliográficas

BHABHA, Homi (1998) El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.

BOURDIEU, Pierre (1988) Cosas Dichas. Buenos Aires. Gedisa.

DAROQUI, Alcira y LÓPEZ, Ana Laura (2012) “La cadena punitiva: actores, discursos y prácticas enlazadas”. En A. DAROQUI, A. LÓPEZ, y R. CIPRIANO GARCÍA, Sujeto de castigos: Hacia una sociología de la penalidad juvenil. Rosario: Homo Sapiens Ediciones



FASANO, Patricia; PÉREZ CAMPOS, Lucrecia; ESPÓSITO, Pilar; Fontelles, Patricia; MORZÁN, Marianela; MUSCIA, Mara; RAMÍREZ, Gretel; RICHARD, Dominique; RODAS, Ana; ROQUEL, Irene y SCHNEIDER, Gretel (2019) "¿De qué hablamos cuando hablamos de comunicación comunitaria? Etnografía de un proceso desde la universidad". *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 9(9). Pp. 275-298.

FASSIN, Didier (2016) *La fuerza del orden. Una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FELJOÓ, María del Carmen (2015) "Los NI-Ni: una visión mitológica de los jóvenes latinoamericanos." *Voces en el Fenix*, 51.

FONSECA, Claudia (2007) "O Anonimato e o Texto Antropológico: Dilemas Éticos e Políticos da Etnografia 'em casa'" *Teoría e Cultura*, 2(1e 2).

FOUCAULT, Michael (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F. Editorial Siglo Veintiuno Editores

FOUCAULT, Michael (1992) *La microfísica del poder*. Madrid. Editorial Ediciones de la Piqueta.

FRITH, Simon (2014 [1996]) *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Grupo Planeta.

GEERTZ, Clifford (1973) *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona

GUBER, Rossana (1991) *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2002) *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2010) "Mutaciones culturales y estéticas de la política". *Revista de estudios Sociales*, (35), 15-25.

MATA, María Cristina (2002) "Comunicación, ciudadanía y poder. Pistas para pensar su articulación". *Revista Diálogos de la Comunicación* N° 64. Pp.64-76.

MATA, María Cristina (2006) "Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación". *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, 8(1). Pp. 5-15.

MUNICIPALIDAD DE PARANÁ (2015) *Paraná Emergente y Sostenible*. Documento de trabajo.

RANCIÈRE, Jacques (1996) *El desacuerdo*. Política y filosofía. Buenos Aires. Nueva Visión.

RANCIÈRE, Jacques (2012) *El malestar en la estética*. Madrid. Clave Intelectual.



