



TRANS 28 (2024)

DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

Descarga, energía, adrenalina: etnografiar afectos en las competencias de *freestyle*

Discharge, energy, adrenaline: ethnographing affects in freestyle rap competitions

Juan Matias Sterkel (IdIHCS-UNLP/CONICET/UNSaM)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4516-811X>

Resumen

Este artículo aborda la corporalidad en las competencias de *freestyle* a partir de preguntarse cómo media la presencia del cuerpo en la elaboración de improvisaciones de rap. Para llevar a cabo este estudio se reponen coordenadas teórico-metodológicas presentes en los Estudios del Afecto aplicados en el trabajo etnográfico. Arribamos a la idea de que los afectos circulan y se materializan en los cuerpos de los participantes, modulando las intensidades con que se desarrolla la competencia. Esto se vuelve un recurso para la acción de los improvisadores, a partir del registro de estados corporales y afectivos de sus adversarios, o bien en la necesidad de realizar ajustes sobre la propia puesta en escena. A su vez, proponemos un marco interpretativo sobre el lenguaje afectivo con el que los participantes comentan su experiencia vivida en competencia, a través de nociones nativas como “descarga”, “energía” o “adrenalina”.

Abstract

This article addresses corporality in freestyle competitions by asking how the presence of the body mediates the development of rap improvisations. To carry out this study, theoretical-methodological coordinates present in Affect Studies applied in ethnographic work are replaced. We arrive at the idea that affects circulate and materialize in the bodies of the participants, modulating the intensities with which the competition develops. This becomes a resource for the action of the improvisers, based on the registration of the bodily and emotional states of their adversaries, or the need to make adjustments to the staging itself. At the same time, we propose an interpretive framework on the affective language with which participants comment on their vivid experience in competition, through native notions such as “discharge”, “energy” or “adrenaline”.

Palabras clave

Freestyle, cuerpo, Estudios del afecto.

Keywords

Freestyle, body, Affect Studies.

Fecha de recepción: 29 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 3 de noviembre 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Received: April 29th 2024

Acceptance Date: November 3rd 2024

Release Date: December 31st 2024

Descarga, energía, adrenalina: etnografiar afectos en las competencias de *freestyle*

Juan Matias Sterkel (IdIHCS-UNLP/CONICET/UNSaM)

Email: matias.sterkel@gmail.com

Introducción

En las últimas dos décadas ha tomado relevancia, entre las prácticas artístico–musicales, una modalidad dentro del rap denominado *freestyle* –o rap estilo libre– a partir del crecimiento de grupos de jóvenes que participan en competencias denominadas batallas, que se desarrollan principalmente en vivo en espacios públicos. Desde el desembarco en el año 2005 de la multinacional de bebidas energizantes Red Bull como organizador y auspiciante de la competencia Batallas de Gallos, la práctica competitiva de *freestyle* experimentó un crecimiento paulatino y sostenido que tuvo un empuje en la democratización de tecnologías digitales (Gallo y Semán 2016; Muñoz, 2020) y la generación de nuevos modos de difusión, circulación y consumo de filmaciones de eventos *freestyle* a través de plataformas como YouTube o de redes sociales como Facebook o Instagram. Una competencia de *freestyle* se basa principalmente en un duelo verbal de improvisaciones de rap, donde cada competidor debe construir un argumento, generalmente apelando a la autorreferencialidad y recurriendo a veces al insulto sobre un oponente con el fin de poder vencerlo. Las batallas suceden en tiempo real entre dos o más competidores, durante un tiempo específico o bajo un formato determinado, y cuenta con la presencia de un público que participa acompañando, arengando o festejando las intervenciones y de un jurado que define posteriormente un vencedor. Los criterios en los que se sustenta la evaluación de las competencias incluyen, además del contenido temático de las argumentaciones, la valoración por el despliegue creativo de técnicas y destrezas al rapear (métricas, figuras literarias, *flows*, *punchlines*)¹ y de la puesta en escena, donde se tiene en cuenta, por ejemplo, la teatralidad, el uso de la agresividad o la tranquilidad desde el cuerpo o el manejo del contacto y la distancia entre competidores.

A medida que el *freestyle* competitivo cobró relevancia y notoriedad a escala mundial (con especial protagonismo en América Latina), fue despertando el interés dentro de los circuitos académicos,

¹ En el libro *Freestyle Evolution* (2021) la organización Urban Roosters hace un glosario de las distintas técnicas utilizadas en competencia. En este sentido, la base del rap son las métricas, entendidas como medición de la estructura de los versos a partir de sus rimas (AAAA, AABB, ABAB, etc.). Para lograr distintas rimas y un juego de palabras creativo, los raperos complejizan el lenguaje a través del uso de distintas “figuras literarias”, como metáforas, aliteraciones o antítesis. La capacidad de ajustar los versos dentro de una base instrumental es lo que se considera un *flow*, es decir, cómo fluye la composición sobre la música. Parte de este ejercicio de fluidez es saber acentuar desde el tono y la intensidad de la voz, un *punchline*, o remate, es decir la frase que se considera más potente que condense el contenido de las frases anteriores. Generalmente suele desarrollarse en el último verso y la intensidad vocal se corresponde con un golpe en el patrón rítmico.

principalmente en aquellos interesados por las prácticas artístico-musicales. Una de las problemáticas centrales dentro de los estudios sobre *freestyle* competitivo refiere a qué se entiende por improvisación, a quiénes involucra o bajo qué parámetros se determina qué es improvisado y qué no. Como sintetiza Nelson Rodríguez Vega (2020) en su abordaje de las batallas de gallos chilenas, las competencias de *freestyle* comprenden un modelo de *performance* musical alternativo a la presentación en vivo de composiciones rap previamente elaboradas, ya que el proceso creativo ocurre mientras sucede la *performance* e involucra a más personas que desempeñan distintos roles. Fijar momentáneamente estos parámetros, composición de antemano y creación espontánea, como los límites que definen un marco donde podemos ubicar la categoría improvisación, permite la emergencia de algunas interrogaciones: ¿Improvisar es un acto que solo involucra a los improvisadores? ¿Qué injerencia tiene la presencia de un adversario, del público, los jurados, la base musical sobre la cual se improvisa, los formatos de batalla o el lugar donde se lleva a cabo una competencia? ¿Las decisiones sobre qué técnica utilizar, en qué rima colocar un *punchline*, qué temática abordar, cuándo elevar el tono de la voz o acelerar el movimiento de brazos son efecto de un mero *fluir*? ¿Competir “freestyleando” es a fin de cuentas solo demostrar que se improvisa, en abstracto, o bien esa improvisación es situada, dentro de un conjunto de representaciones y acciones compartidas por un grupo vinculada a una historia de la práctica más amplia y anterior a estos?

Atendiendo a estas preguntas, entiendo que la improvisación más que fijarse se mueve dentro de los parámetros que tentativamente establecimos y comprende una actuación colectiva que, como observan Robert Faulkner y Howard Becker no es “ni aleatoria y desarticulada, ni fija y predecible” (2011: 267), y que requiere de hacerse de ciertos conocimientos para realizar ajustes en distintas situaciones que surgen en el momento. En la medida que estas situaciones implican exponerse a relaciones novedosas o efímeras frente a los adversarios, al público, el jurado, el entorno material o los equipamientos disponibles, por ejemplo, adaptarse a una base rítmica musical, el *freestyle* se pone en acción a partir de un repertorio de convenciones estables y comunes entre sus practicantes y desplegando una serie de arreglos posibles para atender a dichas situaciones.

Desde el año 2019 me encuentro realizando una investigación etnográfica con jóvenes, en su mayoría varones entre los 15 y los 30 años, que organizan y participan de competencias de *freestyle* en la ciudad de La Plata, analizando cómo se articulan el cuerpo y la ciudad con la práctica artístico-musical improvisada. Parte de las inquietudes que me llevaron a preguntarme algo más sobre la corporalidad, emergieron de manera incipiente, en mis primeras observaciones de campo, atravesado por la situación de pandemia de Covid-19, y que, bajo las medidas de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) supusieron una reconfiguración temporal de la práctica, ya que resultaba prácticamente imposible realizar competencias en los espacios públicos, como era habitual. Como se desarrolla en otros trabajos (Sterkel 2021; Mora y Sterkel 2023), los *freestylers* reconocían que las competencias *online* en tiempo real permitían encontrarse, escucharse y verse rapear (lo cual, a priori, habilitaba la puesta en juego de una actitud corporal), pero experimentaban como una falta la ausencia de “contacto humano” físico propio de la práctica, no solo por lo que implicaba como instancia de socialización donde poder compartir música, algo para beber o fumar,

recrearse o perfeccionarse en sus estilos de rapeo, sino en cómo ese estar corporalmente con otros en una batalla se volvía parte de la *performance*, que como expresa uno de mis interlocutores, “no me llamaba la atención rapearle a una pantalla, yo prefiero esa adrenalina en la plaza (...) me lo cruzo en la calle y se las digo en la cara” (Entrevista de campo 16/09/2021). En este campo de interrogantes que integran mi investigación el propósito de este artículo es abordar la corporalidad en las competencias de *freestyle* a partir de preguntarse cómo media la presencia del cuerpo en la elaboración de improvisaciones de rap, y, en este sentido, de qué manera tanto las situaciones que implican establecer algún tipo de arreglo improvisado, como las convenciones que permiten llevarlo a cabo están atravesadas por una experiencia corporal. Ahora bien, ¿qué importancia se le ha dado al cuerpo dentro de la literatura académica que aborda el *freestyle* competitivo?

En principio, una de las orientaciones principales en los estudios de la práctica competitiva se ha volcado a indagar en las dimensiones lingüísticas (discursivas o comunicativas) o poéticas del rap, analizando las transcripciones escritas de las *performances* orales improvisadas, abordando la creatividad de formas y estructuras que ponen en juego los improvisadores (Pihel 1996; Santos Unamuno 2001; Martínez Cantón 2010). Los estudios poéticos se orientan al análisis creativo de la rima, mientras que los abordajes lingüísticos lo hacen en torno a la estilística y las figuras retóricas, pero, como explica Juan Juárez Martínez, en ambos casos pormenorizan que el *freestyle* se basa “no solo en la improvisación verbal, sino que también sigue patrones rítmicos y musicales, con una importante dimensión somática en su producción, parece necesario que un mismo trabajo analice su *performance* desde una óptica multidisciplinaria e integral” (2021: 10). El *freestyle* competitivo acentuó la necesidad de articular una dimensión performática de la práctica y toda una serie de abordajes que privilegian la composición oral fueron sumando una mirada que involucra lo corporal, recuperando la comunicación verbal como no verbal o acercándose a indagaciones de tipo pragmáticas y pragmalingüísticas que reconocen la importancia en reponer los códigos kinésicos y las normas proxémicas en su análisis (Deditius 2015; Vega 2020; Juárez Martínez 2021; Arias 2022).

Por otro lado, la emergencia de lo corporal como dimensión de análisis se fue volviendo paulatinamente más evidente a través de distintas nociones de *performance*. Por un lado, encontramos una idea de noción ligada a la vocalidad, propuesta por el crítico literario Paul Zumthor (1991), el cual remarca que la oralidad no solo involucra lo dicho sino también un acto del decir, y que toda acción poética requiere de una vocalidad en tanto elemento performático que involucra al cuerpo en la práctica del decir. Partiendo de este reconocimiento del cuerpo, una serie de estudios (Teperman 2011; Viera do Silva 2019; Rodrigues de Almeida Souza 2023) reconocen su rol articulador en la *performance*, en tanto “es el cuerpo el que socializa la actuación, realizando gestos, entonaciones, así como otras expresiones circunstanciales, integra lo dicho, reafirmando o modificando las manifestaciones orales” (Viera do Silva 2019: 48). Al entrar en movimiento al compás de las bases rítmicas, desde el cuerpo se refuerza la expresividad de lo que se está diciendo, dado que “el comportamiento corporal del improvisador debe ser consistente con las imágenes que usa en sus rimas, o el efecto será desmovilizador y la audiencia tenderá a no apoyarlo” (Teperman 2011: 108). La corporalidad presentada en estos trabajos se enfoca principalmente a su cualidad expresiva, donde el cuerpo funciona como un medio dotado de propiedades físicas que cada

participante debe reconocer y aprender a manipular para poder otorgar expresividad a su *performance* verbal, y, bajo un entrenamiento sostenido, lograr una coherencia entre lo que el cuerpo hace y lo que se está diciendo. Por otro lado, encontramos una noción de *performance* ligada a la antropología y el estudio de rituales donde se aborda los usos y acciones corporales como parte de un acto de transferencia (Turner 1982; Schechner 2000), donde las instancias de competencia performatizan subjetividades y afectos, reforzando formas legítimas de hacer *freestyle* (Dávila Trejo 2019; Vittorelli 2023). En las instancias de competencia se ponen en juego y se aprenden en *performance* un repertorio de usos corporales estables, en las formas de saludo entre pares chocando sus manos, la disposición de las manos al rapear con los índices extendidos, el movimiento pendular que acompaña las bases rítmicas, o los gestos de aprobación del público extendiendo los brazos en señal de alabanza.

A pesar de que estos abordajes difieren en la profundidad y los propósitos con que se aborda la corporalidad, comparten una mirada que comprende al cuerpo como recurso expresivo y comunicativo, que opera como instrumento de la mente racional de manera complementaria pero subordinada, heredera de un pensamiento moderno que considera la praxis corporal secundaria de la praxis verbal (Jackson 2010). Los abordajes sobre el cuerpo en la improvisación musical se inscriben mayoritariamente dentro de la dicotomía entre producción y ejecución, deudora de una matriz moderna y occidental que plantea la idea dual de un cuerpo biológico escindido de lo sociocultural (Scheper-Hughes; Lock 1987). En el caso específico de los estudios sobre improvisación, los límites entre producir y ejecutar se vuelven difusos, pero mantienen correspondencia con dicha dicotomía, y se entiende la idea de improvisar como “un proceso que sucede en la mente del músico y que posteriormente es puesto en acto a través del cuerpo” (Blas Pérez & Martínez 2020: 48). Esto lleva a que, por ejemplo, en el *freestyle* competitivo, la atención sobre la improvisación se centre exclusivamente en la relación establecida a través del lenguaje y, por ende, en la capacidad mental de los competidores para producir un enunciado coherente de manera inmediata. El cuerpo así queda recluido a un instrumento que actúa bajo ciertos parámetros y formas convencionales de la práctica, que una vez incorporados permiten realizar una puesta en escena efectiva. Pero ¿qué sucede con la presencia del cuerpo ante otros cuerpos –no siempre humanos– al entrar en batalla? ¿siempre el hacer del cuerpo al “freestylear” está dado de antemano?

A medida que fui profundizando en mi trabajo de campo, y en diálogo con mis interlocutores, fui reconociendo y discriminando dos sentidos que estos le encontraban a su participación en competencias. Por un lado, “freestylear” estaba vinculado con la posibilidad de expresarse ante otros y “dejar un mensaje”, tanto a través de ideas que refuerzan una imagen positiva sobre sí mismos como en el despliegue de un repertorio de habilidades y técnicas entre las cuales se encuentra una actitud corporal expresiva. Por el otro, fueron aflorando justificaciones alrededor de una experiencia afectiva que se buscaba vivenciar en competencia: la oportunidad de “descargar” algo que llevaban dentro, de sumergirse en una “adrenalina” y una “energía” compartida que se producía en la situación de competencia y que en algunos casos se materializa en estados de euforia

colectiva que los lleva a “cebarse” o “manijearse”² brindando, según ellos, una mejor *performance*. Inevitablemente la corporalidad en el *freestyle* competitivo se practica, se entrena, se perfecciona y se estiliza, pero su obrar no depende exclusivamente de una destreza personal o decisión consciente de los *freestylers* de antemano, sino que emerge y se despliega afectada por la presencia de otros cuerpos, no solo de sus adversarios, sino de las formas de actuación conjunta de la totalidad de los presentes mediados por la base instrumental y el entorno material que los rodea.

Siguiendo a Antoine Hennion (2012), busco entender al cuerpo no solo como un medio físico expresivo, sino más bien como un mediador dentro de una relación en la que operan elementos heterogéneos que se coproducen y co-determinan. Dicha relación está lejos de ser transparente o estática, transmite, distorsiona y actúa sobre una realidad, volviendo al cuerpo un actor más que media en la creación de *freestyle*. Es por ello que busco acercarme a la experiencia inmediata, sensible (y a veces excedida) del cuerpo que se pone en juego en las competencias, particularmente en las instancias en que los participantes batallan entre sí, prestando atención a lo que sienten y experimentan en y sobre sus cuerpos durante dicha instancia, atravesados por afectos, emociones y sentimientos que se activan y encarnan a partir de la co-presencia física. Este encuentro en *performance* no es una mera coordinación de acciones individuales puestas en conjunto, sino que la presencia física del cuerpo interviene en el devenir de la práctica, poniendo en escena cuerpos que buscan afectar y que son afectados, y los participantes, sea “freestyleando”, “juradeando” o disfrutando y alentando como público, se ven movilizados por lo que perciben o sienten de la presencia corporal de sus pares. En este sentido, los arreglos que llevan a cabo cada uno de los actores están mediados por el vínculo intercorporal (del Mármol 2016) con sus pares, que habilita o condiciona una manera particular de poner el *freestyle* en acción. Es entonces a partir de preguntarme por cómo se despliega y media el cuerpo en la práctica, que resultó necesario acercarme y reorientar mi investigación hacia un estudio del afecto, lo que requirió sumergirme teóricamente en toda una serie de lecturas que me permitieran abordar y problematizar dichas situaciones, como así hacerme de nuevas herramientas metodológicas para poder abordar etnográficamente la práctica competitiva que se lleva a cabo en las plazas de la ciudad de La Plata.

Abordaje sobre cuerpos, emociones, sentimientos y afectos

Para la investigación se diseñó una estrategia metodológica cualitativa, bajo un enfoque etnográfico, con el cual se buscó conocer y reconstruir la perspectiva de los actores social y culturalmente situados (Rockwell 2009) acerca de qué significa y cómo experimentan cotidianamente su participación en competencias de *freestyle*, prestando especial atención al

² La expresión del lunfardo “estar manija” se utiliza entre jóvenes de Argentina y hace alusión a un estado afectivo de ansiedad o entusiasmo por una situación en particular. El término “cebar” tiene dos acepciones dentro de la Real Academia Española (RAE) que van en la misma dirección:

- 6. tr. Fomentar o estimular un afecto o pasión.
- 10. prnl. Entregarse con mucha eficacia e intensidad a algo.

vínculo intercorporal establecido entre los participantes y la co-presencia física en el espacio público. La unidad de referencia empírica estuvo constituida por entre 20 y 60 jóvenes entre los 15 y 30 años que participaron periódicamente del circuito *under* de competencias de *freestyle rap*, llevadas a cabo en plazas y espacios públicos de la ciudad de La Plata entre los años 2020 y 2023. En cuanto a las técnicas de construcción de los datos, se utilizó principalmente la observación participante (Guber 2001) y realización de entrevistas en profundidad. A través del registro de observaciones en sitio, indago en las instancias de competición, cómo se ensamblan la palabra y los movimientos (Carozzi 2011), qué tipo de comunicación intercorporal se establece y con quiénes, qué reacciones suscita en competidores y en el público y cómo estos estados corporales, a su vez, afectan a los competidores. Siguiendo algunas meta-estrategias planteadas por las autoras Britta Timm Knudsen y Carsten Stage intenté desarrollar una “recolección/producción de textualidades afectivas” (2015: 12) a través de mis notas de campo, con el cual más que recuperar afectos, buscaba reponer “la historia de un encuentro afectivo” (Lara 2020: 6), útil para rastrearlos. Esto requirió tomar a la *performance* en la totalidad de los elementos presentes y reponer la mayor cantidad de actores que actúan en una instancia de competencia, registrando no solo lo que decían los *freestylers* y hacían con sus cuerpos, sino qué pasaba en simultáneo con la corporalidad de sus adversarios, del público o de los jurados, y cómo se vinculaba con la materialidad del espacio y los equipamientos disponibles. Para esto, además de los registros en directo, complementaba mi trabajo con filmaciones de algunas de las competencias, lo que me permitía recuperar en la re-observación de las grabaciones, tanto las intervenciones orales como los detalles de cada una de las acciones cinéticas llevadas a cabo por la totalidad de los participantes.

Las notas producto de estas observaciones se articularon con entrevistas semi-estructuradas a *freestylers*, con las cuales busqué profundizar en los sentidos, representaciones y valoraciones en torno a estados y usos del cuerpo y a la afectación entre los participantes observados en las competencias, e indagar cómo se articulan con sentidos de pertenencia y valores ligados al rap y la cultura Hip Hop. En este sentido, coincidimos con la propuesta de Margaret Wetherell de que “la nueva investigación empírica sobre el afecto debe volver al estudio del discurso con nuevos ojos” (2013: 364) y, en efecto, ampliar la mirada sobre cómo los actores construyen sentido sobre las acciones que llevan a cabo en competencia entendiendo sus prácticas como prácticas afectivas/discursivas, que articulan multifacéticamente elementos conscientes y no-conscientes, corporales y cognitivos. El análisis de los materiales producidos en este trabajo de campo fue puesto en diálogo con la literatura sobre los estudios del afecto, buscando reponer antecedentes, contextos de emergencia y discusiones en torno a la preocupación por el cuerpo vinculado a afectos, emociones y sentimientos, con el propósito de reponer algunas coordenadas teóricas que me resultaron útiles para el abordaje etnográfico de las competencias de *freestyle*.

Como subrayan Lara y Enciso (2014), previo a lo que se denominó el giro afectivo y la emergencia de propuestas que se centraron en el afecto, hay una rica producción sociocultural en torno a las emociones que dicho giro, más que superarlo, tomó como base y que hoy en día vuelve a ser recuperada en perspectivas que buscan una posición de diálogo entre el afecto y el discurso. Entre estas perspectivas, me interesa recuperar algunas ideas dentro de lo que se denominó antropología

de las emociones, desarrollada entre los años 60 y 80, y que fue determinante en abandonar el estudio de emociones como fenómeno orgánico, relegado a las regiones “más naturales y biológicas de la experiencia humana” (Lutz y White 1986: 405), como también desplazarse de una mirada psicológica basada en emociones entendidas como íntimas e individuales hacia abordajes que entendían el carácter social y cultural en que las emociones se constituían y desplegaban dentro de los grupos humanos. Este grupo de autores se interesaron en indagar sobre el lenguaje emocional mediado por la diferencia cultural en el registro etnográfico de la vida cotidiana, entendiendo que para recuperar las formas en que se significa la emoción es necesario observarlas en el contexto en que son expresadas. Preocupados por evitar una mirada occidentalizada del lenguaje emocional nativo, una de las problemáticas que más se desarrolló en esta serie de trabajos es el de la traducción, reflexionando sobre si las emociones que se sienten y se describen pertenecen a los nativos o a los etnógrafos. A pesar de basarse en una perspectiva donde predomina el abordaje de algunos términos emocionales del lenguaje nativo, estos autores consideraron la necesidad de desbordar las oposiciones entre lo natural y lo cultural, lo racional y lo irracional, la mente y el cuerpo, indicando que las emociones “inherentemente involucran significado y sensación, mente y cuerpo, cultura y biología”(Leavitt 1996: 9) abriendo la posibilidad de comprender a las emociones como pensamientos corporizados (Rosaldo 1984).

A partir de la década de 1990, surge un grupo de estudios críticos frente al “imperio de lo discursivo” (Lara y Enciso 2013) que caracterizó las investigaciones sobre emociones y sentimientos a lo largo del siglo XXI, proponiendo un viraje hacia otras categorías como el “afecto” o la “afectividad”, caracterizadas como una dimensión más profunda e inherentemente corporal de la experiencia humana, distinta de las emociones o los sentimientos. Este movimiento se origina en un contexto histórico marcado por cambios globales a nivel social, cultural, económico y político de la vida pública: la caída del mundo bipolar como ordenador del imaginario colectivo, la crisis de los estados modernos frente a las economías de mercado, la emergencia o consolidación de medios y redes digitales, el flujo migratorio y de información a escala global, esto último marcado por la convivencia intercultural y la emergencia de identificaciones que van más allá de lo ideológico. Producto de estos cambios se reconoce una tendencia a la emocionalización de la vida cotidiana y la idea de sociedades afectivas (Lara y Enciso 2013), que tiene como características el desplazamiento de la dominación de lo ideológico a lo pulsional, pasional o emocional, donde los nuevos agrupamientos políticos están marcados por la afectividad (Moraña 2014), por ejemplo en los nuevos nacionalismos extremistas que se oponen a la inmigración, donde se reconoce la emergencia de una inteligencia emocional, movilizada y potenciada desde los medios de comunicación, *talk shows*, *realities* o el afán confesional a través de redes sociales, impulsando el apogeo del individualismo y la cultura del hedonismo enmascarado en un capitalismo que se muestra más sensible y humano (Arfurch 2016). Este contexto histórico tiene su correlato en la transformación del conocimiento, con la emergencia de desarrollos académicos transdisciplinarios y postdisciplinarios (Moraña 2014), desde los cuales se fueron disipando las fronteras entre las distintas disciplinas sociales y humanas, inclusive buscando un diálogo más fluido con las denominadas ciencias duras, biológicas o exactas, posicionándose más allá de la dualidad naturaleza-sociedad propia de la modernidad.

En este contexto, emergen un conjunto de investigaciones que, a través de una relectura renovada de autores como Baruch de Spinoza, Gilles Deleuze o Henry Bergson y de perspectivas hasta el momento lejanas al estudio social, como las neurociencias o la psicobiología, se proponen reflexionar críticamente sobre la naturaleza socialmente construida y simbólicamente mediada de la experiencia emocional, abriendo la puerta a aproximaciones que entienden al afecto como fenómeno corpóreo donde reconocen un estadio no-consciente, no representacional o extra discursivo de dicha experiencia anterior a ser representada por el lenguaje, pero igualmente necesaria para comprender la formación de la vida social (Lara y Enciso 2013). Entre los autores se destaca el filósofo Brian Massumi y su célebre e inaugural artículo “The Autonomy of Affect”, publicado originalmente en 1995 e incluido posteriormente en su obra *Parables for the virtual: movement, affect, sensation* (2002), en el cual propone su idea sobre la autonomía del afecto con respecto a las emociones, donde recupera la noción de afecto de Baruch Spinoza como una capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados, entendiendo que los cuerpos se definen por “régimenes de movimiento y reposo”(Massumi, 2002: 93), y que en cada transición, se pone en juego una intensidad que aumenta o disminuye la potencia de obrar un cuerpo. Bajo esta idea de intensidad, el autor comprende el afecto como una dimensión corporal, más profunda y anterior a la significación y, por lo tanto, incapaz de ser asimilado o calificado, pero sí sentido, diferenciándolo de la emoción, a la cual conceptualiza como “un contenido subjetivo, la fijación sociolingüística de la cualidad de una experiencia que se define a partir de ese momento como personal” (Massumi 2002: 88). Afecto y emoción, intensidad y calificación, siguen lógicas y pertenecen a órdenes diferentes, pero no funcionan a modo de oposición, sino bajo una relación diferencial que, como explica Massumi, “no es de conformidad o correspondencia, sino de resonancia o interferencia, amplificación o amortiguamiento” (2002: 86), de tal manera que todo afecto puede potencialmente ser expresado –siempre de manera incompleta– en emociones, dado que toda expresión emocional se experimenta con una intensidad particular que está enredada en la dimensión corporal y vivencial del afecto.

Otro grupo de autores, como Ben Anderson o Sara Ahmed, proponen abordar “qué hacen” los afectos en encuentros e interacciones socioculturales específicas, por sobre “qué es” el afecto en tanto entidad separada de los procesos de significación (Vila 2017). Si bien consideran como válida la idea de afecto como capacidad corporal, indica ciertos riesgos de asumir una postura autónoma, dando por sentado una supuesta cualidad autoorganizada y reguladora de los afectos por fuera de la vida social, que tiende a pensarlos como universales transhistóricos y transgeográficos o fenómenos puros y no mediados. En este sentido, Ben Anderson se preocupa por los procesos de mediación específicos en los cuales “la 'fuerza de existir' de un cuerpo toma forma a través de los encuentros, incluidos los aparatos significantes, los hábitos y disposiciones ya existentes de los cuerpos, y la presencia y ausencia de otras personas y cosas” (2014: 20), resaltando la condición colectiva de los afectos, involucrando elementos discursivos y no discursivos, que en la práctica funcionan de conjunto. Bajo la misma premisa de entender ampliamente los afectos, Ahmed no distingue a los afectos de emoción o sentimiento, criticando cierto resabio psicológico presente en los estudios del afecto, que ubica a las emociones en el dominio de lo personal, y donde “lo inclasificable, lo inasimilable” (Massumi 2002: 94) del afecto se vuelve consciente y se califica. Por

el contrario, indica Ahmed, la experiencia de tener una emoción no se basa en la distinción entre el sentimiento directo y el reconocimiento consciente, sino que:

están evocando historias pasadas a través de recuerdos corporales y que este proceso no pasa por la conciencia. Puede que las sensaciones no se refieran a un reconocimiento y nombramiento conscientes, pero esto no significa que sean "directas" en el sentido de inmediatas. Es más, las emociones claramente involucran sensaciones: esta distinción analítica entre sensación o afecto y emoción implicaría separar de tajo las emociones y las experiencias vividas de ser y tener un cuerpo (Ahmed 2015: 55).

Siguiendo a Anderson, propongo una definición pragmático/contextual que unifica diferentes tipos de experiencias bajo la categoría de afecto, en tanto dispositivos sensibilizadores que permiten “atender la complejidad y multiplicidad de la vida afectiva, al mismo tiempo que abre diferentes formas de entender cómo la vida afectiva está mediatizada, organizada y en ocasiones sorprende” (2014: 12), abordando cómo los afectos se relacionan y se vuelven parte de las relaciones socioespaciales. Es por ello que organizaré el recorrido desde dos claves de lecturas que me resultan importantes para el abordaje del vínculo intercorporal que se establece en la práctica. Una primera clave refiere a abordar el afecto como capacidad corporal de afectar y ser afectado, vinculado a la noción de intensidad (Massumi 2002), permitiéndome una reflexión más amplia y profunda sobre cómo se va construyendo y desplegando una corporalidad en proceso y relación, pudiendo recuperar y abarcar la experiencia en co-presencia, que no siempre logra ser condensada conscientemente en sentimientos o emociones concretos, y que son “difíciles de explicar”. Una segunda dimensión propone el análisis del vínculo intercorporal, entendiendo que estos cuerpos en afectación son cuerpos situados bajo relaciones socioculturales concretas, que están atravesadas y atraviesan tanto afectos, como emociones y sentimientos, donde el pensar, el sentir y el percibir se vinculan de manera ensamblada en la práctica artístico-cultural. En este sentido, me interesa recuperar categorías como atmósferas e impresiones, propuestas por Anderson y Ahmed respectivamente, para indagar cómo ciertas representaciones, sentidos y valoraciones sobre lo que es volverse un *freestyler*: por ejemplo, la idea de “ganarse el respeto” o de mantenerse “real” o “auténtico” operan afectivamente en los encuentros y encarnan afectos, sentimientos y emociones que los participantes aprenden a reconocer, lidiar, gestionar y utilizar a su favor dentro de la *performance*.

Competir entre intensidades, resonancias y vibraciones

Competir haciendo *freestyle* implica ponerle el cuerpo a una situación con y expuesto a otros, a su mirada y su presencia, a una valoración y reconocimiento que se hace mientras la *performance* de los *freestylers* ocurre, en una instancia espacio temporal que no suele superar unos pocos minutos, donde tienen que demostrar sus destrezas rítmicas, musicales y lingüísticas, improvisando frente a uno o varios competidores. El fin de toda batalla es ganar “un debate de argumentos”, proponiendo una idea que será la base necesaria para la construcción del relato del otro, sea tanto para

profundizar en la misma temática o bien para cambiarle el sentido, rodeados de un público –muchas veces otros *freestylers*– que observan, escuchan, disfrutan y festejan (o bien lo contrario) y un jurado que los evalúa e intenta dirimir un ganador. Este argumento, por otro lado, necesita tener una coherencia semántica y una estructura rítmica que se corresponda con la base musical en la que se rima para lograr un *flow*, agregando además una serie de acciones cinéticas que participan en lograr la fluidez de la *performance*. Es decir, el qué y el cómo se dice, también están acompañados por un quién, que lo hace de una manera particular a través de su cuerpo con movimientos, gestos, tonos, silencios.

Más allá de mis observaciones, era necesario poder recuperar cómo los actores vivían y experimentaban lo que ocurría en batalla y qué tipo de preguntas podía formular para poder recuperar dicha experiencia, dado que lo que sucede con sus cuerpos no es una reflexión que se hicieran mis interlocutores cotidianamente, o que pusieran en discusión con sus pares al evaluar una batalla. Esto es necesario tenerlo en cuenta al abordar con qué dificultades se encuentran mis interlocutores ante la necesidad sorpresiva de tener que transmitir (y traducir) su experiencia, sea porque no tienen inmediatamente una respuesta formulada y pensada de antemano, o porque no lo consideran relevante a la hora de pensarse y ser pensados como parte de las competencias. Sin embargo, este ejercicio de tomarse el tiempo para reflexionar sobre la experiencia de su propia práctica y poder expresarlo, fue sumamente rico, dado que a medida que fueron construyendo un relato de dicha experiencia, a veces desordenado o poco preciso, emergieron elementos narrativos que apelaban a lo afectivo y lo corporal:

E: ¿Cómo se vive desde adentro una batalla?

M: Es como que automáticamente se me dibuja una sonrisa mental y empiezo a rapear y que salga lo que salga, como que, de acá en adelante, mandale y como que toda la energía, todo lo que se va generando ahí es... fua. Como que, por más que el público no te grite, vos agarras y decís lo que estoy diciendo está buenísimo y lo que está diciendo el otro también está buenísimo, listo “pim pum pam, pum pam, que no griten... es entre nosotros dos”. Ahora, si me gritan, todavía más, yo voy a decir... “fuaa me vas a re crear” y es una energía que se genera ahí, que no se puede explicar... es el grito de la gente más lo que vos estás diciendo, y lo que se te ocurra mientras lo estás diciendo y va saliendo, es una conversación con vos. Es introspectivo, egocéntrico, incluso hasta cierto punto fantasioso, pero real, se genera en masa todo eso y explota.

E: ¿Sentís nervios?

M: Nervios no, nervios al principio... de decir alto nervio a rapear... después, cuando ya te vas metiendo, decís “el que está enfrente mío se está cagando hasta las patas porque perdió contra mí, y si se está cagando hasta las patas, ya está.” Es más como adrenalina, pero no es solo adrenalínico, es una suma de todo lo que te dije, es estar en una a mil, y además es estar a mil con todos los factores alrededor e internos, cercenando el cuerpo con tal de salir (Entrevista Maro, 10/11/2021)

¿Cómo abordar la riqueza de expresiones con que el entrevistado describe su experiencia de “freestylear” en una competencia? En la narración sobre lo que siente o percibe, el entrevistado pone en juego una multiplicidad de recursos con los cuales intenta contar qué es lo que les pasa mientras están rapeando: desde calificativos que refieren a emociones concretas, como el miedo

(estar “cagado hasta las patas”), pasando por sensaciones un tanto más difusas, como lo que entienden por tener adrenalina, la utilización de onomatopeyas que evocan el ritmo en que dicho evento ocurre (“pim, pum, pam, pum, pam”), o bien desde una indefinición en el universo de las palabras resumida en “una energía que se genera ahí, que no se puede explicar”. Desde una perspectiva que privilegie exclusivamente la significación, el relato que hace Maro sobre lo que siente en su *performance* puede resultar caótico e incluso contradictorio, resulta difícil tanto para mi interlocutor como para mí llegar a una conceptualización precisa, pero, aun así, lo que quiere expresar no tiene como resultado la incompreensión. Si en vez de leer el relato de manera pausada, analizando concienzudamente cada uno de los términos utilizados para luego colocarlos en un universo de sentido, lo leemos de corrido y nos preguntamos, una vez concluido, qué nos pasa y qué nos deja, podemos reconocer otros elementos, que más que apelar a significados concretos, nos llevan a sensaciones marcadas por el movimiento, que están relacionadas también con una experiencia corporal o sensitiva plenamente cognitiva.

A partir de su respuesta sobre lo que siente al competir, busco interpretar qué me está queriendo decir y se me ocurre preguntarle si tiene nervios al rapear, ubicando lo que me explica dentro de una categoría sociocultural desde la cual le doy sentido a la experiencia sensorial, una emoción. Él hace una pausa, piensa y ubica temporalmente dicha emoción como algo que sucede corporalmente en las primeras experiencias de “freestylear”, pero no utiliza una categoría igualmente clara a mi interrogación para responder qué siente hoy en día, habiendo superado la instancia de nervios (no es nervios, es equis cosa). Por el contrario, retoma el carácter indefinido de respuesta anterior: en principio, evocando una imagen en primera persona sobre una escena de competencia y poniéndonos en situación sobre lo que, supone, sucede allí (“el que está enfrente mío se está cagando hasta las patas...”), para luego sumergirse nuevamente en una narrativa donde las palabras, a veces, no terminan de convencer para concretar un sentido determinado (“es más como adrenalina, pero no es solo adrenalínico”), y por el contrario enreda su relato en variedad de sensaciones, difusas tal vez en su significación pero potentes en su expresión de la experiencia como intensidad (“es estar en una a mil y a mil con todo...”), que involucra un registro corporal en relación con el evento, que no diferencia claramente lo personal de lo transpersonal. Términos como energía o adrenalina, muchas veces utilizada por mis interlocutores para referir a lo que se percibe o siente en una batalla, son expresados con el fin de dar cuenta de algo que excede la claridad del sentido, refiere más a una cualidad de movimiento e intensidad que a un encasillamiento estático en una calificación mediante el lenguaje. De alguna manera, en el intento de pensar y nombrar qué les está pasando al batallar, la aclaración del carácter inexplicable de lo que está explicando nos da un indicio de que toda respuesta es incompleta, que todo lo dicho va a estar en suspenso y mediado por un exceso, una intensidad o poder (Massumi 2002) vinculada a la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados por el encuentro. Me interesa recuperar esta idea de intensidades que pone en juego, dado que permite acercarse a esos momentos inmediatos de experiencia corporal sentida y vivida en una competencia, que es descrita por mis interlocutores como una “energía” compartida “difícil de explicar”, pero vivida con “adrenalina”, que los atrapa, los hace “estar la misma” y los lleva a “cebarse” o “dejarlo todo”.

Ahora bien, ¿cómo es posible recuperar estas intensidades que se presentan en competencia *in situ*? A continuación, se expone un ejemplo de mis registros de campo de una instancia de batalla, que luego será abordada a través de dos categorías que especifican el despliegue relacional y la transmisión de los afectos en tanto intensidades:

Les toca freestylear a Genna, VLA y dos participantes de los cuales desconozco su nombre, dado que no los he visto frecuentemente en otras competencias (los denominaré Op1 y Op2). Son rondas clasificatorias relativamente cortas, dado que se componen de dos entradas de un patrón de cuatro barras por participante por entrada. Se organizan Genna, Op2 de un lado, Op1 y VLA frente a ellos, formando un cuadrado imaginario. Hacia la izquierda, se ubica una participante que se ofrece a hacer un *beat* con su voz y a la derecha, sentados en un banco de plaza los jurados. Alrededor de todos ellos se agolpa el público que observa parado. Las intervenciones se hacen de manera cruzada, y luego de un sorteo previo, se decide el orden: Genna, Op 1, Op 2 y VLA para el cierre.

La participante que oficia de beatboxer comienza a emitir sonidos con su voz emulando el sonido del bombo y la caja, instrumentos elementales en una base de rap, usando su mano izquierda para taparse la boca, creando una especie de caja de resonancia que amplifica el sonido. Inmediatamente este ritmo (que debe rondar en los 90 BPM, un tempo clásico en el rap) es acompañado por el grito de “uo, uo, uo, uo” del público que potencia y acentúa el golpe de cada compás, a la par que los cuerpos de la mayoría de los presentes, movilizados por la base rítmica, comienzan a moverse de manera oscilatoria, balanceando el cuerpo de un lado hacia otro – algunos de manera moderada, levantando alternadamente los talones o flexionando levemente las rodillas, otros involucrando la totalidad del cuerpo–, pero siempre intentando mantenerse en tempo. Luego de una vuelta solo instrumental, uno de los organizadores grita, respetando los cuatro compases de la base, “tres, dos, uno, tiempo” y da lugar a la *performance* de los *freestylers*. (...)

En la segunda vuelta Genna retoma la última frase de VLA (“VLA los manda a la mierda, los dos en las cuerdas”) para arrancar, pero dirige la intención de sus ideas a responder a Op1, que lo acusó de “no conmovier con sus rimas”. Balanceando tenuemente su cuerpo, señala a los competidores con su mano derecha y rapea con tranquilidad las dos primeras barras “Los dos en las cuerdas, los dos se mueven / este (apunta a Op 1 frente a él) diciendo, que mis barras no conmueven”, haciendo un cambio sorpresivo en la tercer barra, donde repentinamente eleva el tono “bueno, si querés irte...NADIE TE DETIENE!, generando en el público una reacción inmediata de euforia que desde un grito colectivo de “ohhhhh” mezclado con algunas risas exageradas y sonoras parecen potenciar lo dicho, quien hace *beatbox* sacude su mano en señal de aprobación intentando no desconcentrarse de continuar con el ritmo, mientras que Op 1 queda momentáneamente congelado y pestañea con fuerza. Entre el griterío y los vitoreos, la última barra de Genna se pierde.

Intentando abrazar la intensidad de su adversario, Op.1 intenta responderle manteniendo un tono de voz alto y agitando con velocidad sus brazos hacia adelante en dirección a este: “Callate nigga, ¿te estás escrachando? Discúlpame nigga, nadie me está echando (hace un gesto de negación con los brazos) /Así que, es pública la plaza, entendés, se desplaza”, rematando en su última barra con una expresión de enojo en su rostro y un tono vocal mayor “SOY EL MEJOR, QUÉ MIERDA TE PASA”. A pesar de este despliegue más intenso, no obtiene una respuesta o reacción del público, dando la sensación de que a sus palabras se las lleva el viento. Consciente de esta falta de apoyo, mira hacia abajo, mueve la cabeza de lado a lado, suspira, para luego intentar volver a poner el cuerpo en sintonía con la base rítmica (Notas de Campo, 18/ 09/2021).

Como se puede apreciar, en el registro de campo se incluyen tanto las expresiones verbales como los usos y estados corporales que ocurren prácticamente en simultaneo entre los *freestylers*, el público y la joven que cumple el rol de *beatmaker*. A su vez, la *performance* se construye dentro de

un arreglo afectivo entre los presentes y la música, a partir de cómo esa capacidad de afectar y ser afectado los compromete dentro de una intensidad compartida, que se multiplica en el obrar conjunto de sus elementos y actúan en función de lo que se está generando. Los cuerpos son movidos a entrar en acción cuando la base musical se amplifica con los gritos de “uo” iniciales; las arengas, risas y gestos de aprobación se ponen a tono y tiempo con las *performances* raperas, amplificando su propagación y transformando temporalmente la fisionomía gestual de los oponentes, o bien la ausencia de una reacción concreta, termina amortiguando y disolviendo la potencia inicial de una intervención, como vemos que sucede con la respuesta de “OP1”. Es el efecto de rebote y atracción en una dinámica relacional de ida y vuelta entre lo que va sucediendo entre los distintos participantes, lo que provoca una serie de intensificaciones que resuena sobre los cuerpos, y con la que los sujetos, a través del cuerpo, tienen que hacer algo. Esto puede contribuir a dicha dinámica, captando la sintonía en la que se despliega cierta intensidad o bien, por el contrario, verse desbordado por esta.

Lo que se presenta es esa “energía” que lo que los *freestylers* perciben al competir, dada por la intensidad resultante del ensamblaje, de elementos verbales, musicales y corporales que se forman y co-producen cuando entran en relación, afectándose y transformándose por la manera particular que adquieren de obrar en conjunto. Más que una sumatoria de intensidades independientes, la energía que surge en competencia emerge por resonancia afectiva, concepto que propone el filósofo y matemático Rainer Mühlhoff para reflexionar sobre los aspectos relacionales y procesuales que se desarrollan en una interacción afectiva, entendiendo que “el acoplamiento afectivo transforma mutuamente a los compañeros de interacción, haciendo que la resonancia sea más que un mero contagio o sincronización de estados afectivos” (Mühlhoff 2019: 2). En el caso particular de los competidores, el registro sensorial y perceptivo que se da entre los cuerpos funciona como un indicio de lo que está aconteciendo mientras rapea: la intensidad y frecuencia de sonidos (de gritos y aplausos del público, de la variabilidad de tonos, timbres y volúmenes en la voz de un competidor) y de movimientos o expresiones corporales (gesticulaciones, ritmos, vibraciones, cercanías o roces entre los cuerpos). En esta seguidilla de gesticulaciones, modulaciones de sonidos y movimientos, los cuerpos entran en sintonía, organizados bajo el patrón rítmico de la base musical, y se manifiestan a través de las relaciones de cercanía o lejanía, de intensificación o atenuación de los movimientos, de variabilidad de tonos vocales o musculares, que se activa en la medida en que entran en relación.

Dichas resonancias tienen lugar dentro de la *performance*, a través de la puesta en escena de los cuerpos, permitiendo que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias colectivas y de acciones reiteradas (Schechner 2000). Pero no solo se transmiten un repertorio de movimientos, gestos y actuaciones que se consideran propias de la práctica, sino también se ponen en juego afectos. En este sentido, teniendo como eje la repetición, Julian Henriques aborda el afecto a partir de las regularidades presentes en la articulación de cuerpos, materialidades y ciclos temporales, indicando que “el afecto se transmite en la forma en que la dinámica de las ondas se propaga a través de un medio particular, que puede ser corpóreo, material o sociocultural” (2010: 58). La propuesta de Henriques resulta interesante para poder reflexionar cómo la capacidad de los

cuerpos de afectar y ser afectados se forma, organiza y “propaga”, a partir de indagar la frecuencia con que ciertos patrones de repetición presentes en distintas vibraciones de ondas, entran en relación y se ponen en acción mediando el devenir de la competencia.

Podemos reconocer diversas vibraciones que entran en relación dentro de una batalla a partir de registrar qué regularidades se presentan en un evento, en diferentes escalas. En principio, las más aparentes son las ondas materiales que se expresan sonoramente en una base instrumental, el *beat*, reproducida desde internet y amplificada por un equipo de música o ejecutada corporalmente a través de la voz, caracterizada por una sucesión repetida de golpes fuertes y débiles bajo un tempo particular, donde predomina el sonido holgado y grave del bombo interrumpido por la fuerza estridente y el timbre agudo de la caja. Por otro lado, el rapeo se caracteriza por ser un tipo de canto rítmico y percusivo, organizado generalmente en patrones formados por cuatro líneas o barras (frases o versos que riman), elaborado en una base dividida en cuatro tiempos, por ello se la conoce como “formato 4x4”. Sobre estos elementos repetitivos estructuran las técnicas y habilidades que pone en juego cada participante, que además de expresar una idea concreta vinculada con un conocimiento del *freestyler* –que puede incluir desde la propia experiencia cotidiana hasta el compartir un consumo cultural (literatura, cine, música, internet) con el que se identifica– necesita del desarrollo de un *Flow*; es decir, la posibilidad de acoplarse al tempo de una base instrumental para fluir creativamente dotándola de texturas y matices sonoros en la manipulación de diversos tonos, velocidades o timbres vocales.

En el ejercicio de rapear se ponen en juego una variedad de ondas corporales, no solo en la manipulación rítmica de la voz, sino también del resto del cuerpo, a partir de una variedad de movimientos dotados de mayor o menor expresividad, pero que tienen como base algún tipo de oscilación o balanceo de manera rítmica, como también la cinética particular desarrollada en rituales de actuación compartidos: formas de saludo, disposición corporal en instancias de batalla, poses recurrentes o movimientos convencionales que corporizan la métrica. Por último, se presentan un tipo de ondas socioculturales desde donde emergen las dos mencionadas anteriormente y que están compuestas por ciclos y circulaciones a mayor escala, y que tiene que ver con el patrón dinámico que se desarrolla en el evento de *freestyle* frente al resto de prácticas y actividades de la vida cotidiana. Esto tiene que ver con la elección de lugares, días y horarios en que se realizan las competencias, la cantidad de participantes y sus diferentes roles dentro de un evento, las instancias (inscripciones, rondas clasificatorias, rondas eliminatorias, repechajes, premiación), o las modalidades y formatos elegidos para las batallas (individuales, en parejas o grupos; rima libre o bajo temáticas, si las intervenciones se alternan por cantidad de entradas, de patrones o por una cantidad de tiempo, la más común de treinta segundos).

La configuración relacional afectiva resultante involucra, entonces, una variabilidad extensa de posibilidades a partir de cómo entran en relación y se acoplan estas distintas ondas de frecuencias repetitivas afectando el desarrollo de una batalla, donde las resonancias afectivas van tomando forma y propagando afectos. La identificación, conteo e indagación de la frecuencia con que se desenvuelven estos patrones dinámicos del afecto permite comprender qué es lo que habilita a que los cuerpos entren en movimiento y sintonía, y construyan una experiencia compartida que es

entendida como una energía. Una *performance de freestyle* se va a ver afectada, por ejemplo, por la dinámica rítmica que adquiera tanto en su estructura ritual de instancias, modalidades y formatos elegidos (si son estrictos o flexibles, si fluyen o se ven interrumpidos provocando, por ejemplo, que un evento se extienda en el tiempo), como en la variación del tempo de las bases instrumentales sonoras, favoreciendo a algunos competidores por sobre otros, o en la dinámica establecida por los cuerpos en presencia, si se encuentran afectivamente movilizados o dispersos frente a lo que está sucediendo. Entonces, la dinámica afectiva al entrar en batalla se nutre de la habilidad con que cada competidor puede hacer jugar a su favor un marco de repeticiones que lo afectan y lo ponen en movimiento, en tanto puede manipular y potenciar una serie de ritmos de la *performance* compartida en su intervención particular, entrando en sintonía con las vibraciones presentes y buscando hacerlas vibrar con mayor intensidad.

Sentir la competencia, actuar con los afectos

El análisis anterior nos permitió acercarnos al vínculo entre el afecto y la práctica musical, atravesando la espesura que separa lo biológico de lo social. Aun así, como alerta Georgina Born (2011), las dimensiones afectivas de la experiencia musical componen solo una parte de la mediación social de la música, y precisa reponer las formaciones sociales más amplias y los procesos culturales, musicales e históricos más duraderos en los que los sujetos están insertos. En las siguientes líneas quisiera adentrarme en otras dimensiones de la experiencia afectiva vinculada a su condición colectiva y “qué hacen” en el marco de determinadas condiciones materiales y contextos socioculturales.

Como mencionamos al principio de este artículo, mis interlocutores forman parte de una escena de *freestyle rap* en la ciudad de La Plata, conformada mayoritariamente por jóvenes varones, menores de 18 años, perteneciente a sectores medios y bajos de la ciudad como de las localidades aledañas. Teniendo en cuenta el rango etario, la escuela es uno de los lugares donde logran establecer lazos en torno a su práctica, pero una parte de mis interlocutores discontinuó o dejó sus estudios. Entre quienes egresaron o estaban en vísperas de hacerlo muy pocos reconocían un futuro en la Universidad Nacional de La Plata, y en muchos casos, a pesar de que proyectaban dedicarse o perfeccionarse en la producción musical, no manifestaban interés por anotarse en las carreras de formación musical con que cuenta la institución. Esta desvinculación con las instituciones educativas se sustenta en una falta de expectativas de un mejor futuro laboral o de ascenso social, como también en situaciones concretas que atravesaron en sus vidas, como pueden ser la necesidad de trabajar para ayudar a sus familias con la economía doméstica. En cuanto al acceso al mercado de trabajo, son protagonistas locales de los cambios en las lógicas laborales que hoy en día proliferan a escala global y tienen mayor repercusión entre los jóvenes y que comprende flexibilización, inestabilidad, precariedad y poca o nula vinculación con asociaciones sindicales. Generalmente, y de manera temporal, se desempeñan como “changarines” en poda o albañilería, *delivery* en aplicaciones como Rappi, o bien establecen modestos emprendimientos en la compra y venta de ropa de segunda mano, otros se desenvuelven como tatuadores o peluqueros. Estas iniciativas se publicitan principalmente dentro de la escena de *freestyle*, y es común que parte de los premios de

una competencia sean una prenda de vestir, un tatuaje o un corte de pelo ofrecido por los emprendedores.

La posibilidad de hacer carrera profesional en el *freestyle* o insertarse en el mercado musical a través de canciones de rap o trap están en sus horizontes, pero principalmente las expectativas en las competencias están puestas en algo más inmediato, que es poder “descargar”, hacer frente, a la realidad cotidiana que experimentan día a día y que reconocen con cierta hostilidad. Atravesados por la pandemia de Covid 19, a las dificultades que encuentran en la inestabilidad económica, doméstica o laboral le suman una inestabilidad emocional, dificultades para vincularse con sus pares, sensaciones de exclusión o problemas de ansiedad. Lo interesante es que estas problemáticas no necesariamente se verbalizan en competencias, las temáticas que se improvisan son siempre heterogéneas y pueden virar desde expresarse ante una situación de injusticia social a dar cuenta de sus consumos culturales cotidianos. Lo que se plasma al descargar es más bien una actitud, una forma de actuar que permite lidiar con la hostilidad que se pone en escena en la misma competencia, si no es a través de un insulto, o de una burla, mínimamente todo *performer* debe lidiar con una situación en la cual es ubicado en un lugar de inferioridad por su adversario.

A medida que los *freestylers* ponen en acto esta actitud buscando demostrar fortaleza, resiliencia y confianza sobre sí mismos, conforman una manera de sentir la competencia, una “atmósfera compartida”, producida y productora de un encuentro, donde “los afectos emergen y expresan configuraciones relacionales específicas, al mismo tiempo que se convierten en elementos dentro de esas formaciones” (Anderson 2014: 11). A través de la idea de atmósferas, Anderson entiende que la vida afectiva es ya-mediada, involucrando elementos discursivos y no discursivos, que en la práctica funcionan de conjunto. Al entrar a batalla, se catalizan valores y representaciones que son propios de la práctica, como el reconocimiento, la identificación de los pares o la autenticidad como raperos condensados en la búsqueda de actitud, que presionan sobre la subjetividad de los *freestylers* y se materializan en distintas emociones y sentimientos sobre y en sus cuerpos, por ejemplo a través de los nervios, la frustración, el miedo, la euforia o la alegría, los cuales requieren de un aprendizaje para poder lidiar y gestionarlos a su favor:

Hoy en día, entro con la frente en alto. Sé que quizás tengo un personaje forjado que me sirve como para estar en ese lugar y que no me importa lo que diga la gente porque algo va a salir de mí. Aprendí a base de dar la fe, pero no esperarme nada: que, si me sale, me sale y no tengo por qué morirme si no me sale nada. Que deposito tanto, tanto, que si no me sale nada me frustró y, como te dije antes, la idea es divertirse. Antes sí me pesaba la mirada del otro, era como que entraba mirada gacha, me ponía nervioso, si me trababa dejaba la barra o me iba para atrás, o miraba para abajo, como que tenía gestos o me mufaba, y a la otra entrada no quería ni entrar, quería cortar la batalla, como que tenía ese miedo de lo que la gente pudiera opinar... (Entrevista Touz, 15/12/22)

En una atmósfera de batalla, la adrenalina se da entre una expectativa expresada desde la vocalidad y la actitud corporal, que apuntan a construir una narración autorreferencial donde prevalezca una imagen positiva de sí y de su fortaleza para sobrellevar las problemáticas que acarrearán en el

cotidiano; y la posibilidad de decepción o frustración que pueda presentarse como una falta de reconocimiento, materializada en las reacciones corporales de quienes los rodean, ya sea desde una gestualidad apática, una distancia o una dispersión del público. La batalla se presenta como una relación afectiva atravesada por una acción futura –la mirada del otro o el “¿qué dirán?”– que ordena y mediatiza el presente y que, como indica Anderson, “al hacerse presente un futuro, lo que no ha sucedido y puede no suceder nunca, llega a tener efectos reales en el aquí y ahora” (2014: 18).

Los *freestylers*, además de aprender destrezas musicales, lingüísticas y corporales, van desarrollando una comprensión y lectura sobre sus propias emociones o sentimientos en competencia y asumen, como estrategia afectiva, “no esperar nada”, no tomárselo tan en serio o en última instancia transformarlos positivamente en *performance* de *freestyle*. A su vez, algunos desarrollan la habilidad de registrar sobre los otros cuerpos la manera en que son afectados, con el propósito de tener, por ejemplo, una referencia de por dónde continuar un desarrollo argumental o puesta en escena:

Yo, por ejemplo, ahí adentro, me re doy cuenta si alguien está medio nervioso o si está haciendo cosas raras o alguna gesticulación, yo me doy cuenta al toque porque tengo la suerte de manejar esos tiempos mínimos, dentro de todo rápidos, no poder desconcentrarse, por más que yo esté atento a todo. Entonces, te re percatas que contra el que estás rapeando está nervioso o está con adrenalina de más y vos tenés que re calmarlo, tenés que medir tu temperamento, y hacer que eso lo altere más, eso mayormente suele ocurrir de que si vos te mantenés tranquilo eso lo tiene desquiciado al otro, así de simple Entrevista, Músicos Íntimos Crew, 09/11/21).

En esta cita podemos apreciar cómo los registros de los estados corporales y emocionales de un adversario se utilizan como recurso útil para reforzar la propia *performance*, no necesariamente verbalizándolos, sino encarnando otras emociones y sentimientos que lo posicionen de manera opuesta: si lo encuentra nervioso o alterado, una alternativa que encuentra válida es mantenerse tranquilo, buscando un contraste que altere a quien esté rapeando contra él. Resulta interesante recuperar la noción de impresión, utilizada por Sara Ahmed (2015), con la cual la autora busca comprender cómo las emociones funcionan moldeando los cuerpos individuales y colectivos, entendiéndose insertas en prácticas culturales y sociales, y no como algo personal que uno tiene. De tal manera, Ahmed indica que afectos, sentimientos y emociones “no están ni en lo individual ni en lo social, producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (2015: 35), a partir de que circulan y se imprimen en los cuerpos, generando un efecto de frontera. Esto nos lleva a reflexionar sobre la dimensión performativa de afectos y emociones, indagando sobre las formas en que entran en circulación y se adhieren a las personas y las cosas, generando un proceso de subjetivación donde las personas no solo son “creadas” a partir de cómo son descritas, sino que los cuerpos se convierten en “superficies pegajosas” que develan cómo se sienten en relación con otras (Vila 2017).

Dentro de la práctica, emociones y afectos funcionan como una superficie en los otros cuerpos que

puede ser leída como pista sobre el acontecer de un evento, que se presenta en las acciones, usos o estados corporales de quienes están presentes bajo distintas intensidades y no se clausura en el sentido de las ideas vertidas, sino que las palabras se abren y se proyectan hacia los otros, a la manera en que estas los afectan y les permiten un registro sensorial de dicha afectación. Es decir, en el encuentro de *freestyle* se pone en práctica un cuerpo que puede decir vocalmente y un cuerpo que puede ser leído, y, en este sentido, los *freestylers* buscan desarrollar una capacidad de percibir qué sucede afectivamente con la corporalidad ajena, como también la habilidad de poder jugar con la propia puesta en escena en relación a esa corporalidad registrada en el otro, lo cual nos lleva a pensar que la actitud corporal está mediada por las impresiones que pueda dejar el cuerpo propio sobre los otros y viceversa:

Yo quizás entro re nerviosa y hago otra cosa para que no se demuestre, o te miro con cara de orto, pero por adentro estoy re nerviosa, qué sé yo... Yo te voy a poner mi cara de orto para poder enfrentarte y que te sientas re intimidado... qué sé yo, es parte del juego, también... Yo fijo mucho la mirada en la gente, y por ahí ves que alguien está arrancando y baja la mirada, y decís “vamos a atacarlo por este lado, es re pichón, baja la mirada” y yo estoy gritándote en la cara, a mí me re ceba, es parte del juego. El *freestyle* está re piola, porque es como actuar, pero estás actuando en el momento, porque estás viendo a la otra persona, viendo los gestos de la otra persona, si hace así (baja la cabeza) es porque se siente medio intimidada, y tenés que sacar provecho de eso (Entrevista Alessandra, 23/06/2023).

En este sentido, los afectos funcionan como “bocetos” (Vila 2017) en el encuentro social que supone una batalla, es decir, se llega con una “idea” de lo que hay en presencia, a partir que se despliegan en una atmósfera particular. Esto permite actuar a los participantes, en su encuentro con otros cuerpos y materialidades, en la medida que las impresiones de los afectos sobre las superficies corporales pueden ser comprendidas, leídas, gestionadas y puestas en acción a través de la *performance* de *freestyle*, ya sea para realizar ajustes en la actitud corporal que se está presentando o bien para utilizar como recurso (corporal o verbal) en la respuesta que se le da a un adversario.

Palabras Finales

Para hacer *freestyle* hay que ponerle el cuerpo, y esto representa tener la posibilidad de establecer relaciones tangibles en co-presencia, a través de cercanías y distancias, de momentos donde es necesario agruparse y momentos en los que es posible cierta dispersión. Las motivaciones de estas relaciones de proximidad van mucho más allá de un compromiso simbólico con la práctica, tienen que ver con la posibilidad de vivir una serie de experiencias que reconocen significativas en sus vidas, frente a sus deseos, expectativas u horizontes laborales y artísticos frente a la práctica, por lo que esas experiencias de contacto con otros los afectan. Una mirada desde los estudios del afecto permite acercarse a esa experiencia de poder estar presentes, buscando reconstruir una dimensión de lo que los cuerpos sienten al encontrarse físicamente con otros cuerpos, que aparece subyacente en los encuentros y modula el devenir en estos encuentros, haciendo del cuerpo una entidad dinámica que se constituye procesualmente, afectado y afectando por las relaciones y situaciones

en la que se encuentra inserto. Desde algunas ideas presentes en estas perspectivas como intensidad, resonancia o vibraciones, arribamos a la idea de que los afectos circulan y median las relaciones entre los cuerpos de los participantes y las entidades materiales presentes. Este interjuego que sucede a nivel de los cuerpos afectados es captado por mis interlocutores a través de nociones nativas como “descarga”, “energía” o “adrenalina”.

Un acercamiento a lo corporal desde lo afectivo no busca oscurecer la importancia de la creación oral que es fundamento en la práctica, sino que por el contrario lo nutre de otros elementos que se ponen en juego al competir e improvisar. “Freestyleando” los participantes deben tomar decisiones casi inmediatamente, no solo sobre lo que se quiere expresar sino también sobre lo que se percibe y se siente como experiencia inmediata. Como ya fue explicado, más que pensar qué estrategia asumir corporalmente durante la situación de competencia, se trata de dejarse atravesar por una dinámica afectiva colectiva y leer con el cuerpo y los sentidos las intensidades que se ponen en juego. Este atravesamiento permite poder gestionarlas, potenciándolas o amortizándolas desde la *performance*, a través de los usos vocales y corporales.

La comprensión sobre los afectos que circulan, resuenan y se propagan bajo distintas intensidades en una situación de competencia, nos permite complejizar el estudio sobre lo improvisado. Parte de los ajustes que demanda una situación de improvisación están relacionados por las maneras en que los participantes afectan y son afectados en el encuentro con otros, tanto en lo que dicen y lo que hacen con otros, como en lo que generan esos “decires” y “haceres”. Sobre este dinamismo que caracteriza un cuerpo activo y reactivo en esta *performance* en particular se asientan las posibilidades de construir una forma válida de establecer dicha presencia, de generar una actitud corporal hacia los otros que sea consistente con la historia personal de cada actor y a la vez se vuelva legible como parte de una grupalidad y una pertenencia a lo que consideran es un legítimo representante de la práctica.

Reponer las capacidades corporales de afectar y ser afectado propiciadas por el vínculo intercorporal, resulta necesario para comprender las formas de gobernar y constituir procesualmente una actitud corporal. Esta actitud corporal anuda una historia de vida con un modo de vivirla y presentarla, a través de hacerse parte de la práctica de *freestyle*: un cuerpo *freestyler*, rapero, Hip Hopero, argentino, platense, un cuerpo juvenil y/o adolescente, un cuerpo en competencia. Considerar y observar “en acción” la improvisación en las competencias de *freestyle rap*, requiere involucrar una mirada sobre cómo median los cuerpos en la emergencia de la práctica musical. El cuerpo entre otros cuerpos, en su capacidad de afectar y ser afectado, ocupa un lugar de lo incierto o novedoso que se pone en juego en cada competencia, pero también es parte de las convenciones compartidas que permiten establecer los arreglos y ajustes que los participantes van realizando para volver posible su improvisación de una manera inteligible a sus pares. En lo que denominamos una actitud corporal, hay mucho más que usos y recursos expresivos, se ponen en juego trayectos, trayectorias y redes de relaciones más amplias, espaciales y temporales, vinculadas a la historia de una comunidad imaginada global: la cultura Hip Hop.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. México DF: Universidad Autónoma de México.
- Anderson, Ben. 2014. *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham: Ashgate.
- Arfuch, Leonor. 2016. "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". *DeSignis* 24: 245-254. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- Arias, Agustina. 2023. "'Que se pudra': estrategias discursivas empleadas por jóvenes freestylers para la gestión identitaria". En *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina*, ed. Martín Biaggini, 55-86. Buenos Aires: Biblos.
- Carozzi, María Julia. 2011. "Introducción: más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza". En *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, ed. María Julia Carozzi, 7-45. Buenos Aires: Gorla.
- Dávila Trejo, Adriana Guadalupe. 2019. *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena. Aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua*. Tesis de Maestría en Antropología. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deditius, Sabina. 2015. *El insulto como ritual en la Batalla de Rap: estudio pragmatolingüístico*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- del Mármol, Mariana. 2016. *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Enciso Domínguez, Giazú, & Lara, Alí. 2014. "Emociones y ciencias sociales en el s. XX: La precuela del giro afectivo". *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E investigación Social* 14(1), 263-288. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n1.1094>
- Faulkner, Robert y Becker Howard. 2011. *El jazz en acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo. 2016. "Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales independientes". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, eds. Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 15-70. La Plata: Gorla.
- Guber, Rosana. 2001. *La Etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Hennion, Antoine. 2012. "Melómanos: el gusto como performance". En *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, comp. Benzecry, C.E., 215-248. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Henriques, Julian. 2010. "The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene". *Body Society* 16(1): 57-89. <https://doi.org/10.1177/1357034X09354768>
- Jackson, Michael. 2010. "Conocimiento del cuerpo". En *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*, ed. Silvia Citro, 59-82. Buenos Aires: Biblos.
- Juárez Martínez, Juan. 2021. "Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética". *Análisis* 53(99).
- Knudsen, Britta Timm & Stage, Carsten. 2015. *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. London: Palgrave MacMillan.

- Lara, Ali. 2020. "Mapeando los Estudios del Afecto". *Athenea Digital* 20(2): 1-20. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2812>.
- Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú. 2013. "El giro afectivo". *Athenea Digital*, 13(3): 101–120. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Leavitt, John. 1996. "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions". *American Ethnologist* 23(3): 514 - 539.
- Lutz, Catherine y White, Geoffrey. 1986. "The anthropology of emotions". *Annual Review of Anthropology* 1(3): 405 - 436.
- Martínez Cantón, Clara. 2010. "Innovaciones en la rima: poesía y rap". *Rhythmica: Revista Española de Métrica Comparada* 8(8): 67-94. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the virtual: Affect, movement, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mora, Sabrina y Sterkel, Juan Matías. 2023. "En la ciudad y en las redes. Intercorporalidad y co-presencia en performances de freestyle en La Plata". En *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina*, ed. Martín Biaggini, 149-170. Buenos Aires: Biblos.
- Moraña, Mabel. 2014. "Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas". En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, eds. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 313-337. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Mühlhoff, Rainer. 2015. "Affective resonance and social interaction". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*,14(4): 1-19.
- . 2019. "Affective Resonance". En *Affective Societies – Key Concepts*, eds. Jan Slaby & Christian von Scheve, 1-10. Nueva York: Routledge.
- Muñoz Tapia Sebastián. 2020. "'Hacer lo que se tiene que hacer': carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos Aires". *Antropologías Del Sur* 7(13), 133-152.
- Pihel, Erik. 1996. "Homer and Hip Hop". *Oral Tradition Journal* 11(2): 249-269.
- Pérez, Joaquín Blas y Martínez, Isabel Cecilia. 2020. "Encontrarnos en la performance: Cuerpo e interacción social en la improvisación en jazz". *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura* 8(2): 45-69.
- Rockwell, Elsie. 2009. *La relevancia de la etnografía, en La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodrigues de Almeida Souza. 2023. "Impactos y afectos de la movida y performance poética del rap freestyle en las plazas del conurbano bonaerense". En *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina*, ed. Martín Biaggini, 131-148. Buenos Aires: Biblos.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist. 1984. "Toward an Anthropology of self and feeling". En *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotions*, eds. Richard A. Shweder y Robert A. LeVine, 127-157. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santos Unamuno, Enrique. 2001. "El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap". *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, 2, 235-242.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. UBA.

- Scheper-Hughes, Nancy y Lock, Margaret M. 1987. "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work". *Medical Anthropology. Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 6–41. <http://www.jstor.org/stable/648769>
- Sterkel, Juan Matías. 2021. "Estar afuera, estar adentro, salir de a poco: reconfiguración de las prácticas de rap en pandemia y pos pandemia". *Actas del XII Congreso Argentino de Antropología Social: El qué-hacer antropológico: controversias, diálogo y compromiso social*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. 22 al 25 de septiembre de 2021.
- Teperman, Ricardo Indig. 2011. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Tesis de Maestría Antropología Social. San Pablo: Universidade de São Paulo.
- Turner, Víctor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Urban Roosters. 2021. *Freestyle Revolution*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Vega, Nelson Rodríguez. 2020. "El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop". *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(2): 65-79.
- Viera da Silva, Rômulo. 2019. *Flows&Views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na Cultura Digital*. Tesis de Maestría en Comunicación. Río de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Vila, Pablo. 2017. *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Texas: Lexington Books.
- Vittorelli, Lucía. 2023. "¿Cómo se arma una competencia de freestyle? Análisis etnográfico sobre celebraciones musicales juveniles y autogestivas en la ciudad de Córdoba". En *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina*, ed. Martín Biaggini, 35-54. Buenos Aires: Biblos.
- Wetherell, Margaret. 2013. "Affect and discourse – what's the problem? From affect as excess to affective/discursive practice". *Subjectivity* 6(4): 349-368.
- Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Juan Matías Sterkel: Lic. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) y Doctorando en Antropología Social en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSaM). Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Sus estudios focalizan la articulación del cuerpo y la ciudad con prácticas artístico - musicales.

Cita recomendada

Sterkel, Matías. 2024. "Descarga, energía, adrenalina: etnografiar afectos en las competencias de freestyle". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES