



TRANS 28 (2024)

DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

“Rap en acción” como alternativa para resituar la resistencia: Introducción al dossier

“Rap in Action” as an Alternative to Resituate Resistance: Introduction to the Special Issue

Sebastián Muñoz-Tapia (Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado; Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras-ANID)

ORCID: 0000-0003-2628-7313

Constanza Abeille (Facultad de Cultura, Educación y Conocimiento, Universidad Nacional de Rafaela; Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Rosario)

ORCID: 0009-0002-3299-4639

Introducción¹

Este dossier nace con la intención de presentar una perspectiva sobre el rap, desde las ciencias sociales y las musicologías contemporáneas, a través de un enfoque hasta ahora minoritario en América Latina y España. El “paraguas” conceptual que proponemos para organizar los textos que aquí compilamos es el de “rap en acción”².

Un ejercicio útil —aunque trillado— para poder situarnos en esta perspectiva consiste en descomponer los términos de la expresión. Del “rap” afirmamos, en principio, que admite dos acepciones: una se refiere a su significado para quienes lo practican y escuchan; y la otra, a su sentido como objeto de estudio académico. Por “en acción” entendemos una aproximación al objeto atenta a diversas entidades en relación, que permite diversificar y heterogeneizar al rap, situar e historizar sus manifestaciones y, desde allí, dar cuenta de patrones y tendencias.

¹ Artículo financiado parcialmente por los proyectos: (a) FONDECYT de Postdoctorado N° 3220141: “Música, trabajo y digitalización. Las carreras artísticas del trap como producción de subjetividad de la juventud urbano-popular del Santiago de Chile contemporáneo”, ANID, Chile; (b) Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016, ANID, Chile. Por otro lado, agradecemos las conversaciones con Cyril Lemieux en el marco de una estancia postdoctoral en el *Laboratoire interdisciplinaire d'études sur les réflexivités - Fonds Yan Thomas (LIER-FYT, EHES)*.

² Una versión inicial de esta propuesta se encuentra en S. Muñoz-Tapia (2023) y Muñoz-Tapia y N. Rodríguez-Vega (2024).

Metodológicamente, se presenta como una alternativa al “resistencialismo”, postura que destaca de antemano el carácter resistente del rap sin poner mucha atención a su multiplicidad y densidad, lo cual, a nuestro juicio, puede simplificar aspectos importantes.

Por nuestro lado, nos interesa plantear que, en los elementos aparentemente contradictorios y/o ambivalentes de esta música, que requieren ser observados con mayor atención, se pueden hallar aspectos clave para entender su popularidad, adaptabilidad y resiliencia. Mirar al rap “en acción” permite un diálogo situado entre lo local y lo global, considerando influencias, adaptaciones y apropiaciones, en aspectos como la digitalización, la relevancia del individuo, la marca subalterna y el carácter generacional. Muchos de estos temas podrán observarse en los artículos que conforman el presente dossier.

Dicho esto, podemos comenzar con una definición operativa del rap como una música de raíces afroamericanas y latinas que consiste en recitar rimas sobre una base instrumental o *beat*. Lo que distingue a un raper/a de otro/a es, por un lado, el contenido del verso (lo que dice) y, por otro, el fraseo que utiliza para interpretarlo (el *flow* y la métrica). A quien rapea se le denomina MC (Maestro de Ceremonia), raper/a o lyricista. El primer término se originó en las fiestas de Hip Hop³ que se celebraban en el barrio neoyorquino del Bronx a finales de los setenta, donde el MC oficiaba de presentador y, a su vez, improvisaba sobre la música que pasaba el DJ (Chang 2014). Existen varias versiones sobre la etimología del término, pero una de las más generalizadas es “ritmo y poesía” (en inglés, *rhythm and poetry*). En cuanto a la base instrumental, al creador o creadora se le suele denominar *beatmaker*. Aunque es posible rapear sobre la música de una banda, en general los *beats* se realizan con máquinas de ritmos y *samplers*; actualmente, predominan los producidos en computadoras y suelen seguir un compás de cuatro cuartos (Greenwald 2002). Por último, diremos que dentro del rap existen diversos subgéneros con características sonoras y letrísticas específicas, como el boom-bap, gangsta-rap, trap, drill, cloud rap, entre otros.

Los criterios de inclusión y exclusión entre géneros musicales varían de manera situacional considerando aspectos sonoros, sociales, ideológicos e incluso tecnológicos, y a genealogías locales⁴ que están en vinculación con flujos internacionales. Así, por ejemplo, en ciertos espacios y momentos de América Latina y España, el trap se concibió como un género separado del rap (Rey-Gayoso y Diz 2021), mientras que el sonido boom-bap fue privilegiado para definir a este último. Por su lado, lo que actualmente se expresa en la disputa sobre la noción meta-genérica de “música urbana”⁵ (Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos 2023) también permite observar la variabilidad, emergencia y sostenimiento de los procesos de categorización de las músicas.

Una aclaración —quizás redundante para muchos lectores— es que “rap” no es un término equivalente de “Hip Hop”. El primero se suele considerar una de las varias prácticas artísticas que componen el segundo, junto con el *breaking* (danza), el *djing* (pinchadiscos y productor musical), el *graffiti* (arte pictórico urbano) y la pertenencia a una cultura que proclama tener un conjunto de *tropos*. Para algunos, a estos elementos se han sumado otros, entre los que podemos citar —

³ Sobre el uso de Hip Hop y no hip-hop véase Iglesias & Harris (2023).

⁴ Para una revisión en castellano sobre la noción de géneros musicales v. J. Guerrero (2012) y U. Fellone (2021).

⁵ Para una revisión de la categoría *urban music* en Estados Unidos y *musique urbaine* en Francia, v. Hammou (2024).

siguiendo al rapero KRS-ONE (2009)— el *beatbox*, la moda urbana, el registro lingüístico, los códigos de supervivencia en las calles y, un último punto, el *espíritu de emprendimiento*, es decir, el hecho de que entre las raperas y los raperos tendería a existir una valoración de aspectos autónomos y autodidactas para su trabajo.

Habiendo trazado este primer recorrido sobre las particularidades de nuestro objeto, recuperaremos ahora el principal posicionamiento teórico desde el cual se lo ha abordado: el de la resistencia. En Latinoamérica ha predominado una perspectiva que resalta la dimensión confrontacional del rap y su potencial político (Baker 2005; Dennis 2014). Ahora bien, ¿cómo podemos sostener esta generalización a priori —resumida en “el rap como resistencia”— en las diversas situaciones concretas en las que se manifiesta? ¿Dónde quedan sus ambivalencias? ¿Podría ser que no siempre se configure como una forma antagónica? ¿Es posible que aquello a lo que se “resiste” no sea algo fijo sino contingente?

Si bien existe un tipo de rap *academic-friendly* que, en sus letras y prácticas, emite críticas más o menos explícitas (a los “poderosos”, al “sistema”, a la “violencia”, al “machismo”, al “colonialismo”, al “racismo” o al “consumismo”), habría que decir que no todo el rap *necesariamente* presenta una dimensión confrontacional hacia un “otro”. La generalización de estos casos podría llevar a una sinécdoque peligrosa (del tipo: “el rap es”), al no situarlos adecuadamente en relaciones más amplias. Ello acarrea un riesgo de romantización, que es lo que intentamos evitar.

Un argumento resistencialista podría sostener que, en muchas ocasiones, el rap ha sido cooptado (por la “industria”, la “política”, “el poder”) y ha perdido su “esencia” (resistente). Sin embargo, ¿es preciso interpretar el hecho de que algunos raperos y raperas reivindiquen el hedonismo, la vida de fiesta, el culto al consumo⁶ o el uso de drogas como cooptación? ¿Cómo entender la preocupación de los raperos por demostrar sus *skills* (habilidades al rapear) frente a otros raperos en esa clave? ¿Qué decir del apoyo de raperos famosos a la derecha política iliberal (como Kanye West, Lil Wayne o Kodak Black en Estados Unidos, pero también el *freestyler* Chili Parker en Argentina)? Asimismo, en la bibliografía se destacan numerosos casos de apología de la violencia explícita o de un sexismo exacerbado, como el *street-code* y la misoginia (Kubrin 2005), que ponen en jaque la generalización del rap como resistencia.

Por otro lado, afirmar que el rap no es totalmente resistente no implica su versión opuesta: es decir, que todos los raperos están alienados, replicando patrones hegemónicos degradados, y que obedecen los designios del “poder”, al “sistema”, al “capitalismo”, al “machismo”, a la “narcocultura” o que promueven un racismo inverso. Esta visión miserabilista (Grignon y Passeron 1991) es común en discursos públicos y en redes sociales, especialmente entre personas de generaciones anteriores al auge del rap (nacidos antes de los años ochenta del siglo pasado) o entre

⁶ Un debate interesante acerca de cómo los medios de comunicación masivos y la publicidad impregnan las narrativas sobre el surgimiento y el desarrollo del Hip Hop se recogen en el texto de Chang Martínez (2023). Allí, el autor analiza las estrategias publicitarias de marcas comerciales internacionalmente conocidas, como Adidas (tradicionalmente ligada al Hip Hop), Sprite y Hennessey, para conmemorar los cincuenta años del nacimiento del movimiento Hip Hop. Su hipótesis es que “un evento de carácter significativo para ciertos sectores de la población se convierte en un mercado fértil de potenciales consumidores que terminarán, influenciados directamente por la publicidad de carácter emocional, siendo parte de la cadena de consumo” (2023: 107).

quienes simplemente no disfrutaban de esta música. Aunque menos frecuente entre científicos sociales o estudiosos de los *popular music studies*, esta perspectiva es más común en aulas de musicología o entre músicos “profesionales”. Existe también, por lo tanto, un riesgo de demonización.

Esta polarización entre ataques y defensas del rap y de lo que actualmente se denomina “música urbana” puede observarse como una manifestación de los juicios de valor —negativos o positivos— en la investigación musical y de cómo estos tienden a naturalizarse, lo que generaría problemas al momento de entender las músicas que enfrentamos como investigadores/as. Al respecto, R. López-Cano (2011) recomienda ser conscientes de esas valoraciones, conceptualizarlas y analizarlas, puesto que son también parte del objeto de estudio. Desde nuestro lugar, diremos que pensar el “rap en acción” implica, epistemológicamente, comprender la densidad del rap, incluso sus “desequilibrios”⁷, haciéndose cargo de aspectos que podrían contravenir nuestras propias posiciones, gustos e ideales.

Un contrapunto interesante al maniqueísmo, para entender este nudo gordiano, es que el Hip Hop tiene un *ethos* ambivalente. Se puede leer la propuesta de A. Harrison y C. Arthur (2019) en esa línea, al interrogarse por una serie de comportamientos, actitudes y estructuras culturales —más o menos estables, más o menos flexibles— que tendría el Hip Hop. Los autores mencionan (1) el *flow*, el trabajo con capas (*layering*) y con rupturas; (2) el consumo que se vuelve productivo (e.g. las apropiaciones del *sampling* o del *graffiti*); (3) la búsqueda de lo sobresaliente (del *hype*); (4) el emprendimiento individual y comunitario; (5) el compromiso político de acción y la lealtad a la cultura Hip Hop. Más allá de repasar exhaustivamente estos puntos, es posible destacar cómo considerando los orígenes subalternos, específicamente afroamericanos y latinos, y su expansión con una industria cultural altamente desarrollada como es la estadounidense (Tickner 2006), en esta práctica se articulan aspectos estéticos y sociales que incluyen elementos aparentemente contradictorios. Por ejemplo, las ideas del emprendimiento y la búsqueda del *hype* —que un observador externo podría ver más cercano a lo “neoliberal”— están tan presentes como las de compromiso político de acción y “lealtad a la cultura” —más “comunitarista”. Incluso, pueden ser articuladas y puestas en discusión de forma contingente por sus propios practicantes.

Considerando estas cuestiones, proponemos desplazarnos de visiones reduccionistas y entender a esta música por sus cursos de acción en diferentes situaciones histórico-culturales, observando el conjunto de *mediaciones* (Hennion 2002) involucradas en su despliegue. Observar el rap en acción requiere bajar la ansiedad ante interpretaciones rápidas, heterogeneizar y diversificar la mirada al comprender mediaciones múltiples, situar e historizar casos concretos, y sólo desde allí proponer patrones y tendencias generales. En el último apartado de esta introducción, planteamos la idea de evitar ciertas polaridades interpretativas, como un modo de volver a preguntarse por el poder —y la resistencia— de forma recargada.

⁷ J. Mendívil, siguiendo a Feyerabend, destaca que “los científicos suelen descartar los datos empíricos que hacen peligrar sus teorías en aras de la condición de consistencia”. En contraste, este autor sugiere que los “desequilibrios suelen ampliar nuestras nociones de mundo” (2016: 52).

Diálogos latinoamericanos y raperos

Asumiendo que el desarrollo bibliográfico es inmenso, nos gustaría puntualizar en tres corpus académicos que nos han sido relevantes para comprender la relación entre cultura popular, música y sociedad, producidas en América Latina y por los *Hip Hop Studies*. Esto permitirá situar lo que sucede con el rap de la región y sus derivas interpretativas.

Iniciando con la discusión sobre las “culturas populares”, con varias décadas en las ciencias sociales y los estudios de comunicación de América Latina, observamos debates sobre cómo los sectores subalternos se relacionan con los medios masivos, el Estado y los movimientos migratorios hacia las ciudades en el siglo XX (García Canclini 1982). Esto permite pensar de qué manera trayectorias de larga duración, bajo la idea de matrices culturales (Martín-Barbero 1987), son activadas y se conforman a través de su asociación a las industrias culturales y diferentes instituciones. Luego, ya sea con mestizajes o hibridaciones (García Canclini 2001; Ortiz 2004), estos estudios abren preguntas sobre las múltiples influencias y cruces entre trayectorias locales y con las extranjeras, en la conformación cultural de lo nacional o, en el contexto de compresión espacio-temporal de la globalización, con lo internacional. Pero, a la vez, persisten las interrogantes acerca del modo en que tales mixturas inciden en las jerarquías, desigualdades y estructuras de poder —de clase, etnia, raza o género— tan relevantes en la región (Alabarces 2021)⁸ y en las fracturas propias de lo nacional-popular y lo internacional-popular (Ortiz 2004).

En paralelo a este campo de interlocución, subrayamos algunos temas de interés en áreas cercanas a la musicología. Allí se debate qué son y cómo abordar las “músicas populares”, así como la manera de conformar un campo de estudio y una perspectiva propia en y para América Latina. En este sentido, destacamos dos puntos. Primero, la seriedad con la que se considera la relación entre lo “musical” y lo “extra-musical”, sin caer en derivas esteticistas (Hennion 2002). Segundo, la pregunta por la especificidad, situando a América Latina como una etiqueta productiva, aunque social y académicamente disputada.

Nuevamente, surge el tema de lo “popular”, pensado en términos de su amplitud o alcance social, su vínculo con los medios y las industrias culturales (lo masivo), su relación con sectores subalternos y, finalmente, en torno a la distinción o mezcla entre lo urbano, lo tradicional y lo folklórico (González 2001). Aquí se observa una ponderación diferencial de las dimensiones ligadas a lo “popular”, en inglés y en castellano, privilegiando lo “masivo” o lo “subalterno” respectivamente, junto a posibles problemas de “falsos amigos” dentro de la academia (Jordán y Smith 2012). Esto plantea interrogantes sobre cómo tratar conceptos formulados en distintas regiones y evaluar los fenómenos que designan, en particular, considerando las dificultades de traducir nociones elaboradas en el norte global al contexto latinoamericano, como es el caso de la noción de *escena* (Mendivil y Spencer 2015).

En tercer lugar, para nuestra propuesta ha sido muy relevante la consideración del vasto campo de los llamados *Hip Hop Studies*, de gran desarrollo en Estados Unidos⁹ —con libros clásicos como *Black*

⁸ Para una revisión crítica y extensa de este recorrido véase *Pospopulares* de Pablo Alabarces (2021)

⁹ Aunque centrado específicamente en el tema de la autenticidad, A. Harrison (2008) ofrece una buena revisión de la bibliografía en inglés.

Noise (Rose 1994), *That’s The Joint!* (Forman y Neal 2004) o *Generación Hip Hop* (Chang 2014)— y Europa —donde podríamos mencionar las investigaciones de K. Hammou (2014), M. M. Sonnette-Manouguian (Guillard y Sonnette-Manouguian 2020; Hammou y Sonnette-Manouguian 2022) y A. Pecqueux (2007), en Francia¹⁰ o A. Bennet (1999) en Reino Unido. A la vez, podemos destacar libros que se han preocupado por estudiar el carácter global de este fenómeno, como *Global Noise. Rap and Hip Hop Outside the USA* (Mitchell 2001), *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* (Alim, Ibrahim, y Pennycook 2009) o la revista *Global Hip Hop Studies*¹¹. Luego, nos interesa subrayar un diálogo cada vez más amplio en América Latina, como las instancias y libros producidos por la Red Latinoamericana de Estudios Interdisciplinarios de Hip Hop (Abeille y Picech 2023; Biaggini 2022; 2023), aunque tenemos conciencia del gran volumen de trabajos realizados en Brasil, con los que lamentablemente hasta el momento no se han desarrollado diálogos más profundos.

Dentro de este horizonte de trabajos, destacamos la intención de diversos autores y grupos de investigación de considerar al Hip Hop y al rap como espacios relevantes para estudiar la cultura contemporánea. Esto permite renovar las preguntas sobre lo popular y la popularidad, tanto en términos de alcance y relación con los medios, como en su conexión con sectores subalternos, considerando las transformaciones derivadas de la digitalización y las reconfiguraciones y persistencias de clase, etnia o raza en una región con una alta desigualdad como América Latina. De este modo, el rap y lo que se denomina “música urbana” nos invitan a reflexionar sobre las nuevas generaciones; su relación con la renovación de las industrias culturales y el trabajo artístico independiente; sobre las actuales formas de producción, consumo y distribución musical; y, finalmente, sobre los nuevos *role-models* y estereotipos a los que las juventudes se sienten cercanas o repelidas. La pregunta por lo local y la singularidad se interrelaciona con la cuestión de la comparabilidad entre las diversas experiencias del Hip Hop, destacando los flujos culturales, sus influencias y las distintas apropiaciones que de ellos se hacen en espacios sociales específicos (Pennycook 2007).

Finalmente, desde una perspectiva más cercana a la sociología y la antropología, podemos citar un conjunto de trabajos desarrollados por P. Alabarces (2021; 2008), C. Benzecry (2012), G. Blázquez (2009), M. J. Carozzi (2015) y, G. Gallo y P. Semán (2016) en Argentina; M. Mizrahi (2014), J. Janotti Jr. y S. Pereira De Sá (2019) en Brasil; o V. Ávila-Torres (2014) en México, junto a sus respectivos equipos. La mayoría de estos estudios, buena parte de corte etnográfico, destacan por su apego al trabajo empírico en diálogo informado con la teoría social contemporánea. Aunque no necesariamente centrados en el rap, sus enfoques han sido una fuente significativa de inspiración; pues, a través de sus herramientas empíricas y teóricas, han alcanzado un nivel de detalle que, lejos de ser anecdótico, permite captar la densidad de nuestros objetos de estudio más allá del resistencialismo. Para algunos de estos investigadores, han sido cruciales los diálogos con autores como Howard Becker, Antoine Hennion, Bruno Latour, Georgina Born y Tia DeNora. Precisamente de estos últimos retomamos la noción de “en acción”.

¹⁰ Para una revisión de la bibliografía francesa en castellano véase O. Boix (2015).

¹¹ La revista está disponible en: <https://intellectdiscover.com/content/journals/ghhs>

¿De dónde viene la expresión "en acción"? Mediaciones y *performances*

El título de esta introducción dialoga con el título de uno de los textos principales de B. Latour (1992), *Ciencia en acción*, cuyo objetivo era ir más allá de los debates epistemológicos y entender cómo se elabora, *in situ*, eso que llamamos ciencia. Para Latour, no resultan tan relevantes los productos finales —un ordenador, una central nuclear, una teoría cosmológica, la forma de la doble hélice, una caja de píldoras anticonceptivas o un modelo económico— como las acciones de los científicos e ingenieros que planifican y desarrollan estas teorías y descubrimientos. T. DeNora (2004; 2012) retoma esta definición para conjugar los esfuerzos de la sociología con la musicología. Según la autora, al poner el foco en el nivel de las actividades situadas, se puede demostrar que la música —al igual que la ciencia— y la sociedad no se reflejan mutuamente, sino que se co-producen. Así, "cuando la música pasa a servir de algún modo como material organizador para la acción, la motivación, el pensamiento, la imaginación y cosas semejantes, es ahí donde podemos comenzar a decir que la música 'entra en acción'" (DeNora 2012: 190). Finalmente, R. Faulkner y H. Becker (2011) también han hablado del "Jazz en acción" para acentuar una sensibilidad procesual, práctica y compleja que se despliega cuando los músicos suben al escenario o cuando un repertorio se construye y reconstruye a medida que las personas incorporan nuevos ritmos y canciones, seleccionan, ejecutan, aprenden o enseñan.

Podemos leer los textos aquí reunidos, elaborados por investigadoras e investigadores provenientes de diferentes disciplinas, en torno a esta mirada sobre el rap en acción. Con sus propias problematizaciones y en contextos situados en latitudes distintas (Argentina, Chile, Brasil, Ecuador, España y Portugal), todos estos trabajos tienen afinidades con alguno de los tres aspectos que ahora presentamos: *mediación, performance y poder*.

En primer lugar, se relacionan con el concepto de "mediaciones", en el cual, con sus diferencias, A. Hennion (2002) y G. Born (Born 2005; Born y Barry 2018) destacan la producción de lo socio-musical a través de la asociación entre elementos heterogéneos. Con ello, es posible observar cómo la música se sostiene no sólo entre personas, sino subrayando su relación con lo no-humano, por ejemplo, los sonidos, los objetos técnicos y los espacios. Luego, las mediaciones no se reducen a asociaciones entre elementos en la situación presente, sino que se pueden observar en redes de trayectorias amplias en tiempo y espacio, donde el peso que se le otorga al presente está cargado de historia. Asimismo, siguiendo a algunos autores franceses agrupados en la "sociología pragmática" —inspirados en la etnometodología, las teorías de la acción situada, la tradición filosófica y la lingüística pragmática—, se ha puesto énfasis en el estudio "en acción" como una práctica "en proceso" (Lemieux 2018). Esto implica, metodológicamente, acudir a los lugares donde lo social se está (y está) haciendo, pero evitando dicotomizar lo "micro" frente a lo "macro" o lo "actual" frente a lo "histórico." De ahí que ampliar la mirada hacia mediaciones múltiples permite profundizar y densificar nuestra comprensión del rap y el Hip Hop.

En esta línea, el texto de Nelson Rodríguez-Vega y Alma Calderón-López, presente en el dossier, estudia el rap como un dispositivo que interviene en la urbanidad dialogando con las relaciones de poder existentes. Los autores investigan la *performance* de dos artistas mujeres en el espacio público de la ciudad de Concepción (Chile) y se centran en la *posicionalidad* como estrategia

metodológica para el desarrollo de una etnografía desde los estudios urbanos y de género. “Movilidad” y “Accesibilidad” son dos términos clave que se articulan en el texto con las formas de moverse por la ciudad, considerando un conjunto de mediaciones y prácticas que les permiten a estas raperas afirmarse frente a la inseguridad, el acoso sexual callejero y el estigma social.

Sobre este último punto, y también en relación con los estudios de género, el texto de Giulia Maggiora aborda las prácticas de empoderamiento femenino del colectivo de raperas Hellas, de Portugal. Con una metodología etnográfica, la autora indaga las prácticas de comunicación y las formas de relacionarse de estas artistas mujeres, entre lo presencial y lo virtual, para afirmar su identidad de género y reivindicar su presencia en la industria musical del rap en portugués.

En segundo lugar, la propuesta del “rap en acción” se conecta con los estudios de la *performance*, un campo surgido en los setenta que comprende un amplio espectro de disciplinas como la antropología, la historia, la sociología, los estudios culturales, la literatura y las artes, además de estar presente en los estudios latinoamericanos, feministas e interseccionales. Al estar fundada en la idea de “performatividad”, esta perspectiva de investigación abarca una gran variedad de disciplinas artísticas (como la danza, el teatro o la música), pero también permite observar diversas prácticas y rituales estudiados “como” una *performance*. R. Schechner (2013; 2012) define lo performático como un movimiento a la vez espontáneo y repetitivo donde los significados, valores y objetivos de una cultura se ven “en acción”.

Este sentido de lo performático es retomado por Lucía Belén Vittorelli en su escrito, donde define la práctica del rap como “un conjunto sostenido y repetitivo de actos, conductas y consumos” que producen y reproducen los jóvenes *freestylers* de la ciudad de Córdoba (Argentina). A partir de la investigación etnográfica que se encuentra desarrollando sobre las competencias de *freestyle*, la autora indaga en el aprendizaje y desarrollo de habilidades lingüísticas y corporales que demanda la improvisación; la (re)configuración de los eventos de *freestyle* a lo largo del tiempo; y, por último, la profesionalización de la práctica que, en ocasiones, les permite a las raperas y raperos conseguir una forma de sustento y afirmar sus carreras.

Dentro del campo de la musicología, los estudios de la *performance* invitan a preguntarse por los efectos que tiene la música y las posibilidades que abre para quienes la experimentan (Madrid 2009). Tanto la composición como la interpretación y la escucha pueden analizarse “como” una *performance*, es decir, como una actividad colectiva de construcción de sentido, caracterizada por acuerdos y controversias. Esto permite nuevas formas de comprender aspectos como la producción, la recepción, la distribución y los procesos de regulación. Asimismo, facilita reflexionar sobre cómo los cuerpos experimentan la música y las sensaciones que les genera, en relación con las geografías y las tecnologías que amplifican dichas experiencias.

Así lo hace Matías Sterkel cuando estudia los afectos que circulan y se materializan en los cuerpos de los participantes de las batallas de *freestyle* que acontecen en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina); o Sara Armada Díaz, cuando explora los afectos en torno a la feminidad, como la rabia, la culpa y el dolor, que se performan en las canciones de Gata Cattana y Carmen Xía a través de los elementos sonoro-discursivos. Son esas retóricas y sentires los que se ponen “en acción” cuando se compone y se comparte la música con otras corporalidades y/o enunciaciones.

Por último, nuestra propuesta del “rap en acción” conversa con investigaciones que, en el marco de los estudios lingüísticos, suponen un modo distinto de ver el lenguaje a partir de la teoría de los actos de habla (Abeille y Aguirre 2023; Arias 2023; Deditius 2015). Frente a una concepción del lenguaje como representación del mundo, esta perspectiva propone entender el *hablar como un hacer*. Para poder interpretar de qué acción se trata, es preciso tener en cuenta las mediaciones asociadas, es decir, no sólo el escenario físico en el que se realiza el acto comunicativo, sino también quiénes intervienen y qué conocimientos y creencias comparten, y otro conjunto de entidades heterogéneas. Por lo tanto, un acto comunicativo no es algo estático o lineal, sino un proceso cooperativo de interpretación de intenciones, en el cual un hablante intenta hacer algo, el interlocutor interpreta esa intención y, con base en esa interpretación, elabora su respuesta, sea esta lingüística o no.

Este enfoque se recoge en el texto de Thiago Cazarim, donde se revisa críticamente el concepto de representación y los significados poéticos y sociopolíticos que comporta, situando su uso en un contexto de *performance* musical, la Batalha do Museu. En diálogo con la lingüística pragmática, el análisis conversacional y los estudios de la performance, Cazarim propone el concepto de “metapragmática” para referirse al uso intencional o reflexivo de sistemas semióticos (sonoros y verbales) por parte de los usuarios de estos signos para producir determinados efectos en sus destinatarios.

Dentro de la misma perspectiva, Agustina Arias se pregunta por aquello que causa lo “risible” y el humor en las interacciones de los raperos que participan de las batallas de *freestyle* en el sudoeste bonaerense argentino. Más allá de la improvisación de rimas, la autora argumenta que ellos emplean determinadas estrategias discursivas para provocar un efecto de comicidad en este contexto de habla específico. En su texto, retoma el concepto de “acción” del enfoque sociolingüístico para referir a los usos del lenguaje en la comunicación que, atendiendo al contexto de enunciación y la relación entre los participantes, remiten, a su vez, a una matriz social de significados.

Formas de articular al rap y las resistencias no resistencialistas

Concebir el “rap en acción” implica articular ciertas polaridades y oscilaciones frecuentes en el análisis del rap. La primera, ya referida, puede definirse como miserabilismo y populismo (Grignon y Passeron 1991). Siguiendo a A. Pécqueux (2007), el rap suele ser defendido o acusado, exigiéndole cualidades que parece no poseer o exagerando sus atributos. En su versión miserabilista, el rap se interpreta en función de factores externos como la precariedad laboral, la inmigración o la identidad étnica, subrayando la “falta” de esta música para cumplir un rol transformador, lo cual genera decepción en algunos analistas. En contraste, la visión populista reivindica y valora al rap, tratando de otorgarle legitimidad científica al caracterizarlo como una expresión cultural de barrios desfavorecidos, una estética posmoderna o un recurso para el trance, entre otras interpretaciones.

Una segunda oscilación se encuentra entre posturas que interpretan el rap como un caso de apropiación que goza de autonomía o, en su defecto, como mera imitación en torno a los flujos

culturales y económicos internacionales y regionales. Al respecto, puede consultarse el trabajo de A. Pennycook (2007) en torno a los usos del lenguaje y la autenticidad del *keepin' it real*, donde el autor muestra cómo el rap en tanto fenómeno global se localiza, transformándose y adaptándose. Por ejemplo, en el rechazo de ciertos aspectos del rap estadounidense (violencia y materialismo) en Tanzania o Senegal, en favor de cuestiones políticas y sociales. Por su lado, R. Quitzow (2005) plantea la expansión del rap como una posible manifestación de imperialismo cultural; sin embargo, observa que en Santiago de Chile el Hip Hop genera interpretaciones que replican el estilo estadounidense como otras que utilizan el rap para afirmar una identidad propia.

Estas discusiones son retomadas, en este dossier, a partir de los textos de Sara Ahmed González y María Cecilia Picech. En el primer caso, Ahmed González analiza el drill, un subgénero del rap que, surgido en Estados Unidos, se ha popularizado en España entre jóvenes descendientes de inmigrantes pertenecientes a la Generación Z. Por su parte, María Cecilia Picech explora las formas de apropiación de la cultura negra y la cuestión étnico-racial en el rap argentino, entendiendo que los procesos de racialización son históricos, contextuales y situados, y que la raza es un signo que se performa a través de los discursos y las prácticas sociales. La blanquitud, el legado mestizo, la identidad "marrón", lo afrodescendiente, los barrios marginales, la militancia social y las formas de apropiación del Hip Hop conviven y dialogan en un entramado de significaciones donde el rap "pone en acción" múltiples dinámicas de poder.

Una tercera polaridad es la oposición entre esteticismo y sociologismo (Hennion 2002; comentada por Boix 2015 para el caso del rap francés). El esteticismo destaca la obra y estética del rap en función de sus atributos internos, mientras que el sociologismo se focaliza en factores sociales, considerando la música como una representación de ciertos grupos. Esta polaridad podría evitarse haciéndose cargo del carácter activo del arte, la música y la estética, al tiempo que destacando cómo la sociedad se involucra marcando a estos elementos, bajo las ideas de co-producción y mediación, ya mencionadas. Tales aspectos son los que aborda Carlos Luis Osejo Páez en su texto, donde propone analizar el impacto de las tecnologías de grabación, específicamente la introducción del software Cool Edit Pro en los noventa, en las redes de producción y distribución del rap de Quito. La relación con las tecnologías se entiende aquí también como procesos de mediación que intervienen y condicionan el desarrollo de las prácticas creativas que, según Osejo Páez, "ayudaron a la reproducción material e ideológica de estos colectivos" ante un escenario marcado por la debilidad de la industria cultural ecuatoriana que, además, estaba poco atenta al rap.

En síntesis, los trabajos compilados en este dossier nos permiten delinear una perspectiva específica para el abordaje del rap "en acción". Así, buscamos evitar polaridades interpretativas y proponer un análisis que dé cuenta de articulaciones singulares. Esto implica que los elementos y posiciones pueden coexistir y combinarse de manera variable y específica en su práctica. En última instancia, la interpretación del rap en desarrollo y abierto a diversas mediaciones debe responder a la complejidad del fenómeno que no puede definirse de antemano. Para eso es clave, repetimos, heterogeneizar y diversificar los casos, situarlos e historizarlos, y desde allí ver comparativamente las tendencias más generales.

A partir de este zigzagueo metodológico y lejos de clausurar el debate, creemos que se puede volver

al *poder* como punto de llegada (Latour 2008), especialmente atendiendo a las desigualdades persistentes y dependencias culturales y económicas internacionales, pero también a las nuevas oportunidades y transformaciones tecnológicas que ofrece la situación contemporánea. Al respecto, nos gustaría destacar la investigación de J. J. Olvera Gudiño (2018) en torno al rap del noreste de México que, si bien parte de un marco teórico diferente al propuesto en este dossier y utiliza el concepto de resistencia como eje central, es un trabajo que no evita los desequilibrios ni las ambivalencias, que aborda temas complejos como el narcorrap y, al mismo tiempo, diversifica la perspectiva hacia otras alternativas laborales donde los raperos establecen vínculos con el Estado. Con una descripción ampliamente informada por la historia y la etnografía, Olvera Gudiño explora la diversidad de alternativas económicas asociadas al rap, su relación con las industrias culturales y la formación de vías alternativas a estas.

Tal investigación permite entender un uso no resistencialista de la noción de resistencia. Así, a pesar de la diferencia teórica, tal orientación es afín a nuestra propuesta de resituar —que es distinto a eliminar— la “resistencia” como una manera de desarrollar una apertura epistémica y metodológica. Asimismo, como se observa a través de la presente introducción, el planteamiento del rap en acción clama por enriquecer el diálogo entre distintas disciplinas —como la sociología y la antropología con la historia, la musicología, los estudios lingüísticos y de la comunicación— para caracterizar al rap como objeto en toda su densidad. Se evita, de esa forma, encaminarse prematuramente a un cierto *hegemonocentrismo* (Grimson 2014; Semán 2015) que reduce el horizonte de las mediaciones presentes en el fenómeno. En fin, será importante, buscar un nivel de descripción del poder en sus realizaciones prácticas (Barthe *et al.* 2017) y no tanto como *a priori*s teóricos o prejuicios que pueden conducir a una lectura simplista y homogénea del rap.

BIBLIOGRAFÍA

- Abeille, Constanza, y Aldo Aguirre. 2023. “El freestyle como práctica discursiva. Análisis de la batalla ‘Zona Zero’ de Rafaela (Santa Fe)”. En *Estilo libre, La práctica del rap freestyle en Argentina*, editado por Martín Biaggini, 117–29. Buenos Aires: Laviatán.
- Abeille, Constanza, y María Cecilia Picech, eds. 2023. *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Buenos Aires: Leviatán.
- Alabarces, Pablo. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans-Revista Transcultural de Música* 12.
- . 2021. *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: Bielefeld University Press.
- Alim, H. Samy, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook, eds. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York, NY: Routledge.
- Arias, María 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*, editado por Martín Biaggini, 55-86. Buenos Aires: Laviatán.

- Ávila-Torres, Victor. 2014. *La construcción socio-técnicas de la música digital y su valor*. Tesis de Maestría en Comunicación, Universidad Iberoamericana.
- Baker, Geoffrey. 2005. "¡Hip hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba". *Ethnomusicology* 48 (3): 368–402. <https://www.jstor.org/stable/pdf/20174403.pdf>
- Barthe, Yannick, Damien de Blic, Jean-Philippe Heurtin, Éric Lagneau, Cyril Lemieux, Dominique Linhardt, Cédric Moreau de Bellaing, Catherine Rémy, y Danny Trom. 2017. "Sociología pragmática: manual de uso". *Papeles de trabajo*, 2017. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/707/646>
- Bennett, Andy. 1999. "Rappin' on the Tyne: White Hip Hop Culture in Northeast England – An Ethnographic Study". *The Sociological Review* 47 (1): 1–24. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.00160>.
- Benzecry, Claudio. 2012. *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. 1. ed. Sociología y política. Buenos Aires: Siglo XXI Ed.
- Biaggini, Martín, ed. 2022. *Jóvenes, Identidades y Territorios. La Práctica del Rap en el Conurbano de Buenos Aires*. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- . ed. 2023. *Estilo Libre. La Práctica del Rap Freestyle en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Boix, Ornella. 2015. "Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés". *Apuntes de Investigación del CECYP XVII* (25).
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity". *Twentieth-Century Music* 2 (1): 7–36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>.
- Born, Georgina, y Andrew Barry. 2018. "Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory". *Contemporary Music Review* 37 (5–6): 443–87. <https://doi.org/10.1080/07494467.2018.1578107>.
- Carozzi, María Julia. 2015. *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chang, Jeff. 2014. *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Chang-Martinez, Ramon Ernesto. 2023. "Cincuenta años de Hip Hop: breve ensayo entre la nostalgia y el consumo". *Ruta Antropológica* n° 16.
- Deditius, Sabrina. 2015. *El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmalingüístico*. Tesis para optar al grado de Doctor, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dennis, Christopher. 2014. "Introduction: Locating hip-hop's place within latin american cultural studies". *Alter/nativas Spring* (2): 1–20. <https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/essays1/dennis.html>
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2012. "La música en acción: constitución del género en la escena concertístico de Viena, 1790-1810". En *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, editado por Claudio Benzecry, 187-212. Bernal: UNQUI.
- Faulkner, Robert, y Howard Becker. 2011. *El Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*.

Buenos Aires: Siglo XXI.

Fellone, Ugo. 2021. “Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis”. *Resonancias: Revista de investigación musical*, n° 49, 61–83. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>.

Forman, Murray, y Mark Anthony Neal, eds. 2004. *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York, NY: Routledge.

Gallo, Guadalupe, y Pablo Semán. 2016. “Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos”. En *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 15–70. La Plata: Gorla.

García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, D.F: Nueva Imagen.

———. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

González, Juan Pablo. 2001. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena* 55 (195). <https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.

Greenwald, Jeff. 2002. “Hip-Hop Drumming: The Rhyme may define, but the Groove makes you move”. *Black Music Research Journal* 22 (2): 259–71. <https://doi.org/10.2307/1519959>

Grignon, Claude y Jean-claude Passeron. 1991. *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Grimson, Alejandro. 2014. “Comunicación y configuraciones culturales”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 34.

Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans. Revista Transcultural de Música* 16 (16): 1–22. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

Guillard, Séverin, y Marie Sonnette-Manouguian. 2020. “Légitimité et authenticité du hip-hop: rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition”. *Volume!* n° 17: 2 (noviembre), 7–23. <https://doi.org/10.4000/volume.8482>.

Hammou, Karim. 2014. *Une histoire du rap en France*. Poche / Essais. Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.hammo.2014.01>.

———. 2024. “Musiques urbaines. Genèse et enjeux d’une catégorie contestée”. *CNMLab* (blog). 29 de enero de 2024. <https://cnmlab.fr/onde-courte/musiques-urbaines/>.

Hammou, Karim, y Marie Sonnette-Manouguian. 2022. *40 ans de musiques hip-hop en France*. Questions de culture. Paris: Ministère de la Culture - DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.hammo.2022.01>.

Harrison, Anthony, y Craig Arthur. 2019. “Hip-Hop Ethos”. *Humanities* 8 (1): 39. <https://doi.org/10.3390/h8010039>.

Harrison, Anthony Kwame. 2008. “Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop”. *Sociology Compass* 2 (6): 1783–1800. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2008.00171.x>.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Iglesias, Tasha, y Travis Harris. 2023. “It’s ‘Hip Hop,’ Not ‘hip-hop’”. *Journal of Hip Hop Studies*. Vol. 9, Issue 1

(2022). <https://doi.org/10.34718/C8GM-6J27>.

Janotti Jr., Jeder, y Simone Pereira De Sá. 2019. "Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital". *Galáxia (São Paulo)*, nº 41 (agosto), 128–39. <https://doi.org/10.1590/1982-25542019239963>.

Jordán, Laura, y Douglas Smith. 2012. "How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?" *IASPM@Journal 2* (1–2): 19–33. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2011\)v2i1-2.3en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.3en).

KRS-ONE. 2009. *The gospel of hip-hop: the first instrument*. New York: Power House Books.

Kubrin, Charis E. 2005. "Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music". *Social Problems* 52 (3): 360–78. <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>.

Latour, Bruno. 1992. *Ciencia En Acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.

———. 2008. *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Lemieux, Cyril. 2018. *La sociologie pragmatique*. Paris: La Découverte.

López Cano, Rubén. 2011. "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina". En *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, editado por Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, 217-259. Colección de musicología latinoamericana Francisco Curt Lange 1. Caracas, Venezuela: Fundación Celarg.

Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2009. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mendívil, Julio. 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. 1ra edición. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.

Mendívil, Julio, y Christian Spencer. 2015. "Introduction". En *Made in Latin América*. New York: Routledge.

Mitchell, T. 2001. *Global noise: Rap and hip hop outside the USA*. Music / culture. Wesleyan University Press. <https://books.google.cl/books?id=itcAedBA5CIC>.

Mizrahi, Mylene. 2014. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Muñoz-Tapia, Sebastián. 2023. "Rap en acción, una propuesta frente al resistencialismo". En *Cultura en los márgenes. Graffiti y Rap en la Argentina*, editado por Constanza Abeille, 153-168. Rafaela: Ediciones UNRAF.

Muñoz-Tapia, Sebastián, y Carla Pinochet Cobos. 2023. "Música urbana a la chilena". *Revista Anfibia*. 2023. <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/>.

Muñoz-Tapia, Sebastián, y Nelson Rodríguez-Vega. 2024. "Entre lo Analógico-Digital y lo Underground-Mainstream. Las articulaciones del Rap de Santiago de Chile (1995-2000)". *Música Hodie, Goiânia*, v. 24. DOI: 10.5216/mh.v24.80441.

Olvera Gudiño, José Juan. 2018. *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pecqueux, Anthony. 2007. *Voix du rap: Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Pennycook, Alastair. 2007. “Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity”. *Journal of Language, Identity & Education* 6 (2): 101–15. <https://doi.org/10.1080/15348450701341246>.
- Quitow, Rainer. 2005. “Lejos de NYC: El hip hop en Chile”. *Bifurcaciones* 02 (1). https://www.bifurcaciones.cl/002/bifurcaciones_002_RQuitow.pdf
- Rey-Gayoso, Raúl, y Carlos Diz. 2021. “Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis”. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana* 16 (3): 583–607. <https://doi.org/10.11156/aibr.160307>.
- Rose, Tricia. 1994. *Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Schechner, Richard. 2012. *Performance Theory*. Hoboken: Routledge.
- . 2013. *Performance Studies: An Introduction*. 3. edition. London New York: Routledge.
- Semán, Pablo. 2015. “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 25:119–46.
- Tickner, Arlene B. 2006. “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural”. *Temas* 48.

Sebastián Muñoz-Tapia: Sociólogo de la Universidad de Chile y Doctor en Antropología Social Universidad Nacional San Martín. Es coordinador del proyecto rap y tecnologías (@t.rapytecnologias, www.rapytecnologias.com), Fondo de la Música Folio N° 632529 (MINCAP, Chile). Actualmente realiza un posdoctorado en el Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado (ANID, Proyecto N° 3220141), participa como Investigador Adjunto en el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), es miembro del Grupo de Acción en Público (Instituto Gino Germani) y Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop (PEJ-CLACSO). Además, ha colaborado como DJ varios grupos musicales de Hip Hop en Chile y Argentina.

Constanza Abeille: Doctora en Teoría de la Literatura (UAB), Máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales (UAB) y Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja como docente de la Lic. en Medios Audiovisuales y Digitales de la Universidad Nacional de Rafaela y en la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario. Se dedica a la investigación sobre escenas musicales en el marco de los estudios culturales. Produce, junto a Martín Parodi, el podcast TDK90s. Participa de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop (PEJ-CLACSO).

Cita recomendada

Muñoz-Tapia, Sebastián y Abeille, Constanza. 2024. “Rap en acción” como alternativa para resituar la resistencia: Introducción al dossier. *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