

Eje II: "Inventamos o erramos". Epistemologías desde la periferia

Mesa 5: Cosmovisión, valores, ética y espiritualidad

Título de la ponencia: **Juventud rapera 2.0: representaciones simbólicas y territoriales**

Autor: **Martín Biaggini**

Resumen

Palabras clave: rap, jóvenes, territorio, representaciones

El presente trabajo expone resultados preliminares del proyecto de investigación en curso UNAJ 2020-23 titulado "Identidad y representación territorial: La participación de jóvenes en las prácticas de rap" y plantea la música rap como un movimiento cultural, social y territorial en el que la juventud se siente cada vez más representada. En este sentido, las letras que se escriben configuran espacios polisémicos de representación porque no solo dialogan con el contexto social y cultural sino que también construyen espacios de resistencia y pertenencia. Este trabajo busca describir y analizar, de forma interdisciplinaria, las construcciones barriales y territoriales que hacen en sus canciones un grupo de raperos del conurbano de Buenos Aires, desde la perspectiva teórica de las ciencias sociales y del análisis del discurso. Comenzaremos por contextualizar la importancia de Fuerte Apache en la escena del rap de Buenos Aires y luego nos centraremos en las letras de las canciones para trabajar cómo se configuran y representan los diferentes espacios en las historias que se cuentan. Nos interrogamos entonces sobre la importancia del barrio como configuración identitaria y colectiva y en sus diferentes espacios- la casa, la calle, el pasillo, el monoblock- como referentes espaciales y simbólicos indiscutibles. Así, la mirada hacia lo territorial se ratifica desde un pensar situado, en el que se develan prácticas significantes cargadas de cotidianidad y ritualidad.

1. Introducción

El disenso del pueblo, fruto de la toma de conciencia de necesidades materiales incumplidas, comienza a organizarse. (DUSSEL, 2012, p. 167).

La práctica del rap es parte de la cultura hip-hop (cultura conformada por el rap, el grafiti, el break dance, el Dj, entre otras prácticas urbanas) que tuvo su origen en los suburbios de EEUU en la década de 1970 (Chang, 2017), gracias al intercambio entre las poblaciones de jóvenes latinos, afroamericanos y afrocaribeños (Jiménez López, 2019). A mediados de 1980 la expansión de la cultura hip-hop alcanzó dimensiones mundiales gracias a los procesos de globalización y a los medios masivos de comunicación. De esa manera, gracias al mercado discográfico que potencio la figura de Michael Jackson (y el baile break dance), el estreno de films temáticos y la rápida distribución de video clips y discos, a mediados de la década de 1980 el hip-hop y el rap comienzan a ser apropiados en Argentina (Biaggini, 2020, 2021, 2021b) momento desde el cual se desarrolla una práctica que da origen a la escena local, que fue ampliándose hasta hoy día. Desde un sentido histórico, podemos dividir este proceso en tres etapas: *la vieja escuela*, o raperos que comenzaron con su práctica en Argentina entre 1984 y 1992; *la primera generación* que abarca la conformación de una escena rap local y que cierra en el año 2004; y la última, los llamados *raperos 2.0* que surgen con la democratización de las tecnologías digitales, la aparición de la Internet 2.0 y las redes sociales, y que continua hasta hoy día (Biaggini, 2021).

El presente capítulo expone resultados preliminares de un proyecto de investigación en curso realizado desde la Universidad Nacional Arturo Jauretche, que tiene como objetivo abordar la identidad y representación territorial en la participación de la juventud del conurbano de Buenos Aires en la música rap, y que buscó dar cuenta de las prácticas, procesos, discursos y construcciones simbólicas y estéticas de la juventud rapera en barrios populares de ese territorio.

En un primer momento desarrollaremos el marco teórico desde el cual se realiza el presente análisis, presentaremos a los sujetos y escenarios que formaron parte de la investigación y la metodología implementada. En un segundo momento desarrollaremos los resultados del proceso de investigación, describiendo y analizando los procesos de educación informal y colaborativa en la que la juventud rapera se inscribe, las características del discurso que producen, para cerrar con algunas conclusiones iniciales.

2. Desarrollo

Su visibilidad se erige sobre la invisibilidad de formas de conocimiento que no pueden ser adaptadas a ninguna de esas formas de conocimiento. Me refiero a conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos o indígenas al otro lado de la línea. Desaparecen como conocimientos relevantes o conmensurables porque se

encuentran más allá de la verdad y la falsedad
(BOAVENTURA de SOUSA, 2010, p. 31).

Entre fines de siglo XX y principios del XXI, la aparición y rápida distribución de las tecnologías de la información y la comunicación, y el entorno que instauran para la interacción y los flujos de intercambios entre máquinas y personas, produjeron una revolución en los diversos planos que componen las sociedades contemporáneas. (Urresti, 2008). En este contexto de intercambio y democratización, cada vez fueron más los usuarios que creaban, recreaban y circulaban su producción en las redes. Este nuevo actor denominado prosumidor (acrónimo conformado por los conceptos productor y consumidor) adquirió un rol cada vez más importante al decir de Garcia Canclini (2012). En Argentina, este proceso se vio favorecido por cambios políticos y económicos que facilitaron el crecimiento del empleo y la recuperación del poder de consumo de las clases populares y medias.

Con la aparición de la Internet 2.0 y las redes sociales, entre ellas la creación de la plataforma YouTube en 2005 (Van Dijck, 2016), aparece una nueva generación de raperos, la que denominamos *raperos 2.0*, la cual utiliza las redes para distribuir filmaciones caseras de su práctica musical, que comienzan a popularizarse en las redes a espaldas de los medios masivos de comunicación, logrando que el rap se instalara nuevamente en el espacio público. La implementación de planes nacionales como el *Programa Conectar Igualdad*¹ achicó la brecha digital que existía en nuestro país e impactó en la democratización del acceso de los jóvenes a las tecnologías digitales (Pini *et al.*, 2012).

Para el presente estudio situado se realizó una observación participante (comencé a formar parte de los grupos de raperos y a colaborar con ellos en el proceso de realización de los video clips, gracias a mis conocimientos en la realización audiovisual), sumado a entrevistas en profundidad, el trabajo etnográfico, y el análisis del discurso de las letras y video clips. Para seleccionar la muestra, utilizamos la metodología de bola de nieve, que generalmente se aplica cuando se trabaja con poblaciones de las cuales se carece la suficiente información como para definir una muestra, sea representativa o no (Alloati Magali, 2014), y consideramos características restrictivas: adscripción, que las personas se reconozcan raperos, que hayan comenzado con la práctica del rap luego del año 2001 y tengan una antigüedad mínima de dos años (este criterio busca asegurar cierto conocimiento entre los miembros que permita desarrollar una identidad grupal); territorio, que los diferentes grupos pertenezcan a distintos barrios marginales dentro del conurbano bonaerense. Denominamos “barrios marginales” a zonas urbanas informales, surgidas de la ocupación ilegal de tierras (llamadas popularmente “villas de emergencia” o

¹ Programa estatal instaurado por el decreto presidencial Nro. 459/10 que consistía en la entrega de netbook a los alumnos del sistema educativo argentino, y la implementación de su uso por parte de los educadores, con el objetivo de reducir la brecha digital.

“asentamientos”), y a los barrios de vivienda social producto del Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (Merklen Denis, 2010). Se conformó así una muestra de cien raperos varones² de entre 17 y 35 años.

Cuando hablamos de juventud rapera, tomamos el termino sociológico de juventud y no tuvo en cuenta la edad cronológica, ya que tomamos distancia de cualquier perspectiva biologicista. Entendemos la edad como una construcción cultural, en la cual lo juvenil se construye en el juego de las relaciones sociales (Chaves Mariana, 2010). En cuanto a la categoría nativa, ellos se consideran pibes (entre los 13 y 35 años aproximadamente) que los diferencia de los pibitos (menores a 13 años).

Educación informal y colaborativa

En el año 2005 la internet 2.0 comenzaba a desarrollarse y ofrecer nuevas posibilidades tecnológicas, comunicacionales que reconfiguraron hasta hoy día los sistemas de circulación y consumo de bienes culturales. Pero la brecha digital condicionaba el acceso y uso de dispositivos con esta nueva tecnología. En ese contexto, la aparición de los *cibers*³, locales en los que se alquilaba por hora el uso de computadoras con acceso a internet, posibilitó que muchos jóvenes sin acceso a dicha tecnología se encontraran diariamente en estos recintos y compartieran de forma colectiva la experiencia colaborativa de aprendizaje, sistematización y distribución de conocimientos, experiencias y contenidos. Iván Nieto, un rapero oriundo del barrio Ejército de los Andes (conocido popularmente como Fuerte Apache), más conocido como “El Melly”, cuenta:

Yo iba al ciber, pagaba 5 horas y miraba videos de rap subtítulos desde YouTube. Me bajaba con el Ares , entre sesenta a setenta bases de internet y sobre las que nos gustaban, escribíamos (...) Nos juntábamos en la casa de un amigo que tenía un DVD y la TV. En el ciber lo hacíamos CD y luego lo poníamos en el DVD y ahí ensayábamos. (Comunicación personal con Ivan Nieto, 2019)

El presente testimonio del rapero “El Melly” (quien logra consolidarse en el mercado de la música y vive de su trabajo como cantante, logrando videos en sus plataformas con más de cuarenta millones de visitas⁴), ilustra como con los jóvenes de sectores populares, tuvieron acceso a computadoras, a conectividad y por ende a plataformas de tecnología P2P (peer to

² El proceso de bola de nieve conforme un corpus de raperos varones, este dato analizado desde una perspectiva de género fue publicado en otro artículo por mi colega Lucia Calvi.

³ Establecimientos comerciales que se instalaron en los barrios durante la década de 1990 y subsistieron hasta hace unos años, en los cuales los individuos pagan un determinado valor por el tiempo que estará usando el internet con cualquier fin, puede ser para realizar un trabajo, revisar sus redes sociales o simplemente jugar.

⁴ El Melly recibió el YouTube de platino por su cantidad de suscriptores y visitas.

peer, en castellano red de pares o iguales). Estas plataformas, como la extinguida Napster o sus reemplazantes Ares o Emule, entre otras, permitían el tráfico y descarga de música. Por otra parte la plataforma YouTube permitía el acceso a video clips y la formación autodidacta de los raperos mediante la combinación de imitar, aprender y armar un recorrido propio.

Sumado a ello, en el año 2010 el programa Conectar Igualdad entrego a cada alumno del sistema educativo formal publico una netbook que, al ser llevada al hogar, multiplico la experiencia de acceso y uso de esta tecnología intrafamiliarmente primero, y barrialmente en segundo término, achicando la brecha digital notoriamente. Estos hechos permitieron que muchos jóvenes interactuaran y aprendieran de manera autodidacta, pero a su vez colectiva (compartían mismas necesidades y se encontraban todos en un ritual diario), el uso y utilización de este nuevo lenguaje. Algunos jóvenes lograron transformar esta notebook en estudios hogareños de grabación (home studio), en los cuales el resto de sus amigos eran convocados a grabar. De esta manera aparecieron estudios hogareños en distintos barrios, los cuales eran de fácil acceso simbólico y económico a los cada vez más numerosos raperos.

Desde la sociología Howard Becker (2008) plantea que todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de varias personas que, por medio de actividades cooperativas, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. Cada persona que participa de la producción del tema musical o video clip cumple un rol o función: el beatmaker al elaborar una pista, el locatario de un home studio que hace posible grabar la canción, el productor que piensa el relato de la pieza audiovisual, el camarógrafo que hace las tomas, la edición y visionado del video, la crew que acompaña y alienta al rapero al ritmo de la música y en la distribución por el canal de You Tube y redes sociales. Sin embargo, hemos encontrado que muchas veces varios de estos roles los cumple una misma persona, aunque nunca en su totalidad. También, cabría hacer referencia a los seguidores del rapero que comentan, comparten y recomiendan los videos como parte de este escenario laboral.

Nuevos raperos, nuevos enunciadore

Jesús Martín-Barbero (2003) plantea que hay una transformación en los modos de circular del saber, y es una de las mutaciones más profundas de la sociedad contemporánea. Por un lado, el descentramiento, entendido como el saber que se sale de los libros y de la escuela: nos encontramos ante un descentramiento cultural que desde la invención de la imprenta no había tenido cambios. Por otro lado, la deslocalización y destemporalización de los saberes: estos escapan a los lugares y los tiempos socialmente legitimados, lo que implica una diseminación del conocimiento que borra las fronteras entre los conocimientos académicos y el saber común (Martín-Barbero, 2003). En este contexto, desde la periferia discursiva y geográfica se disputan los lugares de producción y los itinerarios de circulación de los

saberes, los modos de apropiación de los discursos mediáticos, y la resignificación de los territorios, etc. Estas disputas modifican la capacidad de apropiarse de objetos simbólicos, o sea, de convertir a muchos jóvenes en sujetos de discurso con saberes y habilidades que les permiten referirse en actitud objetivante a las entidades del mundo, sujeto habitado por deseos y habitante de un modelo socioeconómico que legitima o marginaliza ciertos saberes, haceres y decires.

Para Roxana Morduchowicz (2012) la música es el consumo cultural más valorado por los jóvenes, su principal marca de identidad y el principal indicador del paso de la infancia a la adolescencia. Este consumo, devenido a práctica, se convierte en un aspecto diferenciador que los distingue del entorno en el que viven, y constituye una parte fundamental de su conformación identitaria: la práctica del rap los transformó en raperos. y lograron legitimarse entre pares, y dentro de sus barrios. Las redes sociales distribuyen su música y logran que su público se amplíe, alguno de ellos con miles o millones de *seguidores*⁵. De esa manera, se fueron conformando nuevos enunciadores en distintos barrios populares.

En el análisis de los video clips, muchos de los cuales fueron realizados con un celular y luego alojados en un canal de YouTube, nos encontramos ante un narrador intradieгético, ya que la voz que narra coincide con la de los personajes que narran. En esa misma línea, desde el punto de vista audiovisual la canción es rapeada dieгéticamente, los enunciadores se encuentran dentro del plano de enunciación mirando a cámara y cantando hacia ella. El efecto que causa que los enunciadores miren a cámara (conocido como ruptura de la cuarta pared) es la anulación del pacto de ficción. Pero una de las particularidades de los videoclips es la posición que adoptan los intérpretes, al contrario de los films narrativamente clásicos en donde se mantiene la ilusión de ficcionalidad, en el videoclip los intérpretes en general miran a cámara logrando contacto visual con el público. Pero esta ruptura de la cuarta pared dentro del discurso del videoclip no significa una ruptura con el realismo del modo de representación institucional, sino que se trata de una convención más de la actuación musical (Mundy, 1999). Más allá de lo planteado por Mundy, el efecto mencionado refuerza la idea de enunciadores que toman la palabra y miran a los ojos a su público. Dentro de la literatura encontramos similitud al género testimonio, en tanto tipo de discurso, no se ha modificado ya que se define por ser un relato en primera persona en el que el sujeto de enunciación dice haber vivido, visto u oído determinado acontecimiento y esa narración se considera un elemento de prueba para demostrar una cierta verdad, para dar cuenta de un suceso o de una experiencia vivida (Montes, 2013). En ese sentido y tal como lo plantea Heine y Clavi, esta práctica del rap (que popularmente se establece que significa *ritmo y poesía*, Biaggini 2020:18) posee connotaciones narrativas y testimoniales de constitución identitaria (Heine y Clavi, 2020). En ese sentido el autor José Caamaño, expone el valor testimonial de la cultura popular:

⁵ Público potencial que consume sus publicaciones en redes sociales.

(...) estas formas expresivas, son además “testimonio”. No sólo en cuando intentan dejar constancia de una situación, sino en tanto que dejando constancia inciden cuestionando, interviniendo en lo público, llamando la atención sobre experiencias humanas evidentes e invisibles a la vez” (Caamaño, 2020:6)

Según Agamben (2000), el testimonio puede tener una función jurídica, social o política. En este caso, nos referimos a una funcionalidad social y política, ya que el objetivo del tema es dar cuenta de cómo se vive en el barrio y narrar cómo son ellos y su entorno; y por el otro, a una posición política, transformando un estigma (el ser villero) en un emblema, constitutivo de su identidad. Tal como lo explica Rosana Reguillo:

(...) cuyas representaciones del mundo si bien tendían a reproducir algunos esquemas de una cultura machista, religiosa y homofóbica, habían encontrado maneras novedosas para resistir las condiciones de miseria y opresión en las que se encontraban inmersos, transformando por ejemplo, mediante complejas operaciones cognitivas y simbólicas, los estigmas sociales que sobre ellos pesaban en emblemas identitarios. (Reguillo, 2013:66)

En ese contexto, el barrio pasa a ser contexto y protagonista de sus relatos. Los enunciadores lo representan no como un lugar geográfico, sino a partir de la experiencia que implica recorrerlo y habitarlo. En general las tomas audiovisuales con las que realizaron los video clips sólo muestran a los raperos y sus amigos en el espacio público: los pasillos del barrio, el descampado, la cancha de fútbol, etc. Son todas tomas al aire libre en donde se puede apreciar el cielo. Lugares en los cuales se pueden desarrollar las actividades públicas del barrio. No aparece ninguna imagen de los interiores (el hogar, el espacio privado), ni tampoco se los enuncia en la letra. Esto se debe a lo reducido de este último: la actividad cotidiana, sucede afuera. Los centros urbanos han sido organizados a partir de las diferencias sociales de los grupos que los conforman según cada región. En el Área Metropolitana de Buenos Aires el sector de la ciudad que tiene un diagrama urbano establecido es ocupado por clases medias y altas, mientras que las clases menos favorecidas ocupan sectores bajos, inundables o abandonados, marginales a los primeros.

Estos raperos exponen sus experiencias subjetivas como vivencia colectiva. De ahí que el barrio ya no es una mera categoría jurisdiccional, sino, como lo plantea Gorelik (2015), un dispositivo cultural, por eso hablamos del barrio como discurso. El espacio, según Michel de Certeau, es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio: las calles, los pasillos y los descampados. Podemos decir que para estos raperos el factor de arraigo es la intensidad de sentido con que el grupo inviste una esquina, un descampado, un baldío, que deviene así en territorio propio. Marcar

el territorio que habitan por momentos, crear sus propias matrices de comunicación y conformar identidades en torno a determinadas temporalidades y espacios.

Vivir en un barrio popular no significa solamente estar asentado provisoriamente en un terreno tomado esperando nuevos horizontes económicos. Se constituye como parte de una situación de vulnerabilidad habitacional, pero también constituye un proceso de conformación de identidad. En Pobres ciudadanos (2010), Merklen plantea que las clases populares comenzaron a desarrollar elementos de cooperación, movilización y protesta colectiva que encontraban su centro organizador en el propio barrio. Esta figura de lo local se convirtió progresivamente en el principal componente de inscripción social de familias e individuos que no podían definir su posición social en base a los frutos del trabajo. A este proceso de identificación con el barrio producto de una forma específica de solidaridad y normatividad la llama inscripción territorial.

3. Conclusiones

Esta investigación constituye un abordaje incipiente dentro del vasto campo de estudios que abarcan a la juventud, la educación y sus consumos culturales. El contacto y el intercambio entre distintas prácticas culturales ha sido parte de la historia de la humanidad, pero a partir del momento en que las sucesivas revoluciones industriales desarrollaron nuevas tecnologías para fabricar productos culturales y medios de difusión, apareció una situación completamente novedosa que permitió divulgarlos masivamente. Esos bienes culturales que circulan ahora por todo el planeta intensifican los encuentros y las conexiones. Es justamente la crítica a la forma profundamente desigual en la que este proceso se está dando la que lleva a este tema al centro de las discusiones sobre la mundialización de la cultura.

Por otra parte, las expresiones artísticas populares siempre se transmitieron y aprendieron por medio de la praxis, en un proceso que se conoce como educación informal. Con la democratización tecnológica, se abrió la posibilidad de ampliar las prácticas populares, sobre todo para los jóvenes, quienes nacieron en un contexto digital

Los raperos que formaron parte de este análisis tuvieron accesos diferentes a nuevos bienes tecnológicos, y sin embargo todos lograron la apropiación informal y su uso, como incorporar también la capacidad de producción audiovisual que condicionará su práctica futura.

Como conclusiones iniciales podemos mencionar que en las representaciones analizadas se denota: el autorreconocimiento de los raperos como enunciadores. No solo son artistas, son buenos en lo que hacen y tienen la potestad de contar y contarse, y utilizan esa potestad con intencionalidad de testimonio. Desean progresar y mejorar su arte y para ello muchos retoman su formación escolar. Esta posibilidad les dio entidad dentro de su universo simbólico: son reconocidos por sus vecinos y amigos como artistas. Poseen un fuerte

arraigo territorial. El barrio es un elemento clave que los constituye como sujetos y está presente en el nombre del grupo o crew, el título de los temas, las letras o las imágenes. Y no solo el barrio como elemento territorial, sino como espacio vivido, recorrido, que incluye los pasillos, las calles de tierra, pero también las diferencias sociales, la forma de vida en ellos, la creatividad al adaptarse. El barrio como elemento cohesionador.

Referencias

ALLOATI, M. *Una discusión sobre la técnica de bola de nieve a partir de la experiencia de investigación en migraciones internacionales*. IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 27 al 29 de agosto de 2014, Heredia, Costa Rica. La investigación social ante desafíos transnacionales: procesos globales, problemáticas emergentes y perspectivas de integración regional. EN: Actas. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales, 2014. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8286/ev.8286.pdf (Acceso 14 de julio de 2022)

AGAMBEN, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Pre-textos, 2000.

BECKER, H., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, 2008

BIAGGINI, M. A. *Rap de Acá. La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires, Leviatan, 2020.

BIAGGINI, M. A. Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992). Cuadernos de Investigación Musical, (12), pp. 102-118, 2021 Disponible en: <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2441/2019> (Acceso 14 de julio de 2022)

BIAGGINI, M. Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos. *Análisis*, 53(99), 2021b <https://doi.org/10.15332/21459169.6419>. Disponible en:

<https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/view/6419> (Acceso 14 de julio de 2022)

BOAVENTURA de SOUSA, Santos. *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Trilce, 2010.

CAAMAÑO, J.C. Símbolo, analogía y oralidad [en línea]. En: Melo, E.A de, Pieterzack, C. y Ceccato, D. (Orgs.). Juan Carlos Scannone : uma aproximação filosófico-teológica sobre o pensamento latino-americano. Porto Alegre : Editora Fi. Faculdade Dom Luciano Mendes ; Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2020. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1187> (Acceso 14 de julio de 2022)

CHANG, J., Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

CHAVEZ, M., *Jóvenes, territorios y complicidades*. Buenos Aires: Espacio, 2010.

DUSSEL, Enrique, *Cinco tesis sobre el populismo*. En: El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe (Guillermo Hoyos Vásquez. Martha Lucía Márquez Restrepo. Eduardo Pastrana Buelvas, 2012.

GARCIA CANCLINI, N.; F. Cruces, M. Castro Pozo, coord., *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Buenos Aires: Ariel. 2012.

GORELIK A., “Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires”, en Kessler, G., *El gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: UNIPe/Edhasa, 2015.

HEINE J., CALVI L, La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio. En: Biaggini M., y Bartalini C (Comps), *Actas del 1 Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos*, Buenos Aires UNAJ, 2020. Disponible en: <https://biblioarchivo.unaj.edu.ar/mostrar/pdf/scvsdf/erwe/6f10d75d68f9079f754fc042e76b605a17b775ba> (Acceso 14 de julio de 2022)

JIMENEZ LOPEZ, Enrique, *El breaking en Mexico: cruce de identidades entre la música y la danza*. Mexico: INBAL, 2019.

MARTIN BARBERO, J., De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

MERKLEN, D., Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática argentina (1983-2003). Buenos Aires: Gorla, 2010.

MONTES A., Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

MORDUCHOWSKY, R., Los adolescentes y las redes sociales, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2012.

MUNDY, J., Popular Music on Screen. Manchester: University Press, 1999.

PINI, M. E. (coord), S. Musanti, G. Kaufman y M. B. Amare, Consumos culturales digitales de los jóvenes de entre 13 y 18 años. Buenos Aires: Educ-ar S.E. Serie informes de universidades para el Programa Conectar Igualdad, 2012 Acceso: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL004932.pdf> (Acceso 14 de julio de 2022)

REGUILLO, .R., Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

SEGURO, S.N. “Lo público como lugar practicado. Regulaciones sociales, temporalidades colectivas y apropiación diferencial de la ciudad”, en Fernández, M. y M. D. López (eds.), Lo público en el umbral los espacios y los tiempos, los territorios y los medios. La Plata: UNLP, 2010.

URRESTI, M., “Ciberculturas juveniles: vida cotidiana, subjetividad y pertenencia entre los jóvenes ante el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información”, en Ciberculturas Juveniles. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

VAN DIJCK, J., La cultura de la conectividad, una historia crítica de las redes sociales. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.