

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE FORMAS SIMBÓLICAS. HIP HOP EN LA
CIUDAD DE MÉXICO Y ZONAS CONURBADAS**

T E S I S

que para obtener el título de

MAESTRO EN COMUNICACIÓN

presenta

DAVID ANSELMO CORTÉS ARCE

DIRECTOR DE TESIS: DR. HÉCTOR CASTILLO BERTHIER

Ciudad Universitaria, México, D. F., 2004

El rap siempre ha estado aquí. Dicen que
cuando Dios habló a los profetas les estaba
rapeando

Afrika Bambaataa

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. JUVENTUD Y CULTURA SUBALTERNA	10
Ser joven	10
Acerca del concepto cultura	14
Circulación de productos culturales	16
Americanización de la juventud	20
Identificación del <i>hip hop</i>	23
CAPÍTULO II. <i>HIP HOP</i> EN ESTADOS UNIDOS, ORIGEN Y DESARROLLO	28
Un primer acercamiento	28
<i>Graffiti</i>	29
<i>Breakdance</i>	31
El <i>discjockey</i> o DJ	32
Radiografía del <i>hip hop</i>	36
Maestros de ceremonias	39
Escuelas de <i>rap</i>	45
CAPÍTULO III. ARRIBO DEL <i>RAP</i> A MÉXICO	49
Hacia la conformación del <i>rap</i> en español	52
Una agrupación espuria	54
Una zambullida a las aguas del subterráneo	55
Expansión del campo cultural del <i>rap</i>	57
Una influencia decisiva	64
Crecimiento del <i>rap</i> en México	65
CAPÍTULO IV. <i>RAP</i> EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y ZONAS CONURBADAS	69
<i>Rap</i> mexicano, ¿ruptura o tradición?	69
El <i>rap</i> llegó para quedarse	73
Temática del <i>rap</i> mexicano	75
El <i>rap</i> y sus representantes	79
<i>Rap</i> e industria mediática	90
CONCLUSIONES	97
ANEXO I. DISCOGRAFÍA	103
BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años mi interés por las expresiones juveniles ha sido constante, especialmente por la música y lo que de ella se deriva. Tal vez lo primero a delimitar en este momento es que cuando hablo de música, en concreto me refiero al rock y todas las corrientes que de él se han desprendido desde su concepción a mediados de la década de los cincuenta.

Pero las ramificaciones que este ritmo ha mostrado desde entonces han sido muchas, tantas que para acercarse a él ha sido necesario parcializar su estudio y establecer una distinción, una separación necesaria no sólo entre sus subdivisiones, sino también entre el rock elaborado en otros países y el gestado al interior de México. Como podrá apreciarse en las páginas subsecuentes, este rock, como campo cultural, se encuentra ya formado y de ello dan cuenta varias investigaciones; sin embargo, a mediados de los noventa se suscitó una “sacudida” en el rock hecho en México que presentaba características nuevas y se hacía llamar *rap*.

Aunque el fenómeno no era reciente en nuestro país, todo parecía indicar que se trataba de una moda pasajera, de un esporádico brote; no obstante, dos o tres años después de esta “explosión”, a mis manos comenzaron a llegar de manera fortuita otras muestras de *rap* en forma de disco o demo que me llevaron a preguntarme qué estaba pasando en el subterráneo. Pronto me percaté de que aquello que en un momento inicial se antojaba como una manifestación aislada, en realidad era una muestra de algo en proceso de gestación. Y algunas preguntas casuales me hicieron ver que esa gestación no era reciente, tenía ya años en estado latente, pero hasta ahora encontraba los cauces para hacerse visible.

Fue entonces cuando comencé a investigar, todavía no de manera sistemática, qué sucedía. La pregunta a resolver era ¿cómo interpelan estos jóvenes a sus iguales?, ¿qué medios estaban utilizando para hacerlo? La punta de este iceberg –del cual no había medido su magnitud– eran algunos discos que habían llegado a mis manos; pero pronto otras muestras de esta efervescencia comenzaron a surgir.

Hubo más preguntas: ¿era esto una moda, un movimiento con arraigo social, una acometida ideada desde las cúpulas de la industria cultural?, ¿qué medios de comunicación estaban utilizando los jóvenes para difundir estas expresiones materializadas en disco de las

cuales no daban cuenta los medios de comunicación institucionalizados ni las revistas especializadas?, ¿como distribuían estos mensajes una vez que radio y televisión no daban cabida a los mismos?

Fue entonces cuando decidí tratar, ahora sí con mayor sistematicidad, la producción de *rap* en México. Originalmente, la idea era hacer un trabajo descriptivo acerca de la producción y difusión del *rap* en todo el país; pero un primer acercamiento al objeto de estudio mostró la imposibilidad de esto. Aquello que creía un fenómeno de reducidas dimensiones, se reveló en una primera exploración, si no gigantesco, si lo suficientemente amplio como para no acometerlo en esta ocasión, pues limitaciones de recursos y tiempo, impedían llevar a cabo un registro adecuado del mismo. En realidad, para dar cuenta de lo que está sucediendo en este campo en el país, se requiere de un gran número de investigadores.

Se procedió entonces a limitar el objeto de estudio a la ciudad de México y la zona conurbada. Una vez realizada esta delimitación, era necesario definir las herramientas teóricas que me permitirían acercarme al fenómeno a estudiar.

Un primer problema era la definición de juventud, un concepto de connotaciones múltiples que ha sido objeto de cambios en los últimos cincuenta años, los mismos que prácticamente lleva de existir como una categoría aparte. Preciado el concepto, había que definir si esta manifestación podía considerarse como una expresión cultural. Invaluable para ello fue la mirada de John B. Thompson, cuya concepción estructural de cultura, desde los estudios culturales, me permitió definir el *rap* como una forma simbólica y abordarla en relación a su contexto y proceso histórico.

Pero el *rap* como objeto de estudio requería un poco más, pues esta forma simbólica, de entrada, se revelaba subalterna. Fue entonces conveniente explorar la oposición hegemónico/ subalterno, pues a partir de allí podríamos explicar el nulo acceso del mismo a la industria cultural y que, en buena medida, le confiere ese carácter subalterno.

Por último, el concepto de campo cultural de Bordieu, fue de gran utilidad pues mediante éste pudimos inicialmente describir el *rap* como un campo cultural con leyes propias en donde los individuos en él involucrados determinan las condiciones de

producción, circulación y valoración de las formas simbólicas. Es este marco teórico conceptual el que da forma al capítulo I de la presente investigación.

El capítulo II está dedicado a hacer una revisión de las condiciones histórico-sociales que posibilitaron el surgimiento del *rap* en Estados Unidos y para ello aquí fue indispensable hacer un nuevo corte. El *rap*, como lo perciben sus hacedores, es parte de una cultura más amplia a la que dieron el nombre de *hip hop*, una cultura integrada por cuatro elementos –*graffiti*, *breakdance*, *deejaying* y *rap*– que desde sus inicios han ido aparejados. Aunque, como veremos, la idea de la indisolubilidad de estos elementos forma parte de una concepción romántica y no de como realmente se trenzaron en sus inicios.

En México, no obstante, estos elementos han tenido un desarrollo desigual y sólo recientemente comienzan a vivir en esa indisolubilidad denominada *hip hop*. Por ello, *graffiti*, *breakdance* y *deejaying* son objeto de una somera descripción para después centrarnos en nuestro objetivo principal: el *rap*.

Se describen en este capítulo las convenciones estructurales del *rap*, los principales rasgos que nos permiten diferenciarlo de otras formas simbólicas, las influencias determinantes en su conformación, los intercambios que éste realizó o ha realizado con otras expresiones sonoras, las escuelas que en él se han generado y las figuras que sus practicantes adquieren en el proceso de elaboración. Esta mirada nos permitió la definición de un canon estético, mismo que ha servido para quienes se han adentrado en la forma simbólica, la han hecho suya y después han decidido producirla.

Mucho más es lo que puede –y de hecho debería– escribirse acerca del *rap* en Estados Unidos, dada la influencia que éste tiene en el mundo entero y porque, además, no existen fuentes de información en español en las que se trate el nacimiento y desarrollo de esta corriente musical, una razón más para comprender las mistificaciones que en nuestro país se han generado a su alrededor.

Una vez descritos los rasgos que otorgan al *rap* su especificidad, pasamos a describir, en el capítulo III, la travesía que la forma simbólica llevó a cabo para arribar a México. Desde nuestro punto de vista, esto era muy importante pues las primeras muestras de *rap* datan de 1980 y la “respuesta” nativa a él se da cerca de 15 años después, ¿qué sucedió mientras tanto?, ¿cuáles fueron las razones de esta “respuesta” tardía? Si la industria cultural, como se describe en este apartado, no operó con el *rap* de la misma

forma como lo hizo con otras formas simbólicas –el rock, por ejemplo–, ¿cómo se diseminó por el país?, ¿qué medios de comunicación intervinieron en la difusión del *rap* en México?

Mediante esta travesía de la forma simbólica por la industria cultural, incierta y marcada por la irregularidad, podremos entender que el ejercicio del *rap* en México no es una simple respuesta a un estímulo condicionado como muchos, en un afán reduccionista, quieren creer. Por el contrario, ésta “respuesta” tardía tiene detrás de sí condiciones específicas que implicaron primero la apropiación del *rap*, la asimilación del mismo, su deconstrucción, una resignificación y, finalmente, la elaboración de un *rap* con características si no propias, por lo menos diferentes a las del país de origen.

A diferencia de otras formas simbólicas cuyo nacimiento y difusión se lleva a cabo desde el centro, desde la capital, el *rap* en México registra brotes paralelos en algunas de las principales ciudades de la República Mexicana y tiene en un grupo de Nuevo León –Control Machete– a su catalizador principal, de allí que en este capítulo nos detengamos a exponer la historia y el contexto que propició el surgimiento de esta agrupación, pues estos datos nos permitirán comprender detalles estructurales importantes en la conformación del *rap* hecho en la República Mexicana.

También se introduce en este capítulo el concepto de mundo de arte, pues si bien hasta ahora Bourdieu y su campo cultural habían sido una herramienta útil, la noción de Howard Becker es más precisa al hablar de un sistema constituido “por personas cuya actitud cooperativa produce el tipo de trabajo artístico que el mundo define como arte”, concepto que refleja mejor todavía el sistema de relaciones que se registra al interior del *rap* en México.

Muchos objetarán que una forma simbólica como el *rap* carece de estatuto artístico. Aquí no nos detendremos a proporcionar argumentos a favor o en contra de semejante aseveración; pero desde la óptica de Howard Becker, y nosotros junto con él, es importante considerarlo así. Este concepto de mundo de arte no enfatiza las competencias y pone atención en la “actitud cooperativa”, algo muy común en el *rap* que se hace en México. Los agentes involucrados en esta forma simbólica desconocen, en su mayoría, el término de mundo de arte como aquí lo presentamos; pero en vez de eso, tienen muy clara la idea de que sus movimientos, esa “actitud cooperativa”, forman una escena, escena en donde se

incluyen no sólo “los artistas”; también son partícipes de ella los difusores, el público, los promotores, los distribuidores.

Pero en ese círculo muy amplio, como podremos constatar más adelante, las competencias específicas no están del todo formadas –de allí el porque el concepto de campo cultural de Bourdieu resulte poco apropiado– y ni siquiera existe todavía el reconocimiento de las habilidades o talentos que permita establecer una jerarquía organizativa y la asignación de responsabilidades dependiendo de las capacidades de cada cual. En este momento, quienes forman parte del mundo de arte del *rap*, lo hacen con la idea de ser las estrellas, los MC’s, los gurús capaces de conducir a una masa; pero no se dan cuenta de que no todos están llamados a ello y dejan de lado la posibilidad de aprovechar su talento en otras áreas del mismo, con lo cual ayudarían más en su desarrollo. Una vez hecho este reconocimiento, la posibilidad de consolidar una escena, de “profesionalizarla” es más factible.

Por ello, en el capítulo final, aportamos más argumentos que nos llevaron a identificar un mundo de arte del *rap* en México, toda vez que en este apartado nos centramos exclusivamente en el *rap* que se hace en la ciudad de México y las zonas conurbadas y en las formas de producción y difusión que esta forma simbólica presenta. Como hilo conductor de este capítulo tomamos a Sociedad Café, una agrupación de *rap* oriunda de Cd. Neza, Estado de México, cuya vida –diez años– los ha llevado por los distintos cambios registrados por el *rap* en nuestro país, desde que éste era apenas un brote, una mera insinuación, hasta su conformación actual.

Además, Sociedad Café es el único grupo que ha podido dar continuidad a su trabajo al plasmarlo en tres producciones discográficas, un argumento de peso al momento de considerarlos, pues uno de los criterios que guiaron esta investigación fue dedicarnos exclusivamente a las grabaciones oficiales que el mundo del arte del *rap* ha producido porque de esa manera teníamos la posibilidad de llevar a cabo una constatación, misma que sería más difícil en caso de haber abarcado grabaciones autoproducidas, o cuya circulación se da bajo el formato de una cinta demostrativa o demo, y a las cuales los interesados no hubieran podido tener acceso.

Indudablemente que el tomar a Sociedad Café como estudio de caso suscitará algunas objeciones. Si elegimos a esta agrupación no es porque consideremos que sus rimas

—sórdidas, crudas, agresivas, demasiado reales— o su música sean representativas del *rap* nacional. Desde ese punto de vista, son apenas una muestra de una vertiente de las varias que integran esta forma simbólica, incluso hay otros exponentes que bien podrían presentarse como antagónicos a la propuesta del grupo de Cd. Neza, pero las muestras de su producción discográfica —apenas algunos *tracks* diseminados en demos o compilaciones— eran insuficientes como para tomarlos en cuenta. Pero las condiciones bajo las cuales produce y difunde el *rap* Sociedad Café sí nos parecen representativas de un todo. Los problemas que los de Cd. Neza han enfrentado y la manera en como los han resuelto, habla de una generalidad, generalidad que permea a todos los exponentes de *rap* no sólo en la ciudad de México, sino en el país entero.

Unas palabras sobre las fuentes de información a las que se recurrió en este trabajo son imperativas. Si bien en la descripción de este mundo de arte que es el *rap* en español fue importante la observación externa, las entrevistas en profundidad semiestructuradas fueron la principal fuente de información para la elaboración de los dos últimos capítulos, básicamente porque los textos acerca del tema y su acontecer en México son inexistentes, como podrán apreciarse en la bibliografía final.

En lo referente a la historia y desarrollo del *rap* en Estados Unidos hay una bibliografía abundante, desde biografías, historias y libros de trivía, hasta ensayos y textos teóricos, de los cuales aquí utilizamos solamente algunos; sin embargo, al buscar bibliografía similar de lo ocurrido en nuestro país, nos topamos con un vacío. Salvo algunos artículos y reportes especiales aparecidos en revistas, la pesquisa fue infructuosa.

La necesidad de interrogar a los agentes involucrados en este mundo de arte se hizo necesaria; pero desbrozar este campo no estuvo exento de dificultades. Una primera mirada mostró una abundancia de fuentes orales a las cuales podíamos recurrir; sin embargo, la estabilidad del mundo de arte todavía es precaria y aquellos agentes que ahora aparecían, pronto se desvanecían. De hecho, algunas de nuestras primeras opciones, bastante promisorias en el papel, desaparecieron sin dejar rastro. Por ello, optamos por interrogar a quienes han conseguido almacenar su trabajo en un formato material, primero porque a nuestro juicio esta concreción habla de una disciplina y un esfuerzo más o menos sistemático; y segundo porque mediante ese trabajo podíamos dar cuenta del proceso que una forma simbólica como el *rap* sigue en su producción, transmisión y recepción. Ahora,

los caminos que sigue la distribución de discos de *rap* en México, debido a su carácter marginal, es tortuosa; creemos que hemos abarcado en la presente investigación todo lo que se produjo de manera oficial en el Distrito Federal y Zonas Conurbadas; sin embargo, bien puede existir por allí algún disco o cassette que nos haya pasado desapercibido, o bien que no haya arribado a los “centros” en donde el *rap* en español suele encontrarse. En el caso de no mediar una concreción física de la forma simbólica como criterio en la selección de los agentes a entrevistar, se recurrió al reconocimiento que este mismo mundo de arte prodiga a quienes han trabajado en su construcción.

Quisiéramos señalar que la complejidad observada una vez que nos acercamos al objeto de estudio, nos permite afirmar, como una primera conclusión, que lo aquí mostrado es apenas un punto de partida para investigaciones subsecuentes. Hay otras maneras de tratar el *rap* y aquí elegimos una que si bien da cuenta del fenómeno, no creemos que lo abarque en su totalidad. Para ello, es menester la concurrencia de más investigadores, recursos y tiempo, elementos que no se tenían a la mano cuando emprendimos esta tarea.

Por último, unas palabras de agradecimiento. Al Dr. Héctor Castillo Berthier, quien además de sus atinados comentarios, siempre se mostró sensible al tema; al Dr. Felipe López Veneroni, por sus observaciones y receptividad; a Jorge Monroy y Víctor Mendoza, por atender siempre, a pesar de sus múltiples tareas, mis llamadas; a Marilú, por las lecturas atentas a los diferentes borradores y por soportar la vida en medio de continuas audiciones de *rap*; a Ricardo Bravo, por los contactos; a Joe, por su sabiduría. Finalmente, pero no por ello menos importante, a los raperos, a los hip hoperos; fueron ellos el motivo principal de esta investigación y también ellos los causantes de que en los últimos cinco años haya encontrado en el *rap* otra razón para seguir de cerca, con la misma o más devoción que en un principio, la música. No menciono a ninguno en especial para no pecar de olvido. Es a ellos, a la espera de que esto les sea útil, a quien dedico este trabajo.

CAPÍTULO I. JUVENTUD Y CULTURA SUBALTERNA

En el presente capítulo expondremos el marco teórico con el cual articularemos una serie de categorías que nos permitirán acercarnos al *hip hop*¹ mexicano como una forma simbólica y los medios que éste utiliza para su difusión.

Para la construcción de este marco teórico se recurrió a diferentes perspectivas, mismas que se citarán más adelante para dar indicios del porque de su utilización y con las cuales se busca interpretar un fenómeno como el *hip hop*.

Este recorrido nos adentrará en categorías como juventud, cultura, hegemonía y campo cultural, mismas que nos posibilitarán abordar el tema del *hip hop* mexicano como un fenómeno cultural de masas. Es un primer acercamiento a este fenómeno que se expresa sin difusión institucional alguna y que tiene como premisa principal el hecho de que al negárseles a los jóvenes la posibilidad de acceder a los medios de comunicación para llevar a cabo la difusión de una forma simbólica como el *hip hop*, éstos se ven en la necesidad de crear sus propios medios a fin de interpelar a sus iguales.

SER JOVEN

Todos los seres humanos, invariablemente, fuimos, somos o seremos jóvenes; pero cada uno de nosotros, ya sea individual o generacionalmente, entiende a la juventud de manera particular. Lo anterior, en un país en donde 19,063,269 de sus habitantes se encuentran en el rango de los 15 y 24 años no deja de ser problemático, pero lo es aún más cuando los jóvenes se convierten en objeto de estudio como es el caso de la presente investigación.²

Si la juventud es un periodo de tiempo comprendido entre los 15 y los 24 años –con la adolescencia incluida–, ¿qué sucede con aquellos seres humanos que sobrepasan dicha frontera? Si, como señala el CONAPO, hay seis factores que desprenden, separan o

¹ El *hip hop* es una forma simbólica integrada por cuatro elementos: 1) *deejaying (cutting & scratching)*, 2) *rap*, 3) *breakdancing*, y 4) *graffiti*. En el capítulo II, se hace una extensa descripción de los códigos que dan forma y utiliza el *hip hop*.

² Según datos del Consejo Nacional de Población (CONAPO) registrados en *Situación actual de las y los jóvenes en México. Diagnóstico sociodemográfico*, la juventud es un periodo de vida comprendido entre los 15 y los 24 años, mientras la adolescencia se comprende entre los 15 y los 19 años. De acuerdo con este documento, el número de jóvenes para el año 2000 fue de 20.2 millones (10.5 millones de adolescentes y 9.7 millones de jóvenes), es decir un 20.3 % de la población total del país. No obstante, datos del *XII Censo General de Población y Vivienda, 2000*, indican que en ese año el número de adolescentes era de 9,992,135, y el de jóvenes de 9,071,134; un total de 19,063,269 de una población total de 97,438,412 en la República Mexicana.

finiquitan la adscripción de los individuos a este periodo, ¿dejan de ser jóvenes cuando incurren en uno de ellos a pesar de contar con la edad para pertenecer a ella? Si, según el organismo, la inserción en una actividad económica implica el término de la juventud, ¿qué sucede con ese sector de la población de 15 a 24 años que “realiza alguna actividad económica”, ¿automáticamente dejan de ser jóvenes por ese hecho?

La juventud no es un concepto unívoco y la edad no es un parámetro de definición confiable; la juventud es un concepto polisémico que “se construye histórica y socialmente, es decir, la idea del ‘ser joven’ varía en tiempo y espacio dependiendo de las características que asume cada sociedad” (Castillo, 1999:13).

Cuando hablamos de juventud, nos referimos a un concepto reciente, desconocido por las sociedades primitivas, que funda con los griegos “una serie de imágenes culturales y de valores simbólicos” y consolida “determinadas instituciones para la educación cívico-militar de los jóvenes”; concepto que en la transición del feudalismo al capitalismo aparece gracias a cuatro instituciones (familia, escuela, ejército y mundo laboral). El concepto de juventud, como lo conocemos en la actualidad, irrumpe en la mitad del siglo XX y en su constitución inciden cinco factores que modifican las condiciones sociales imperantes hasta entonces y determinan la aparición de los jóvenes como una nueva categoría:

- 1) Emergencia del *welfare state* que crea las condiciones para un crecimiento económico sostenido.
- 2) La crisis de la autoridad patriarcal.
- 3) El nacimiento del *teenage market*, espacio de consumo específicamente destinado a los jóvenes.
- 4) Emergencia de los medios de comunicación de masas que da pie a una cultura juvenil internacional-popular.
- 5) Erosión de la moral puritana, sustituida por una más laxa y menos monolítica (Feixa, 1998:34).

La definición de juventud obedece a criterios biológicos, cronológicos, psicológicos, económicos, históricos y familiares que “estarían estrechamente asociados con aspectos de orden social-económico y con el papel que el individuo, el grupo o clase desempeña dentro de la estructura social” (Valenzuela, 1988:16).

Para Maritza Urteaga, la juventud es una construcción cultural cuya continuidad dinámica es “producto de la interacción entre las condiciones sociales y las imágenes culturales que cada sociedad elabora en cada momento histórico sobre este grupo de edad” (1998:53).

Hay autores que caracterizan a la juventud por 1) la continua definición y redefinición, 2) la transitoriedad, y 3) la liminariedad (Marilla Pontes, 1994:113-129); otros, al señalar su carácter heterogéneo, dividen a los jóvenes en garantizados y no garantizados (Gaytán, 1985:73-91). El mismo Valenzuela, en otro texto, nos dice que la juventud es un concepto vacío de contenido fuera de un contexto histórico y sociocultural, una condición representada por los imaginarios sociales dominantes en un marco amplio de interacciones sociales, marco en donde los sectores “y grupos subalternos construyen sus autopercepciones y representaciones, conformando campos más o menos rípidos de disputa con las definiciones de sentido de los sectores dominantes” (2002:13).

No es necesario llevar a cabo una exhaustiva revisión del estado del arte del concepto de juventud para percatarnos de que como categoría simbólica la juventud es fácilmente acotable a lo que sea; como categoría socio-política es más compleja, pues no depende sólo de los jóvenes “sino de las relaciones societales en su conjunto, o sea de su relación institucional” (Castillo, 1999:19).

Sí, la juventud es una construcción cultural relativa en tiempo y espacio. Necesita, para su surgimiento, de una serie de normas, comportamientos e instituciones que permitan distinguir a los jóvenes de otros grupos de edad; pero, sobre todo, deben darse una serie de imágenes culturales: valores, atributos y ritos asociados a los jóvenes (Feixa, 1998).

Y una de estas imágenes culturales, una de estas formas simbólicas,³ es la música. Al ser la juventud un periodo transitorio que es renovado frecuentemente por nuevas generaciones de jóvenes, la música que acompaña a una generación no siempre es la misma, cada generación tiene su propio *soundtrack*, pues la música es un elemento central en la vida de los jóvenes, al grado de que la emergencia de las culturas juveniles se asocia de manera estrecha al surgimiento del rock & roll. “A diferencia de otras culturas musicales anteriores (incluso el jazz), lo que distingue al rock es su estrecha integración en el

imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales ‘son muchachos como tú’, de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses. Desde ese momento, la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo” (Feixa, 1998:72).

Sin embargo, el rock es una música transgeneracional que a pesar de esto ha marcado en su interior una serie de rupturas estilísticas, mismas que, en ocasiones, se encuentran asociadas a un conjunto de estilos juveniles espectaculares y que suelen englobarse en el ámbito de las culturas juveniles. Siguiendo a Feixa, entenderemos por cultura juvenil a la manera en que las “experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional” (1998:60). Y se habla de culturas juveniles porque, como en el caso de la juventud, de esa manera se subraya la heterogeneidad de las mismas.

Esta noción de cultura juvenil, nos remite a la noción de culturas subalternas, lo que nos obligará a precisar el concepto de cultura y otros que de ella se han derivado y que serán importantes en la presente investigación.

³ De acuerdo con Thompson, entendemos por formas simbólicas “una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos” (1998:89).

ACERCA DEL CONCEPTO CULTURA

La vida de la palabra cultura, como concepto, no ha sido menos azarosa. El siglo XVIII se considera como el periodo de formación del sentido moderno de la palabra, pues es en ese momento cuando deja su acepción de cuidado de los campos o ganado (siglo XIII) para ingresar en el Diccionario de la Academia Francesa seguido por un complemento (cultura de las artes, cultura de las ciencias, etc.): “Progresivamente, ‘cultura’ se libera de los complementos y termina por ser usada para designar la ‘formación’, la ‘educación’ de la mente [...] Para los pensadores de las luces, la cultura es la suma de los saberes acumulados y transmitidos por la humanidad, considerada una totalidad, en el curso de la historia” (Cuche, 1999:13).

No es pertinente, por razones de espacio entre otras, el llevar a cabo un recorrido por las diferentes formas bajo las cuales se ha entendido el concepto desde el siglo XVIII; en vez de ello, acotemos aquí algunas precisiones que sobre el concepto de cultura, seguido del complemento popular se han hecho.

Para Bonfil Batalla, la cultura, además de la transmisión de valores, objetos materiales, conocimientos, formas de organización social, es “la transmisión de un abanico de sentimientos que nos hacen participar, aceptar, creer, sin el cual y por su correspondencia con el de los demás miembros del grupo, sería imposible la relación personal y el esfuerzo conjunto” (1990:47).

Cirese, por su parte, propone denominar cultura al:

conjunto de las actividades y de los productos intelectuales y manuales del hombre-en-sociedad, “independientemente” de las formas y contenidos, la orientación y el grado de complejidad o de conciencia, e “independientemente” de cualquier o cuál sea la distancia que guarden con respecto de las concepciones y comportamientos que en nuestra sociedad son más o menos oficialmente reconocidas como verdaderas, justas, buenas y, más en general, “culturales” (1997:3).

Paul Willis, por su parte, desarrolla el concepto de cultura común para hablar de “esa creatividad simbólica que tiene multitud de formas de expresión, y con la cual los jóvenes humanizan, decoran y transforman en significados importantes, sus espacios de vida inmediatos y comunes, sus prácticas sociales, sus estilos personales de vestir, sus gustos selectivos de música, sus bailes” (1990:32).

Jorge González, al acercarse al estudio de la cultura, la define como

un modo de organizar el movimiento constante de la vida concreta, mundana y cotidianamente. La cultura es el principio organizador de la experiencia; mediante ella ordenamos y “estructuramos” nuestro presente a partir del sitio que ocupamos en las relaciones sociales. Es, en rigor, nuestro sentido práctico de la vida (1994:57).

Y finalmente, Thompson nos entrega su concepción estructural de la cultura que es “el estudio de las formas simbólicas –es decir las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos– en relación con los contextos y procesos históricos específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas” (1998:203).

De acuerdo con los objetivos de la presente investigación, el concepto propuesto por Thompson nos parece el más pertinente; sin embargo, existe la necesidad de reforzar la construcción del marco teórico, por lo que habremos de recurrir a varias consideraciones. La primera, la aporta Cirese cuando habla de los desniveles internos de la cultura existentes en una sociedad que definen esos “comportamientos y concepciones de los estratos subalternos o periféricos de nuestra propia sociedad”, desniveles que se conforman a partir de las dificultades materiales de las comunicaciones, la discriminación cultural de los estratos hegemónicos respecto a los grupos subalternos, y “la resistencia de éstos a las imposiciones ‘civilizadoras’ de los estratos hegemónicos” (1997:11-12).

Como se puede apreciar, la observación precedente introduce una nueva categoría, misma que debemos explorar a fin de limar los filos existentes: la hegemonía. Según Mariángela Rodríguez, la hegemonía es:

...el principio rector y (la) forma superior del conjunto de dispositivos de orden social, político, económico y cultural que rigen y articulan la totalidad de nuestras vidas. Principio a través del cual se configura una concepción del mundo, implícita o explícitamente... (y que) permite mantener la dirigencia de una clase social sobre las otras... La hegemonía como principio articulador de las distintas concepciones del mundo que existen, hace que todo aquello que a nuestros ojos aparece como potencialmente antagónico, pueda ser neutralizado durante el proceso de hegemonización, al dar organicidad a la fragmentaria cultura popular (en Urteaga, 1998:23).

Y es que todos los fenómenos simbólicos, incluidos los hechos culturales, sirven para establecer “en circunstancias sociohistóricas particulares [...] las relaciones de dominación” (Thompson: 1998:85).

La perpetuación, el mantenimiento de la oposición dominante/subalterno es posible gracias a la hegemonía. Ésta tiene la función de naturalizar y homogeneizar aquellas expresiones que pueden o no ser impugnadoras del orden dominante; la hegemonía es un método que existe en las relaciones entre los diferentes estados que pueblan el globo, así como en las clases sociales al interior de cada país; es “más que el poder social mismo; es un método destinado a obtener y mantener el poder”, poder que en la actualidad no está determinado únicamente por diferencias económicas, sino por la influencia ideológica que “es esencial en el ejercicio del poder social” (Lull, 1995:50-51).

Fundamentales en la conservación de la hegemonía son los medios de comunicación, pues mediante ellos se transmite la ideología que permite a la clase dominante mantener las relaciones de dominación, pues los medios reafirman y fortalecen las ideologías “por obra de un sistema eficazmente entretejido de agencias distribuidoras de información y de prácticas sociales que se dan por sentadas y termina impregnando todos los aspectos de la realidad social y cultural” (Lull, 1995:52).

Sin embargo, el proceso de la instauración de la hegemonía, a pesar de implicar relaciones de poder y dominación, no necesariamente conlleva la existencia de violencia. Ha sido principalmente con el arribo de los medios que la hegemonía se ha gestado con mayor facilidad por la vía del consenso, pues como se ha comprobado en diferentes ocasiones, el acuerdo de voluntades entre los individuos resulta ser más exitoso que el aplicar la fuerza a fin de establecer el control y el dominio.

CIRCULACIÓN DE PRODUCTOS CULTURALES

Si bien la hegemonía presupone la instauración de una dominación que permite el establecimiento de la oposición dominantes/subalternos, de ninguna manera se trata de un proceso estático. El carácter de subalterno, lo que le otorga esta condición a los hechos culturales no radica en una cuestión valorativa de la belleza, en el tono impugnador de las mismas; es, ante todo, una relación que se define por la posición que lo subalterno guarda

con respecto, en este caso, de los productos culturales hegemónicos. El carácter de popular o subalterno de un hecho cultural no radica en su origen, sino en su uso:

la popularidad no depende del origen (que puede ser también culto o aristocrático), ni de la forma (que puede no ser peculiar o específica), sino que depende del hecho de que tal particular fenómeno (o grupo de fenómenos) está presente (exclusivamente o por lo menos de manera preponderante y caracterizante) en cierto ámbito social; y no está presente (o está presente pero de modo no caracterizante) en otros ámbitos sociales que coexisten con los primeros (Cirese, 1998:29).

Un breve asomo a la forma simbólica del *hip hop* nos permite afirmar que ésta, aunque tiene un origen mayoritario en los sectores urbanos marginados, también se produce en otros ámbitos que, siguiendo a Cirese, denominaremos cultos o aristocráticos; sin embargo, su condición subalterna no radica en dicho origen. El carácter subalterno viene dado por el hecho de que, al menos el *hip hop* que se produce en México, de entrada se presenta como una forma de resistencia a la cultura emanada desde la hegemonía

Pero la división entre lo culto y lo popular tiene un carácter meramente operativo, pues estas categorías, a pesar de ser distintas y opuestas entre sí, presentan en la cotidianidad, “una tupida red de intercambios, préstamos, condicionamientos recíprocos” que recibe la denominación de circulación social de hechos culturales, proceso no siempre espontáneo y pacífico y en el cual también se incluyen “las imposiciones ‘civilizadoras’ de los estratos hegemónicos, sobre aquellos subalternos” (Cirese, 1998:32).

Es conveniente acotar que aunque la concepción de Cirese nos es muy útil en la conformación de nuestro marco teórico, el arribo de la modernidad⁴ nos lleva a efectuar nuevas consideraciones, no porque ésta haya terminado con la hegemonía, sino porque ha impuesto algunas sutilezas, pues “disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime” (García Canclini, 1990:18).

Cirese mencionaba en la conformación de los desniveles de cultura internos a: 1) las

⁴ La modernidad, según García Canclini, se constituye por cuatro movimientos básicos. Un proyecto emancipador consistente en la secularización de los campos culturales; un proyecto expansivo, un proyecto renovador y, por último, un proyecto democratizador que “confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral” (1990:32).

dificultades materiales de las comunicaciones, 2) la discriminación cultural de los estratos hegemónicos respecto a los grupos subalternos, “excluidos tanto de la producción como del goce de ciertos bienes de cultura”, y 3) la resistencia de los estratos periféricos y subalternos a las imposiciones “civilizadoras” de los estratos hegemónicos.

Abordemos punto por punto. Si bien las dificultades materiales de la comunicación, entendidas éstas como el obstáculo de las zonas periféricas para acceder a las mismas lo que conlleva aislamiento con respecto de las zonas centrales, persisten, éstas se han minimizado gracias a la popularización de las PC's y a convergencias tecnológicas como la internet (y algunas de las aplicaciones de ésta como es la radio) que permiten una mayor comunicación entre los grupos subalternos (ya sea por el correo electrónico, foros de discusión o mediante páginas *web*).

Esta misma tecnología, ha permitido que grupos subalternos tengan acceso a ciertos bienes culturales (tanto en su goce como en su producción) que anteriormente le eran vedados. Como ejemplo del goce podemos señalar el establecimiento de megatiendas de discos que han posibilitado el acceso a formas simbólicas que anteriormente eran privativas de quienes podían viajar al extranjero y las adquirirían directamente en el país de origen. Lo mismo puede decirse de la posibilidad de comprar estas formas simbólicas mediante la internet. Aquello que antes era sinónimo de *status*, de distinción, ya no lo es más. Esta tecnología también ha acabado con los procesos de producción de música tradicionales.

Hasta hace unos años, la producción de un disco, a *grosso* modo, implicaba el siguiente proceso: 1) el autor de la música gestaba ésta en su casa o lugar de ensayo, 2) una vez con la música compuesta tenía la posibilidad de grabarla en un estudio profesional o de manera más austera, para dar pie a una maqueta o demo,⁵ que luego era presentada al representante de una compañía discográfica a fin de obtener un contrato de grabación, 3) si el citado demo era aceptado, se firmaba el contrato con los interesados para la producción de un fonograma, 4) este fonograma era grabado en un estudio profesional bajo la dirección de un productor asignado por la compañía discográfica y que se encargaba, las más de las veces, de la dirección musical, 5) una vez grabado o mientras este procedimiento se llevaba a cabo, también se realizaba el diseño gráfico que contendría el producto, así como el arte

que éste incluiría, 6) ya con estos elementos se pasaba a la reproducción en serie del disco y se hacían los preparativos finales del lanzamiento del producto que incluyen el trabajo de difusión del mismo.⁶

Las nuevas tecnologías, entre ellas el *pro tools*,⁷ han eliminado pasos en este proceso; pero tal vez la eliminación más importante y “revolucionaria” que han permitido es la de la compañía discográfica. Ahora un músico puede grabar en su casa, con calidad digital y bajo los parámetros profesionales impuestos por el mercado, un disco sin esperar por un contrato, productor y estudio de grabación. Y una vez con esta grabación puede pasar a reproducirla en serie por la vía del CD-R o, en su defecto, montarla en una página *web* en el formato de mp3⁸ y ponerla a disposición de quien desee escucharla y éste, a su vez, puede almacenarla en su PC o materializarla físicamente en un CD, sin perder por ello la calidad del original.

Por último tenemos la resistencia de los estratos periféricos y subalternos a las imposiciones “civilizadoras” de los estratos hegemónicos. Aunque en este punto ha habido cambios, esta resistencia se ha tropezado, merced a la amplitud de la difusión de los productos culturales, con la difuminación de las fronteras entre lo culto y lo popular, desaparición dada por los intercambios y condicionamientos recíprocos que “reubican el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes” (García Canclini, 1990:18).

En este sentido opera la circulación social de productos culturales que se da desde lo subalterno (*hip hop*) a lo dominante (*mainstream*),⁹ pues si bien el *hip hop* es una forma simbólica oriunda de los estratos urbanos marginados, el éxito comercial que ha ganado en años recientes ha hecho que lo dominante se apropie de ciertos elementos de éste para incorporarlos al *mainstream*. Este movimiento de reapropiación y su consecuente

⁵ Se conoce como maqueta o *demo* a una cinta, cassette, DAT o CD, de “demostración” en la que se recogen las composiciones que un músico o grupo de músicos desean someter a la consideración de una compañía discográfica.

⁶ Probablemente se han registrado ligeras variantes en el proceso, sin embargo, hasta la fecha es el procedimiento lógico, y necesario, que en la actualidad sigue toda compañía discográfica.

⁷ Se trata de un paquete de *software* que permite la grabación digital de sonidos en una PC. Su capacidad varía, pero puede hacer las veces de una consola de grabación de hasta 72 canales.

⁸ *Software* que permite comprimir digitalmente el sonido para posibilitar su rápido envío por la *web*.

⁹ *Mainstream*, literalmente corriente principal, es el término que se da a la música que difunde la industria cultural y que ocupa todos los espacios de transmisión en los medios de comunicación.

“apropiación comercial, que lo descarga de cualquier sentido contestatario” (Feixa, 1998: 71), es una más de las formas en las que lo hegemónico se expresa a fin de mantener el poder.

Para cerrar este bloque dedicado a la noción de hegemonía y culturas dominantes y subalternas, quisiera mencionar las consideraciones que, sobre las mismas, hace Jorge González. Para él, la distinción entre cultura hegemónica y culturas subalternas es de orden metodológico; la cultura del bloque dominante es la cultura dominante, pero ello no implica que sea toda, ni la única cultura; las distintas culturas subalternas (con lo cual deseamos destacar su heterogeneidad) tienen presencia cultural específica; metodológicamente, esta categoría plantea una conexión formal entre los hechos culturales y los grupos sociales; los desniveles producen recortes horizontalmente (clasistas) de los fenómenos culturales, lo cual no impide la creación de formaciones culturales transclasistas; y, dentro de la subalternidad que estos niveles recortan no debe entenderse sólo a las culturas campesinas tradicionales, sino a un amplio espectro compuesto por los sistemas de representaciones obreras, colonos, suburbanos, braceros, etc. (1994).

AMERICANIZACIÓN DE LA JUVENTUD

La hegemonía no es una construcción que se gesta en el vacío, responde a interacciones sociales, mismas que no se encuentran libres de disputas. Un sector de la juventud, desde su condición subalterna, “construye sus autopercepciones y representaciones, conformando campos más o menos ríspidos de disputa con las definiciones de sentido de los sectores dominantes” (Valenzuela, 2002:13).

Uno de esos campos de disputa ha sido la americanización de la cual ha sido objeto la juventud y que suele invocarse cada vez que los jóvenes adoptan una forma simbólica proveniente del exterior como propia. No es una apreciación reciente, lo encontramos ya a mediados de la década de los cincuenta en el siglo XX, pues como señala el mismo Valenzuela, “muchos jóvenes de las clases medias buscaron sus propios espacios de identificación e impugnación a las visiones dominantes, desarrollando importantes

movimientos que cuestionaron el estilo de vida plástico ofrecido por el mercado de consumo y la organización capitalista de la posguerra” (2002:13).

Y tampoco se trata de un fenómeno exclusivamente mexicano, tiene su origen en el nacimiento de la cultura de masas y en el papel que en la construcción de ésta jugaron, principalmente, la radio y la televisión. La irrupción de la cultura de masas presuponía una atomización de la sociedad, el aislamiento de los jóvenes, así como la pérdida de su identidad nacional:

La radio, la televisión y la música grabada engendraban estrechez de miras y creaban un espacio privado para la diversión, alejado de las formas participativas de entretenimiento de antaño que dependían del concepto de “solidaridad”, por más ensayado o afectado que fuese [...] Asociada a esta tiranía percibida de la cultura de masas iba la “americanización”. Los escritores de izquierdas, como Richard Hoggart, veían en Estados Unidos todo aquello que era estéril, irreflexivo, artificial y salvaje. La generación de Bowie fue la primera en recibir todo el impacto de este supuesto imperialismo cultural, y fue su respuesta al mismo lo que le confirió buena parte de su identidad (Buckley, 2001:33).

Indudablemente, esta americanización con la cual suele condenarse a la juventud ha seguido un proceso histórico muy interesante, al cual le dedicaremos algunas líneas. Al concluir las guerras de independencia en América Latina, la construcción de la identidad de lo cotidiano, la “descripción de costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles” fue obra de los literatos.

Por una necesidad, esta literatura emergente en América Latina tomó sus referentes de lo popular, contraponiéndolos a la idea de lo culto hasta entonces imperante; pero a principios del siglo XX el movimiento se efectúa a la inversa. Un afán por la occidentalización lleva a los literatos a la adopción de la alta cultura como freno a lo popular. Entonces, se desarrollan “en novelas y cuentos otras características ‘negativas’ de lo popular, entre otras: el cantinflismo al hablar, la naturalidad de la oposición pueblo/cultura; la percepción de lo popular, del pueblo como lo otro, lo ajeno” (Monsivaís, 2000:22-23).

Es un paso que va de la descripción de lo popular como una fórmula identitaria necesaria al finalizar las guerras de independencia y que, paulatinamente, deriva hacia lo culto —expresada en una acentuación de la occidentalización—, para luego, nuevamente virar a lo popular en la década de los setenta, pero entendido como un nacionalismo exacerbado.

Sin embargo, los jóvenes, en disputa con lo hegemónico, habrán de expresar su abrazo por lo popular como un desarraigo y con ello dieron origen a la americanización. Y probablemente uno de los principales hitos en manifestar el desarraigo fue la adopción que los jóvenes hicieron del rock en la segunda mitad del siglo XX:

De 1960 a 1970, aproximadamente, se ataca a los adictos al rock por su falta de nacionalismo. En cada país, se imponen versiones “nacionales” del rock, muy azucaradas debido a la censura social, eclesiástica y gubernamental. Y por eso la vanguardia juvenil extrema lo que, desde afuera, se califica de “desnacionalización”. Pero los rockeros, muy específicamente, ven al inglés como el idioma de las visiones más significativas. La “americanización” (en rigor, la diversificación) es inevitable, en su caso no por simpatías políticas o afanes colonizados, sino por ser un trámite de eliminación de controles, la puesta al día de las sensaciones (Monsiváis, 2000:169).

Probablemente estos peligros de americanización que engendraban la cultura de masas, tenían su razón de ser en la década de los setenta, aunque esta mirada tendía a cernirse sobre los marginados, olvidando que los primeros en “americanizarse” habían sido quienes pertenecían a las élites y por tanto quienes detentaban la hegemonía, como bien lo señala John Sinclair, pues en ese momento “la ‘internacionalización del mercado interno’ en los países dependientes constituye un factor que incluye a una minoría de la sociedad dentro del sector internacionalizado, pero que excluye a la mayoría como marginados” (2000:19).

Si la adopción de una forma simbólica por parte de la juventud suele considerarse un peligro para la identidad nacional, es conveniente recordar que en un mundo en donde las comunicaciones reducen los tiempos y, en apariencia, recortan las distancias gracias a la instantaneidad de las nuevas tecnologías “la cultura y los medios han llegado a ser desnacionalizados y desterritorializados” (Sinclair, 2000:85).

Además, si por americanización también entendemos como dice Buckley, lo “estéril, irreflexivo, artificial y salvaje”, es conveniente recordar que esta “americanización es algo que también les sucede a los americanos” (Sinclair, 2000:96), pues en dicho país la industria cultural es una representante de la hegemonía y por ende tiene a diseminar una serie de contenidos a los que no sólo están expuestos quienes viven en los países periféricos, sino también sus propios habitantes.

IDENTIFICACIÓN DEL HIP HOP

Hemos ubicado nuestro objeto de estudio como una forma simbólica de la cultura subalterna y a ésta la insertamos dentro de las culturas juveniles, sin embargo a fin de acercarnos con más precisión al fenómeno es necesario constreñirlo aún más.

Si el *hip hop* es una forma simbólica contraria a la hegemonía, es necesario identificar correctamente a éste. ¿Es el *hip hop* una extensión del rock? Si la respuesta es afirmativa, ¿podemos aplicarle los mismos parámetros o algunos de ellos que otros estudiosos han utilizado al acercarse a él?¹⁰

En los inicios del rock and roll los jóvenes trazaron una línea divisoria entre ellos y los adultos, básicamente a partir del consumo de formas simbólicas; pero con el paso del tiempo, este ritmo comenzó a diversificarse, al grado de que a su interior se gestaron múltiples divisiones y cada una de ellas generó una identidad. Así, dentro de las tribus urbanas relacionadas con la música podemos encontrar, entre otras, a metaleros, darketos, skatos o punketos; cada una de éstas consume una música en particular, poseen sus propios códigos de vestimenta y han creado, o se han apropiado, espacios para el consumo de su música, elementos que les han permitido construir y socializar su identidad.

Pero a pesar de la existencia de estas diferencias, cada una de ellas se sabe o se siente partícipe de un todo. Mediante el principio de la permanencia a través del tiempo, estas tribus se vinculan con el pasado y reconocen un punto de origen –el nacimiento del rock– que les permite compartir ciertos rasgos identitarios, aunque después recurran a otros para establecer sus diferencias. Sin embargo, en el caso del *hip hop*, esto presenta otra

¹⁰ Algunas de estas investigaciones son: Aguilar, Miguel Ángel; de Garay, Adrián; Hernández Prado, José (compiladores), *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad* (1993); Castillo Berthier, Héctor, *Juventud popular y bandas en la ciudad de México* (1994); Chimal, Carlos, *Crines. Otras lecturas de rock* (1994); de Garay, Adrián, *Prolegómenos al estudio de la cultura rock* (1989); Gomezjara; López Ghiñas, F., et. al., *Pandillerismo en el estallido urbano* (1987); Nava Ranero, Jesús, *Diferentes disfraces para una misma danza* (1986), Pérez Cruz, Emiliano, *Noticias de los chavos banda* (1994), Reguillo, Rossana, *En la calle otra vez* (1991), Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Rock mexicano: violencia-organización* (1992); Valenzuela, José Manuel, *¡A la brava ése!* (1988); Urteaga Castro-Pozo, *Chavas activas punks: la virginidad sacudida* (1996); de Garay, Adrián, *El rock también es cultura* (1993).

peculiaridad, pues aunque el tronco o raíz de esta música se encuentre en el blues –misma simiente del rock–, en México, quienes se adscriben al *hip hop* tienden a marcar un distanciamiento entre ellos y los rockeros (tribu “matriz” bajo la cual se incluyen otras tribus “menores”) e incluso a establecer una ruptura.

La tribu del *hip hop* en México establece sus vínculos con el pasado mediante el reconocimiento de quienes fueron los iniciadores de esta corriente en Estados Unidos, así como de quienes se han encargado de darle continuidad, pero ninguno de ellos, creo, estaría dispuesto a aceptar que poseen una identidad compartida, ni siquiera unos rasgos, con la tribu rockera.

Tal vez la negación a adscribirse a un tronco ya existente y reconocido como tal de los *hip hoperos* en México, tiene su raíz en la forma en la que aquí se ha expandido el rock, pues éste, a pesar de los esfuerzos, proyectos y buenos deseos, no ha podido configurarse como un continuo y ha mostrado a lo largo de su historia puntos de ruptura que sin duda son los que le impiden ser abarcado como una totalidad.

De allí que en la construcción de identidad, los *hip hoperos* hayan recurrido al establecimiento de otros códigos y a la creación de nuevos espacios de socialización. Como ejemplo podemos mencionar la Plaza Peyote, un lugar de aproximadamente 90 metros cuadrados que se encuentra ubicada sobre el Eje 1 Norte, al norte de la Ciudad de México. Es un sitio en donde prácticamente todas las formas simbólicas propias de la cultura del *hip hop* tienen difusión (discos, videos, pinturas en aerosol para el *graffiti*, válvulas, ropa, etc.) y afuera de la cual suelen reunirse los jóvenes identificados con esta subcultura. Allí, se distribuyen las propagandas de los conciertos o “tocadas”, mismos que se realizan, regularmente, en las zonas de la periferia de la Ciudad de México, pero siempre en locales en donde no se acostumbra dar cabida al rock en cualquiera de sus manifestaciones.

No deja de ser paradójico que a unos trescientos metros de esta Plaza se encuentre el Tianguis del Chopo, lugar que durante más de veinte años ha sido el principal sitio de encuentro de la “fauna” rockera, misma que convive, sábado a sábado, sin reparar en sus diferencias. “Para algunas colectividades –la punk, la metalera, la thrasher, la grunge, por ejemplo–, la existencia del Chopo ha sido y es vital en su origen, desarrollo y crecimiento como identidades dentro del universo cultural juvenil *defeño* y *nezayorkino* de los ochenta-noventa” (Urteaga, 2002:52).

Tenemos entonces, por un lado, un universo conformado por el rock y diferentes tribus y por el otro el *hip hop*, al cual, de acuerdo con Bourdieu, conceptualizaremos como un campo cultural con leyes propias. Se entiende por campo cultural al sistema de relaciones sociales constituido por los agentes involucrados directamente en él y que se vinculan por la producción y comunicación de las obras, quienes a su vez determinan las condiciones específicas de producción, circulación y valoración de sus productos.

Se trata de un campo conformado por individuos con un capital cultural común constituido por habilidades, técnicas, normas, costumbres y conocimientos, y constituido históricamente y por cuya apropiación luchan los agentes involucrados. Sin embargo, el concepto de doble estructura de Anthony Giddens nos parece más pertinente de ser aplicado. Si, siguiendo al autor inglés, consideramos una estructura como un conjunto de reglas y de recursos organizados que se encuentra fuera del tiempo y el espacio y en donde la ausencia del sujeto es una de sus características (1995: 61), podemos afirmar que el rock, concebido como un género musical, es, desde sus inicios, una estructura reglada en donde encontramos ciertos lineamientos constitutivos de carácter estético que le proporcionan identidad. Entre éstos podemos mencionar una estructura armónica y melódica, una orientación lírica específica (regularmente contestataria), así como la utilización de ciertos instrumentos musicales que si bien no son exclusivos en el género, sí lo son en cuanto a la manera de utilizarse.

Frente a esta estructura se encuentra la reacción –revestida en sus inicios de antagonismo– del *hip hop*, una reacción que, inicialmente, se postuló como una vanguardia que pretendía excluir todo aquello que no se apegara a sus dictados. Paradójicamente para estos “iconoclastas”, la forma simbólica nació normada, aunque es menester reconocer que su emergencia se debió al efecto de un sistema social, a “las actividades situadas de agentes humanos, reproducidas por un tiempo y un espacio” (Anthony Giddens, 1995:61). Y estas actividades, de las cuales sus agentes hicieron un registro reflexivo, permitieron la estructuración de un nuevo género que vino apareado de consecuencias no buscadas.

En sus comienzos, el *hip hop* no era más que una forma de entretenimiento que, conforme se desarrolló, creó su propia estructura estética o canon, es decir un patrón que permitió delimitar qué era y qué no *hip hop*; sin embargo, como una consecuencia no buscada, llegó la apropiación de éste como mercancía de parte de la industria discográfica,

industria que años antes ya había abierto en su interior divisiones especiales dirigidas a una audiencia de color, mismas que “en esencia se establecieron para emplear afro-americanos para vender música popular negra dentro de su comunidad e identificar artistas con atractivo de *crossover*”¹¹ (Nelson George, 1998: 3).

Aunque la finalidad del *hip hop* en un principio no era la de hacer desaparecer la estructura del rock, el surgimiento del mismo sí generó una importante tensión, misma que se suscitó entre una industria estructurada y la acción de los actores o primeros representantes del *hip hop*, tensión que vino a mostrar una nueva realidad social. Ahora bien, la historia nos ha mostrado que una innovación artística, tarde o temprano, pasa a ser asimilada por la industria cultural al naturalizarse los signos de rebelión que en un momento inicial resultarían chocantes o discordantes para ésta.¹²

¿Significa lo anterior la inamovilidad de la estructura? De ninguna manera, pues los agentes que conforman el sistema social no permanecen estáticos. Quienes originalmente impugnaron la estructura, crearon con esa acción una nueva que paulatinamente pasó a institucionalizarse –una consecuencia no buscada– y suscitaron la emergencia de nuevos actores cuya acción fue la creación de un nuevo orden; sin embargo, a diferencia de la primera ruptura, ésta no se realizó desde el exterior de la estructura, sino al interior de la misma.

En el universo que constituye el *hip hop*, estas rupturas internas se manifiestan con el surgimiento de nuevos estilos y el primer rompimiento se da con los padres fundadores o la *old school* (vieja escuela). Se trata de una ruptura que aquí reviste visos de continuidad, pues no rompe del todo con la estructura –de hecho la respeta en su esencia, pues de otra manera significaría la creación de un nuevo género–, pero que viene dada por la necesidad de acoplar nuevo equipamiento tecnológico (principalmente cajas de ritmo y *samplers*),¹³ nuevas técnicas de producción, así como la incorporación de elementos sonoros que originalmente le eran ajenos y que fueron tomados del rock básicamente, elementos que derivaron en la creación de la *new school* (nueva escuela).

¹¹ *Crossover*. Literalmente cruce; en el argot de la industria musical, el término designa aquellos productos que no obstante dirigirse a un público específico, consiguen tener éxito en otros segmentos de la audiencia.

¹² Como ejemplo baste citar la escuela Bauhaus, el *pop art* representado, entre otros, por Andy Warhol, y el punk rock.

¿Qué produce la aparición de una nueva escuela al interior de la estructura del *hip hop*? De entrada produce tensión, una tensión que es resuelta sin necesidad de recurrir a la violencia; pero cuyos resultados son advertibles en la estructura original pues a partir de ese momento ésta ya no será la misma. Y esta tensión, que por lo menos en la historia del *hip hop* se ha manifestado de continuo, ha sido un elemento indispensable para producir su actual evolución, momentos o etapas que no describiremos aquí por escaparse a los objetivos de este capítulo.

De la manos de Anthony Giddens y su dualidad de la estructura, hemos realizado un recorrido por el *hip hop* que nos permite ahora contestar la siguiente pregunta: ¿es el *hip hop* un género de vanguardia o una continuación de la tradición musical afroamericana?

El hip hop ha recuperado elementos de una tradición ya existente; sin embargo, los ha recontextualizado, por lo que más que el producto de una ruptura, el *hip hop* es el resultado de una tensión dialéctica entre una estructura y los agentes sociales que buscan, y de hecho lo hacen, afectarla, pues “los dos extremos del hip hop son las sofisticadas fusiones culturales que mezclan las más viejas tradiciones con lo más fresco de las tecnologías musicales” (Toop, 2000: 12).

¹³ *Samplers*. Muestras sonoras. Se trata de fragmentos sonoros ajenos que el artista del hip hop se apropia y recontextualiza.

CAPÍTULO II. HIP HOP EN ESTADOS UNIDOS, ORIGEN Y DESARROLLO

En el presente capítulo, primero haremos una descripción del *hip hop* y de los cuatro elementos que lo conforman; sin embargo, como el objeto de esta investigación es el *rap*, apenas dedicaremos unas breves líneas al *graffiti*, *deejaying* y el *breakdance*, a fin de concentrar nuestra atención en el *rap*.

Como nos enfrentamos a una forma simbólica cuyo origen se da en Estados Unidos, nos adentraremos en los diferentes factores que concurrieron en la gestación del *hip hop*, para luego tratar algunos de los elementos estructurales, tecnológicos, estilísticos y narrativos que nos permiten identificarlo y distinguirlo de otras formas simbólicas.

De esa forma, podremos identificar algunas de las figuras más importantes que participan en la elaboración de esta música y ubicaremos algunas de las principales variantes que se han gestado al interior del *rap*, así como algunas de las anécdotas que las han marcado.

UN PRIMER ACERCAMIENTO

El *hip hop* es una forma simbólica de origen afroamericano que tiene su nacimiento en la parte sur del Bronx de la ciudad de Nueva York en los albores de la década de los setenta. En ella encontramos las cinco características que, según John B. Thompson, poseen las formas simbólicas: intencional, convencional, estructural, referencial y contextual. Es una forma simbólica, que sus adeptos llaman cultura, integrada por cuatro elementos: 1) *Deejaying* (*cutting & scratching*), 2) *rap*, 3) *breakdancing*, y 4) *graffiti*.

De manera somera, se entiende por *deejaying* la manipulación que un *Disc Jockey* o DJ hace de un disco sobre un *groove* (ritmo) particular de manera que produzca extraños efectos. El *rap*, por su parte, es el acto de construir rimas sobre el ritmo de la música y originalmente se conoció como *emceeing*, palabra cuyo origen viene de *MC* (*master of ceremony* o *mike controller*). En cuanto al *breakdancing*, éste es una acrobática y espectacular forma de bailar que incluye giros de cabeza y de espalda. A quienes practican esta forma de baile se les llama *break boys* o, para abreviar, *b-boys*, porque en los inicios

del *hip hop* estos bailarines guardaban sus mejores movimientos para el segmento del *break* (momento en el cual el DJ, con dos copias de un mismo disco, prolongaba el clímax sonoro). En cuanto al *graffiti* se trata de una manifestación urbana de pintura realizada sobre un muro o cualquier otra superficie expuesta a la vista del público, generalmente de manera ilegal y que presenta las siguientes características: es marginal, regularmente anónimo, espontáneo, precario en cuanto a los materiales usados y fugaz.

Con el paso del tiempo el término *hip hop* se confundió con el de *rap* de manera que en la actualidad ambos vocablos se utilizan como sinónimos y sirven para denominar, en su totalidad, lo que se ha dado en llamar la cultura del *hip hop*.¹⁴ Los individuos que conforman la comunidad del *hip hop* no dudan en señalar que éste, efectivamente, se encuentra integrado por cuatro elementos; sin embargo, en sus inicios no fue siempre así.

Es conveniente acotar que si bien los cuatro elementos que dan cuerpo al *hip hop* aparecen fuertemente ligados e indisolubles, en la realidad no se presentan así. Dada la autonomía y particularidades que cada uno de ellos posee por separado, la presente investigación se constriñe exclusivamente a una de las manifestaciones sonoras del *hip hop*: el *rap*.

No obstante, y con el fin de contextualizar, hagamos unas precisiones útiles acerca del *graffiti* y el *breakdance*.

GRAFFITI

En los comienzos ya estaba el *graffiti*. Sus orígenes se dan en Filadelfia, Pennsylvania, en la segunda mitad de los sesenta. Inicialmente era usado por los activistas políticos para escribir consignas y por las pandillas para marcar su territorio.

Se dice (Eric y One TFP) que fue al despuntar los sesenta cuando el *graffiti* llegó a Nueva York, ciudad en donde uno de sus exponentes sería Taki 183 (su verdadero nombre era Demetrius y el 183 era por el número de la calle donde vivía), un mensajero que, por

¹⁴ A lo largo del presente trabajo utilizaremos el término de *rap* cuando hagamos referencia a la construcción de rimas sobre música; emplearemos la denominación de *hip hop* cuando se haga mención a la totalidad de los cuatro elementos ya señalados.

cuestiones de trabajo, utilizaba constantemente el metro y allí pintaba sus *tags*.¹⁵ Taki no era el mejor, ni era el rey, pero sí fue el primero, gracias a un artículo publicado en *The New York Times*, en ser reconocido fuera de la subcultura.

Fue el metro el vehículo, literal y metafóricamente hablando, que llevó el *graffiti* de los suburbios neoyorkinos al centro de la ciudad y de allí al mundo. Y es que al tiempo que el metro comunicaba y promovía la obra de los *graffiteros* de los distintos distritos, también dio pie a la “batalla”, a la competición entre ellos, propiciando con ello su crecimiento, pues la necesidad de poseer un *tag* único, de distinguirse de los demás, llevó al desarrollo de caligrafías y letras.

Luego, el *tag* comenzó a hacerse más grande y de allí se pasó a la *masterpiece* o *piece*¹⁶ y éstas ingresaron a las galerías de arte. En 1974, *graffiteros* como Tracy 168, Cliff 159 y Blade One, al añadir paisajes, ilustraciones y caracteres de los dibujos animados alrededor de la *masterpiece*, crearon la base del mural, mismo que tendría su auge entre 1975 y 1977.

En sus inicios, el *graffiti*, al menos en Nueva York, “se desarrolló mucho en los trenes del metro porque éste permitía la comunicación entre varias comunidades negras e hispanas y diseminaban con ello la actuación pública; además, pintar un tren del metro, hablaba de las habilidades para sortear el riesgo del *graffitero*” (Rose, 1994: 43).

Imaginemos la escena. Alguien ha puesto su impronta en un vagón del metro de Nueva York; en realidad es en varios trenes de las diferentes líneas que conforman el sistema de transporte de esa ciudad, al grado de que la fama de este individuo comienza a crecer e inspira a otros jóvenes como él, radicados en los *ghettos*, a hacer lo mismo. Estos *graffiteros* comienzan a internarse subrepticamente en los andenes y llevan, como compañía, la música que se hace y escucha en sus barrios. Es en ese instante, pequeño, fugaz y clandestino, cuando el arte de hacer música y el de crear imágenes se tienden la mano. El *graffiti* fue el abanderado, la vanguardia del *hip hop*, la avanzada de un estilo que

¹⁵ El *tag* es un alias que usan los escritores “para escribir en objetos en espacios públicos. El *tag* da al escritor anonimato y una nueva identidad” (Walsh, 1996:12).

¹⁶ La *masterpiece* es “un mural multicolor a gran escala del *tag* del escritor elaborado con barras, flechas y efectos tridimensionales” (1996:12).

“se permitió florecer como un genuino movimiento callejero cuya presencia era sentida solamente a través de la preeminencia de uno de los aspectos de la cultura, el *graffiti*, que al inscribirse en los trenes del subterráneo, lleva la cultura del *ghetto* al centro de la ciudad” (Toop, 2000:14).

Hoy los *graffiteros* se consideran calígrafos modernos que han tomado el alfabeto y lo han deformado hasta hacerlo ininteligible y así crear un nuevo lenguaje, “un lenguaje que la mayoría de las personas no pueden leer. Ellos quieren que lo veas, pero no quieren que lo entiendas. Es inclusivo a su subcultura” (Walsh, 1997:12).

BREAKDANCE

En cuanto al *breakdance*, éste es la expresión física del *hip hop* y consiste en un sincopado trabajo de piso que incorpora “brincos, arrastrar los pies, giros y golpes” y “reminiscente no sólo de una era de idílicos saltadores ya ida, sino también de un arte marcial brasileño con raíces africanas llamado capoeira” (Verán, 1999:53). Es una especie de tradición ritual que se remonta a África occidental en donde “los bailarines forman un círculo y toman turnos para su solo en el centro” (Toop, 2000:142).

Hay quienes afirman que antes de la existencia del *hip hop* como tal, ya estaba el *breakdance* (Brewster y Broughton, 2000). Para el historiador George Nelson, la primera fase de esta forma de baile se da en la primera mitad de la década de los setenta y coincide con la era de la música disco y se hubiera olvidado “si no hubiera sido por el celo casi religioso de los adolescentes portorriqueños” (1999:15).

El *breakdance*, decíamos, es la manifestación física del *hip hop*, y sus practicantes son mejor conocidos como *b-boys*, término que, según Richie “Crazy Legs” Colon, fue utilizado por primera vez por DJ Kool Herc que impulsaba el “baile gritando a sus b-boys” que eran “simplemente esos asistentes a las fiestas que esperaban los ‘breaks’ de Herc antes de entrar en acción” (Ogg y Upshal, 2001: 15).

Si el *graffiti* se encargó de llevar la cultura del *hip hop* al centro de Nueva York, el *breakdance* fue “el elemento del *hip hop* que expandió la subcultura en una cultura popular

a los ojos del mundo. Fue el *B-boyin* y el *breakdancing* lo que introdujo el *hip hop* en general al resto del país [USA] y al mundo” (Ogg y Upshal, 2001:60).

Pero esta concepción de la indisolubilidad de los cuatro elementos, está permeada por un afán romántico, pues nadie, entre los protagonistas del momento, es capaz de señalar el instante en que éstos se unieron para volverse inseparables. Fab Five Freddy, uno de los pioneros del movimiento del *hip hop*, comenta que en sus inicios “no estaban los cuatro elementos. Básicamente, tenías el *graffiti* yendo a todo vapor, completamente independiente de lo que estaba sucediendo en el *hip hop*”; y para Michael Holman, uno de los primeros promotores del Bronx, los cuatro elementos “se consideraron una entidad colectiva un poco tiempo después del evento” (Ogg y Upshal:19-20).

EL DISCJOCKEY O DJ

La primera figura del *hip hop*, el basamento en donde éste se asienta está en el DJ. Se trata de una figura presente en la vida urbana de los Estados Unidos y encarnada en dos variantes principales: el DJ o presentador de música en las radiodifusoras; y el DJ que se volviera protagonista con el arribo de la música disco.

Breakdance y música disco conviven fraternalmente en sus inicios. De hecho, la influencia de la última suele soslayarse, pero en esta percepción impera un prejuicio de clase. La música disco impulsaba un estilo de vida hedonístico, de clases medias que deseaban reproducir el estilo de vida hollywoodense; la música disco nace y se desarrolla en los clubes, al amparo de una clase pudiente. En la música disco, como en el *breakdance*, la estrella es el bailarín, con sus pasos novedosos y su atractiva vestimenta, en el caso de la primera, mientras que la ropa usada por los *b-boys* tiende a ser más casual, más callejera.

Y el fondo para el lucimiento de estos bailarines lo aportaban los DJ's que, en un principio, se enfrentaron a la limitada duración –apenas tres minutos– de los primeros éxitos del naciente género, tiempo en el cual el DJ “difícilmente podía desarrollar, sostener y construir efectivamente el eufórico crescendo” (Jones y Kantonen, 1999:23).

La necesidad de satisfacer este “eufórico crescendo”, propició la aparición en la industria discográfica de un nuevo formato, el sencillo de 12”, mismo que dio origen al

disco mix, “fórmula que proporcionaba a los bailarines más tiempo para el ‘desenfreno’, al intercalar *breaks* instrumentales estratégicamente colocados entre los pasajes melódicos permitiendo cambios de ánimo y ritmo” (Jones y Kantonen, 1999:50).

Pero la música disco no era para todos, ésta era una forma simbólica hegemónica que dejaba de lado a quienes no podían pagar el acceso a los clubes, orillándolos a prácticas culturales subalternas:

Tenías la sensación de que algo iba a pasar, porque todos estaban yendo con la moda de la música disco, pero no lo estábamos sintiendo. No era para nosotros. No éramos socialmente aceptados en las discos, estábamos segregados. Estaba buscando un lugar para expresarme. Era joven, vándalo y buscando algo que hacer además de meterme en problemas, así que solíamos hacer fiestas en las calles (DJ Disco Wiz, en Fricke y Ahearn, 2002:26).

También había discoteques arriba, en el Bronx, con DJ’s como Pete Jones y John Brown, pero ellos tocaban para la “audiencia” madura. Los jóvenes tenían menos opciones de entretenimiento. Daban fiestas en su casas y algunas veces rentaban centros comunitarios en sus *projects* para dar fiestas más grandes donde cobraban para cubrir sus gastos y ganar un poco de dinero (Fricke y Ahearn, 2002:23).

Sin embargo, la llegada de la música disco despojó a los afroamericanos de algo que tradicionalmente les pertenecía para encerrarlo en las glamorosas y costosas *discotheques*. La vida en los *ghettos* se constreñía a una rutina de supervivencia, rutina rota por la aparición del DJ que irrumpía en los parques o en otras áreas públicas con su sistema de sonido, mismo que conectaba a un poste de luz para luego tocar discos mientras la gente se reunía alrededor para bailar o hacer *graffiti*.

Uno de estos primeros DJ’s fue DJ Kool Herc, un nativo de Jamaica que a temprana edad emigró a Nueva York y que, se cree, llevó de la isla del Caribe al sur del Bronx la idea de los *sound systems* o sistemas de sonido callejeros equivalentes a los sonideros que, los fines de semana, organizan fiestas en zonas urbanas populares de la Ciudad de México. Estos sistemas de sonido se desarrollaron en los años cincuenta y básicamente eran “una especie de discoteca ambulante, que podía movilizarse para brindar entretenimiento musical en bailes en las áreas urbanas y rurales, particularmente en sectores residenciales de escasos recursos económicos” (Giovannetti, 2001:65).

Los diferentes *sound systems* existentes en la isla batallaban entre sí para atraer la atención del público, lo que se considera el germen de las *sound battles* o batallas que años después formarían parte importante de la mística del *hip hop*. Estas batallas tenían por

objetivo borrar al oponente, hacerlo morder el polvo y así obtener la supremacía como el mejor sistema de sonido. Las armas a utilizar eran “una buena selección musical, altavoces potentes e interacción con la multitud; los operadores, el *selector* y el *deejay*. El *selector* se encargaba de la selección musical y de la parte técnica, el mago del sonido; el *deejay* de hablar y rimar, de calentar al público, de presentar los discos: dos figuras que aparecieron años más tarde en el mundo del *hip hop* convertidos en DJ y MC”, (Relats, 2002:94-95).

Sin embargo, hay quienes minimizan la influencia que los *sound systems* y el reggae pudieron tener en el nacimiento del *hip hop*, pues “los desarrollos paralelos del reggae de Kingston y el *hip hop* del Bronx no son más que una coincidencia. Las batallas de los DJ’s en Nueva York reflejan las *soundclashes* de Jamaica, pero de cualquier manera se hubieran desarrollado sin ese precedente histórico. La simple conexión entre las dos fue la competición” (Ogg y Upshal, 2001: 21).

En los inicios, el *hip hop* consiguió que la camaradería imperante en las pandillas y la violencia generada por éstas, se deslizara a arenas menos peligrosas y es que “el hip hop empezó como un medio de terminar con la pelea de negros contra negros” (Ogg y Upshal, 2001:14). Las pandillas no desaparecieron, se transformaron en *crews*¹⁷ y “más o menos hicieron la transición al *hip hop*. No estaban afuera buscando problemas. Estaban más o menos divirtiéndose y asegurándose de que nadie llegara a fastidiar la fiesta” (Fricke y Ahearn, 2002:12).

Pero la lucha no desapareció, aunque dejó de lado la violencia en pos de enemistades más “sanas”. “Los DJ’s se ubicaban en diferentes partes de la sala o el parque y aquel que atrajera la mayor parte de la audiencia sería el ganador. Al principio los combates eran ganados por el DJ con el sistema de sonido más poderoso, pero de allí en adelante las batallas evolucionaron en algo más sofisticado” (Ogg y Upshal, 2001:31).

Al respecto, Kid Freeze, un bailarín pionero dice: “Escogías tu arma –ya fuera el micrófono, las tornamesas, la lata de spray o el piso como b-boy”; y Crazy Legs afirma: “No se trataba de ganar o perder, sino de cómo te mantenías dentro de una batalla.

¹⁷ *Crew*: literalmente tripulación, equipo. Se trata de un grupo de amigos del DJ o MC, generalmente todos ellos pertenecientes al mismo barrio. Por extensión, el nombre se aplica a un grupo de especialistas, sean MC’s, B-boys o DJ’s. Es similar a una banda de rock o de otro tipo de música, aunque en el *hip hop* los integrantes de *crew* no siempre dan la cara al público.

Perdíamos la batalla, pero probábamos que habíamos desarrollado nuestras habilidades y que teníamos hambre” (Ogg y Upshal, 2001:16).

La influencia de Jamaica hacia el Bronx no se dio unidireccionalmente, sino de forma recíproca pues no hay que olvidar que la reciente historia musical de la isla, con sus erupciones de *ska*, *rocksteady* y *reggae*,¹⁸ estuvo informada en sus comienzos por los sonidos procedentes de Estados Unidos. De hecho, el concebir al *hip hop* como una forma simbólica nueva, implicaría negar las raíces sobre las cuales se encuentra anclada; sin embargo, en su afán por romantizar el pasado, el *hip hop* suele remontar su tradición a tiempos inmemoriales. Para el músico e historiador David Toop, antecedentes importantes en la construcción del *hip hop* fueron los *toasts* y los *dozens*.

Las primeras son historias rimadas, regularmente largas, contadas principalmente entre hombres, de contenido violento, escatológico, obsceno y misógino que han sido “usadas por décadas para perder el tiempo en situaciones de aburrimiento, ya sea en prisión, servicio militar o la vida en las esquinas”; los segundos son juegos de palabras –cuyo símil en nuestro país son los albures–, bromas o proverbios “que más que un fin de expresión discursiva, lo tienen de ser armas en una batalla verbal” (2000: 30-32).

Si bien más adelante llevaremos a cabo una descripción de los elementos que conforman el código del *hip hop*, adelantemos aquí algo acerca de ellos y de sus antecedentes. Una de las principales características del género es el empleo de sampleos; es decir, la utilización de material ya existente en la construcción de la música; sin embargo, ya desde los años cuarenta del siglo pasado, los jazzistas intercalaban frases sonoras de otros músicos a sus propias creaciones y en otras ocasiones éstas le servían como punto de partida para generar nuevas melodías.

Las armonías vocales desarrolladas por el *hip hop* tienen su antecedente en los grupos de *doo-wop* de los años sesenta; asimismo, la forma hablada que se conoce como rapeo, tiene sus antecedentes en el *scat*, una forma de utilizar la voz como un instrumento y

¹⁸ El *ska* es una música descompasada tocada en guitarra eléctrica que pone énfasis en el bajo, batería y sección de bajos. Al hacerse más lento, el *ska* dio origen al *rock steady*. “Los metales daban menos énfasis o fueron abandonados, y el sonido se hizo algo más suave, más sonámbulo y erótico. El bajo comenzó a dominar, y el *rock steady*, a su vez, se fue tornado más pesado y se comenzó a conocer como *reggae*” (Hebdige, 1997:14).

también en el “estilo de monólogo hablado de artistas como Issac Hayes, Barry White, Bobby Womack, Lou Rawls y Millie Jackson” (Davey D., 1984).

El *hip hop*, desde su nacimiento, se alimentó de lenguajes ya existentes; pero en su construcción y desarrollo se advierte una autosuficiencia en donde éste toma prestados elementos de otros códigos sonoros –reggae, música disco, rock, entre otros– para configurar un nuevo lenguaje, un nuevo código de sonidos, mismo que desmenuzaremos a continuación.

RADIOGRAFÍA DEL *HIP HOP*

Un efecto de la expansión de la modernidad ha sido la hibridación que se manifiesta y vuelve palpable en las formas simbólicas, mismas que, según García Canclini, ya no caben en la categoría de culto o popular y que se explican a partir de tres procesos: 1) la quiebra y mezcla de las colecciones organizadas por los sistemas culturales; 2) La desterritorialización de los procesos simbólicos; y 3) la expansión de los géneros impuros (García Canclini, 1990).

Si bien a estas alturas de la modernidad invocar pureza parece absurdo, es importante precisar que como objeto de estudio de la presente investigación tomaremos al *rap* en estado puro y no en alguna de sus expresiones impuras o fusiones (y aquí podemos incluir desde las mixturas que ha establecido con algunas de las vertientes rockeras como el *hardcore* o el *hard rock*, hasta estilos como la cumbia, salsa o *pop*, en donde con frecuencia se incluye el *rapeo*, entendido éste como la construcción de rimas sobre el ritmo de la música).

Una característica de las formas simbólicas, decíamos, es su aspecto convencional, característica de la cual dice Thompson lo siguiente: “La producción, construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos” (1998:208).

Para saber qué es el *hip hop* debemos tomar en cuenta que éste posee un código estructurado, un aspecto convencional compuesto por los elementos que se describirán a

continuación, mismos que pueden estar presentes todos a la vez o efectuar diferentes combinaciones entre ellos.

En la mitología que rodea al *hip hop*, el principio creador, decíamos, es el *Disc Jockey* o DJ. Él se encargaba de amenizar las fiestas y pronto se vio en la necesidad de hacerse de una personalidad, de un elemento distintivo que lo separara del resto de sus competidores. Y una de estas primeras marcas, que había de ser fundamental en el desarrollo del lenguaje del *hip hop*, fue el *breakbeat*.

El *breakbeat* fue patentado por DJ Kool Herc y se conoce con ese nombre a la sección climática instrumental de un disco, es “el momento en el que el percusionista cambiaba el ritmo con un redoble o un solo, sección que duraba normalmente menos de un minuto” (Relats, 2002:168). La fuente de estos *breakbeats* es diversa, podían ser los timbales de Tito Puente, una batería funk o “incontables discos de leyendas como James Brown o Dyke and the Blazers, e incluso las introducciones a cuatro cuartos de bajo, batería y tarola adorados por heavy metaleros y hard rockers como Thin Lizzy y los Rolling Stones” (Toop, 2000:14).

Si Kool Herc heredó el *breakbeat* al *hip hop*, corresponde a Joseph Sadler, mejor conocido como Grandmaster Flash, la introducción del *scratching*, recurso sonoro que consiste en mover el disco hacia adelante y hacia atrás, contra la aguja del tornamesa, movimiento que produce un ruido característico y cuyo descubrimiento pertenece a otro DJ, a Grandwizard Theodore (Relats, 2002).

Grandwizard Theodore, descubridor del *scratch*, relata cómo llegó a él: “Muchos DJ’s, cuando están tocando música, tienen un disco tocando, mientras mantienen el otro disco detenido con una mano. Pero la gente que está bailando no lo escucha. En los audífonos ellos están frotando el disco atrás y adelante para mantener el groove. Lo único que hice fue mover el *mixer* para que la gente pudiera escucharlo y hacer un poco de ritmo con esto” (Ogg y Upshal, 2001:28).

Innovaciones como el *breakbeat* y el *scratching* convirtieron al DJ en una estrella y si bien éstos se sintieron halagados en un principio, el hecho de que las multitudes estuvieran más pendientes de su accionar que de la música misma, y se olvidaran del baile, posibilitó incidentes violentos al apretujarse los asistentes alrededor del DJ –ya fuera apara

averiguar el disco que en ese momento se tocaba o para observar de cerca sus habilidades— que luego derivaban en peleas.

Fue entonces cuando apareció otra figura fundamental para el *hip hop*: el MC o rapero, cuya misión, en sus comienzos, era redirigir la atención de la multitud: “Flash pidió a un par de amigos, Cowboy and Melle Mel [...] que hicieran algunos alardes durante uno de sus shows. Pronto, Flash comenzó a pegar un micrófono a su equipo para inspirar la participación espontánea de la audiencia” (Rose, 1994:54).

Es conveniente señalar que la aparición del MC implicó una pérdida de importancia del DJ en el ámbito del *hip hop*. Lentamente esta figura fue desplazándose a otras formas simbólicas y ya en los noventa la encontramos instalada en los territorios de la música electrónica y en las expresiones de la vanguardia.

En la primera, en sus inicios, se limitará al rol que el DJ jugaba en la música disco, al enlace —suave, casi inadvertible— entre un disco y otro a fin de crear un *continuum* sonoro que permitiera bailar sin interrupciones durante la noche. La evolución del DJ en la música electrónica llegará posteriormente a los *raves*, subcultura que ha gestado sus propias peculiaridades y que, aparentemente, no observa ninguna relación directa con el *hip hop*.

Por lo que respecta a la vanguardia, el DJ —que por una extraña mixtificación adquiere la denominación de tornamesista (*turntablism*)— se convierte en un creador a partir de la deconstrucción/reconstrucción al generar/construir una obra musical a partir de la unión de fragmentos extraídos de otras obras (discos).

No obstante lo anterior el DJ no desapareció de la esfera del *hip hop*. Aunque infrecuente, sus participaciones se dejaban sentir y al llegar a mediados de la década pasada, su presencia ganó importancia con la aparición de *crews* conformados exclusivamente por DJ's y por la incorporación de éstos a agrupaciones de rock.

El *deejaying* es hoy una actividad especializada como lo podemos advertir mediante el trabajo de *crews* como Invisibl Skratch Piklz, Scratch Perverts, X-ecutioners o Rob Swift, gente cuya habilidad en el manejo de los tornamesas, además de expresarse en una suerte de trucos y acrobacias, se manifiesta en su utilización como herramienta de composición.

MAESTROS DE CEREMONIAS

DJ's y MC's surgen paralelamente en el tiempo, pero la habilidad de los últimos para contar historias sobre un *beat* los vuelve poco a poco los principales protagonistas del *hip hop*. En un principio, estos MC's se limitaban a enviar saludos, incitar al baile o anunciar la próxima fiesta; sin embargo, el papel de los mismos se fue incrementando de manera que al poco tiempo éstos ya construían rimas con sentido sobre la cama de sonidos tendida por el DJ. “No hubo realmente una fuerza externa que nos hiciera escribir rimas, aunque nadie estaba haciéndolo [...] Mi hermano y yo empezamos a hacerlo y entonces todos en nuestro vecindario comenzaron a hacerlo. Entonces ellos se volvieron nuestra inspiración. Aplastarlos” (Kid Creole, en Fricke y Ahearn, 2002:74).

Y al igual que sucediera en el *graffitti*, el *breakdance* y el *deejaying*, los MC's también tuvieron que hacerse de una personalidad, de rasgos que permitieran separarlos de otros maestros de ceremonias. Algunos lo consiguieron a partir de la vestimenta; pero el verdadero valor de un MC se suscita en sus rimas y en la forma de contarlas, en el ritmo que se imprime a la palabras. De este rasgo único, pues cada voz es como una huella digital, distinta, particular, se desprende el concepto de *flow*, de flujo, con el cual se significa el curso de las rimas, mismas que pueden aceptar diferentes registros vocales, y velocidades.

Los propósitos de estas rimas pueden ser diferentes: contar una historia, tejer un juego de palabras, bordar una moraleja, establecer un desafío, etc.; la temática de las rimas es muy vasta, pero ante todo, no debemos dejar de lado que el *hip hop*, si bien tiene matices de entretenimiento, es una música de la resistencia, la expresión de una minoría étnica sojuzgada y discriminada. A continuación presentamos algunos ejemplos de la lírica del *rap*:

Te levantaste tarde para la escuela. Hombre, no quieres ir/ Le pides a tú mamá “¿por favor?”, pero de cualquier manera te dice que “¡No!”/ Perdiste dos clases y ninguna tarea/ pero tu maestro sermonea a la clase como si fueras cualquier pendejo/ Tienes que pelear por tu derecho a divertirme/ Tu papá te descubrió fumando y te dijo “¡Ni lo pienses!”/ Ése hipócrita que se fuma dos paquetes al día/ Hombre, vivir en casa es una molestia/ y ahora tu mamá ha tirado tu mejor revista pornográfica.

Beastie Boys, "Fight For Your Right (to Party)"¹⁹

Nací negro, vivo como negro/ y voy a morir probablemente porque soy negro/ porque un cracker que sabe que soy negro/ mejor que tu negro, probablemente va a poner/ una bala en la parte trasera de mi cabeza.

Dead Prez, "We Want Freedom"²⁰

No hay más tiempo para dejarlo pasar porque éstas son las últimas rimas/ porque estamos viviendo los últimos tiempos. / Ellos quieren ir a la guerra, más guerras por venir/ pero muchos de nosotros peleamos más guerras que cualquiera/ Discriminación en la nación racial/ mientras ellos destruyen nuestro fuerte cimiento/ El balance natural está fuera de balance/Ellos inclinan la escala, ahora no hay más silencio/ El agujero en la capa de ozono está fuera de control/ pero ellos quieren luchar por más petróleo y oro.

Eric B. and Rakim, "Teach the Children"²¹

Ahora te voy a llevar de viaje/ agárrate fuerte para que no te caigas ni resbales/ Este tren está lleno, no consigues asiento/ tienes que permanecer de pie sobre tus cansados pies/ A donde vamos no te preocupes, estaremos allí en un momento/ pero mejor será que vigiles tus bolsillos porque los ladrones trabajan rápidamente/ Esta es una cosa del tránsito neoyorkino/ no uses demasiado oro y guarda tus anillos de diamantes/ y no le sonrías a nadie, porque a la gente allá afuera le gusta viajar con pistolas de mano/ Dices que te gusta este viaje, bien ¿estás seguro?/ Mejor será que pises firmemente y cierres las puertas.

Guru, "Transit Ride"²²

Y es que uno de los valores principales del *rap* se da en el contenido de sus letras, en el peso de sus rimas. No se trata de canciones en el sentido tradicional del término, sino de historias

¹⁹ You wake up late for school - man you don't wanna go/ You ask you mom, "Please?" - but she still says, "No!"/ You missed two classes - and no homework/ But your teacher preaches class like you're some kind of jerk/ (chorus) You gotta fight for your right to party/ You pop caught you smoking - and he said, "No way!"/ That hypocrite - smokes two packs a day/ Man, living at home is such a drag /Now your mom threw away your best porno mag.

²⁰ I was born black, I live black, / and I'ma die probably because I'm black/ because some cracker that knows I'm black/ better than you nigga, is probably gonna put/ a bullet in the back of my head!!

²¹ No more time to pass time 'cause these are the last rhymes,/ 'Cause we're living in the last times.../ They wanna go to war, more wars to come/ But most of us fight more wars than one/ Discrimination in the racial nation/ While they destroy our strong foundation/ Nature's balance is way off balance/ They tip the scale, now it's no more silence/ The hole in the ozone layer is outta control/ But they wanna fight for more oil and gold.

²² Right now I'm gonna take you for a ride/ Hold on tight, so you don't slip or slide/ This train is packed, you don't get no seat, yup/ You gotta stand on your tired feet/ Where we goin don't worry, you'll be there in a hurry/ But you better watch you pockets cause the thieves work quickly/ This is a New York transit thing/ Don't wear too much gold and hide your diamond rings/ And don't smile at anyone/ Cause people out here, they like to travel with handguns/ You say you like this trip, well are you sure?/ You better step lively, and watch closing doors.

que se recitan sobre música, cuentos “contados en un elaborado y siempre cambiante *slang* negro y referidos a rituales y figuras culturales negras, películas del *mainstream*, personajes de video y televisión y héroes negros poco conocidos” (Rose, 1994:3).

Estas rimas son muy personales y se encuentran estrechamente ligadas a su autor, por eso es difícil encontrar en el *rap* la reinterpretación de los temas de otros; esto sólo es posible si se emplea la base como herramienta de composición para fincar sobre ella un nuevo significado y es que las “letras de rap son una parte crítica de la identidad del rapero, sugiriendo fuertemente la importancia de la autoría y la individualidad en el rap” (Rose, 1994:95).

Y en la construcción de esa identidad, vamos a encontrar un par de elementos definitorios de la misma. El primero es la utilización de seudónimos, una costumbre que no es privativa del *hip hop*, pero que éste hereda de la tradición artística al crear una nobleza ficticia en donde las denominaciones de “Rey”, “Conde” o “Padrino” establecen una jerarquía. Para Afrika Bambaataa, uno de los DJ’s que impulsó el nacimiento del *hip hop*, la utilización de estos títulos tenía por objeto “instalar orgullo y confianza” en la comunidad afroamericana.

El segundo elemento de la construcción de esta identidad es la adopción de un alias o seudónimo a partir de las habilidades del MC para rapear, o se echa mano de símiles extraídos del mundo deportivo, principalmente el basketball y el boxeo, dos de los deportes en donde la población de color de Estados Unidos ha descollado en años recientes.

Es por eso que, a manera de afirmación y declaración de principios, casi todos los MC’s poseen una canción, regularmente incluida en su primer disco, en la cual, como si se tratara de una tarjeta de presentación, dejan asentadas sus virtudes.

Una vez configuradas las bases sonoras del *hip hop* con el *breakbeat* y el *scratching*, mismos que posibilitarían el surgimiento paralelo del *rapeo* y el *breakdance*, llegamos a una primera evolución del *hip hop*, en la cual aparece la figura del productor. El DJ, como lo señalamos antes, posee habilidades específicas en el manejo de las tornamesas y musicalidad para combinar distintas piezas musicales para crear un atmósfera, o bien para enlazar fragmentos de obras diversas a fin de crear una obra propia; el MC, por su parte, posee el ingenio, la habilidad para entrelazar las palabras, construir rimas y hacer uso de su *flow* para expresarlas de manera enfática.

Estaba, entonces, la música que producían los discos que, a su vez, manipulaban los DJ's con las tornamesas; también estaban los MC's que de hacer anuncios y enviar saludos mientras sonaba la música, pasaron a la construcción de rimas cada vez más complejas; sin embargo, hacían falta los músicos o el individuo con un oído más musical que fuera capaz de generar los soportes sonoros, las composiciones musicales sobre las que, tanto DJ's como MC's, pudieran desarrollar sus artes. Y ese personaje fue el productor.

Aquí es pertinente establecer una distinción entre el productor ejecutivo y el productor *per se*. Se entiende por el primero a la persona que lleva a cabo la inversión necesaria, mediante una industria cultural, para la realización de un disco; el segundo es el encargado de dirigir artísticamente la grabación de ese disco. Es él quien decide cómo colocar los micrófonos, qué tipo de efectos utilizar, etcétera; es quien pone su técnica y experiencia al servicio de un fin, en este caso detallar las composiciones sonoras.

En virtud de que MC's y DJ's no eran músicos, la importancia del productor fue creciendo paulatinamente, al grado de que en la actualidad son determinantes en la elaboración de las bases, término con el cual se denomina a la música sobre la que el MC estructura sus rimas. Este productor en sus comienzos tampoco era músico en el sentido tradicional de la palabra; es decir, no era capaz de pulsar un instrumento o sus habilidades en el manejo del mismo eran limitadas; sin embargo, poseía una amplia memoria sonora, un conocimiento de la tradición de la música afroamericana, y rudimentos técnicos suficientes como para ponerlos en práctica en un estudio de grabación.

Fue este productor quien introdujo el uso del sampleo, aportación que se ha extendido a otros códigos musicales pero que adquirió carta de naturalización en el ámbito del *hip hop*. Originalmente su utilización se daba en la música para sustituir algunos instrumentos musicales –básicamente para abaratar costos– y durante mucho tiempo se siguieron usando así, pero con la llegada del *rap* esto cambió sustancialmente. Los productores comenzaron a apropiarse fragmentos sonoros, mismos que extraían de las obras de otros –de los discos–, y luego los procesaban, hasta hacerlos irreconocibles, en el estudio de grabación. En ocasiones, este sampleo o muestra duraba unos segundos, otras, duraba minutos, no era desfigurado del todo, y servía de base para que el MC tejiera sus rimas.

Durante mucho tiempo, la utilización del sampleo se dio sin que nadie levantara protesta, especialmente en lo referente a los derechos de autor; sin embargo cuando “los músicos de rock o pop se dieron cuenta de que –horror de horrores– un grupo de rap estaba usando su música, se fueron tras la ofensa con una furia que hablaba de su desdén por la forma” (George, 1999: 95).

No obstante, el sampleo, lejos de ser entendido como un plagio por la comunidad afroamericana, funciona como una máquina del tiempo musical, una máquina que evoca otros tiempos y mediante la cual “viejos sonidos y resonancias pueden ser atraídas y recontextualizadas en el presente” (Rose, 1994:96).

En la mística del *hip hop*, la técnica del sampleo es determinante “porque involucra la repetición y la reconfiguración de elementos rítmicos en formas que ilustra una elevada atención a los patrones rítmicos y el movimiento entre esos patrones mediante *breaks* y puntos musicales de ruptura” (Rose, 1994:67-69).

Sí, el sampleo es la quintaesencia del *rap*. Si la comunidad blanca, representada por los rockeros, tiende a darle un uso efectista y de acentuación, para los productores de *rap* es la herramienta que permite la construcción de una nueva pieza sonora. El sampleo es un medio para alcanzar un fin; por momentos les sirve para tributar un homenaje al traer a la memoria a alguien que, en otro tiempo y bajo otra circunstancia, tenía una forma peculiar de decir las cosas y que quien emplea el sampleo no sabe cómo decirlo; es, también, una herramienta de composición, una forma de “obtener resonancias familiares”, de “afirmar la historia musical negra y de localizar los sonidos del ‘pasado’ en el ‘presente’”, (Rose, 1994:89).

Esta deconstrucción no es reciente, podemos encontrar sus raíces en el *remix* y la técnica del *dub* oriunda de Jamaica.²³ El *remix* es entendido como una forma de resistencia que se encuentra presente en prácticamente todas las tradiciones musicales afroamericanas y del Caribe, aunque estas nuevas versiones “toman vidas y significados alternativos en un contexto fresco” (Rose, 1994:91).

²³ El *dub* es una técnica que consiste en aislar la parte rítmica (bajo y batería, principalmente) de una composición y a la que se le agregan “capas de eco y otros efectos de sonido procesados” (Brewster y Broughton, 2000:119). El *remix*, por su parte, es “una deconstrucción de la canción que tomaba sus elementos básicos, los reordenaba y añadía sonidos nuevos” (Relats, 2002:97).

Y es que en esta actitud de cortar y mezclar (*cut 'n' mix*) existente en el *hip hop* y que a partir de allí se ha difundido a otros estilos sonoros, hay de trasfondo la idea de que los sonidos o ritmos no tienen propietario y “solamente lo tomas prestado, lo usas y lo devuelves a la gente en una forma un poco diferente. Para usar el lenguaje jamaicano del reggae y el dub, tú solamente lo versionas (*version it*)” (Hebdige, 1987:141).

La utilización del sampler implica que los *raperos*, por la vía de los productores, trabajan sobre un material ya hecho, presumiblemente acabado, aunque susceptible de ser modificado: el disco. Es una orientación que se da inicialmente en Jamaica donde las producciones fonográficas se convierten en la matriz que permite abrir un abanico de posibilidades que se antoja interminable.

El *rap* descansa en sonidos pregrabados y éstos son una herramienta de composición; es una forma de hacer música que nace en ambientes de extrema pobreza (no hay que olvidar que surge en el Bronx que por ese entonces era el vecindario más pobre y rudo de Nueva York). Para Tricia Rose, los sonidos puestos en marcha por los raperos no solamente son deconstructivos, también son recuperativos porque “recontextualizan estos elementos [samplers, tornamesas, grabadoras y sistemas de sonido] creando nuevos significados para sonidos culturales que habían sido relegados a los tiraderos comerciales” (1994:65).

Como se mencionó anteriormente, esta inclinación por dar nuevos usos a lo ya existente no es reciente, tiene sus antecedentes en lo que los jazzistas hacían en los años cuarenta cuando parafraseaban la melodía de alguien más y la insertaban en una composición propia; sin embargo, la novedad en el *hip hop* es que, cuando la reconstrucción es evidente, se basa en un tema que incluso ya fue un éxito, para utilizar la música de éste y escribir sobre él una nueva letra. “Rapper’s Delight”, el primer rap que se dio a conocer masivamente y que de hecho introdujo el género al mundo, se construyó sobre un tema de Chic que, a su vez, ya había sido un éxito anteriormente: “Good Times”.²⁴

²⁴ “Rappers Delight” vendió dos millones de copias en todo el mundo; se colocó en el número 4 de las listas de *rhythm and blues* de *Billboard*, y en el lugar 36 de las listas de pop de la misma publicación.

Otra forma de reconstrucción es la que llevan a cabo los productores mediante la selección de varios sonidos (en ocasiones la cifra puede llegar a cientos) extraídos de otros discos, mismos que después van procesando con diferentes artilugios tecnológicos y con los cuales crean una nueva composición. Esta es la mejor manera de ejemplificar que el sampler, en ese sentido, es una herramienta de composición. Y es bajo esta óptica que la repetición, la circularidad de la música de rap, adquiere significación. Dicha circularidad descansa en el *loop*, en el rizo, en ese sonido continuo que inclusive raya en la monotonía y que es roto mediante el *breakbeat*.

ESCUELAS DE RAP

A lo largo de sus más de 20 años de existencia, el *rap* ha sido objeto de continuas revisiones y en su interior se han desarrollado varias vertientes, casi en número igual al de sus exponentes, o al sitio desde donde se le produce. No obstante, en la historia del género hay dos momentos históricos importantes: la vieja y la nueva escuela.

La vieja escuela hace referencia a los inicios del *rap* en Estados Unidos; es el momento en el cual el género adquiere sus rasgos principales (enumerados arriba) y que se manifiestan como un gran abanico de posibilidades. Según David Broc, el año del cruce de fronteras entre una y otra escuela se da en 1989, pues es en ese año, cercano al inicio de la década de los noventa, que se fomenta “consciente o inconscientemente la ilusión por alimentarse de aires y sensaciones renovadas” y que “puso de manifiesto la necesidad de encontrar caminos alternativos a lo establecido” (2002:380-381).

Sin embargo, el arribo de la nueva escuela realmente se da con la ruptura que propicia el grupo Run-D.M.C. quienes expresan su deseo por hacer un ritmo más duro y agresivo, y para ello emplean *breaks* de rock, una de las innovaciones “más importante para la aceptación del rap entre los jóvenes blancos” (Toop, 2000:161). Fue la tercia de Run-D.M.C. la que hizo que el *rap* se convirtiera en una entidad susceptible de ser comercializada por el canal de videos MTV, pues antes de la aparición de éstos, el *rap* era prácticamente invisible para la cadena de televisión.

Además, Run-D.M.C., en palabras de Rick Rubin, fundador del sello independiente Def Jam y uno de los principales impulsores del género en sus inicios, llevó el *rap* “al

mainstream y mostró a la gente que el rap era ‘música’ y si la gente tenía una pared levantada, aquí había una referencia familiar que podían utilizar y que dejaría entrar al *hip hop* en las casas donde no había estado antes” (Ogg y Upshal, 2001:84). Se tendió así una camaradería entre las audiencias masculinas de rock y *hip hop*, pues este productor “agregó timbres de *heavy metal* al enfático *beat* de los DJ’s de la vieja escuela, creando una nueva forma de escuchar *hip hop*” (Nelson, 1999:65-66).

Es entonces la tecnología disponible la que crea la división entre la vieja y la nueva escuela; sin embargo, como suele suceder en otros terrenos artísticos, esta división no deja de tener un mero valor operativo, pues todavía en la actualidad, hay quienes piensan que dicha división es superflua.

En ocasiones, el antagonismo entre ambas escuelas se reviste de un halo generacional, especialmente porque, a diferencia de otros géneros musicales en donde encontramos largas trayectorias artísticas, en el *hip hop* éstas no se han gestado de la misma forma, en parte por la juventud del género, y en parte porque en sus comienzos el *rap* era una música efímera en el sentido de que estaba basada en un mercado de sencillos y en donde la importancia del álbum era mínima cuando no existente. Ya en los albores de la década de los noventa, la importancia del álbum en el *rap* fue creciendo y éste se instaló como un parámetro importante para medir artísticamente al *hip hop*.

Es también, al despuntar los noventa, que surge una de las vertientes más polémicas nacidas en el seno del *hip hop*: el *gangsta rap*. Éste es “un producto directo de la explosión del crack”, en donde la temática: “sospechas de mujeres, lealtad al *crew*, adopción de una fachada de piedra al confrontar el mundo, odio a la autoridad, deben su presencia en las letras y su impacto en las audiencias al enorme número de hombres afroamericanos encarcelados en los noventa” (George, 1999:42-44).

Fue a finales de los ochenta, cuando los habitantes de barrios angelinos marginados como Compton y Watts “desarrollaron un estilo de la costa Oeste que narraba experiencias y fantasías específicas de los pobres negros y hombres en Los Angeles” (Rose, 1994:59). Ice T, uno de los protagonistas en la construcción de la identidad de la escena angelina, dice que hacer *gangsta rap* “realmente le dio a la costa Oeste una imagen, porque mientras tratábamos de rapear como en Nueva York no había nada especial. Hasta que gritamos LA

[Los Angeles] y dijimos de aquí es de donde somos y así es como lo hacemos, fue que encontramos nuestro nicho” (Ogg y Upshal, 2001:114).

Al mismo tiempo, integrantes de otras comunidades minoritarias, principalmente de habla hispana, “empezaron a desarrollar *raps* bilingües y a tender puentes entre los estilos chicano y negro. Grupos como Cypress Hill, que tiene integrantes negros e hispanos, sirven como un puente entre las comunidades negras e hispanas que construyen sobre los híbridos producidos por los negros y los portorriqueños de Nueva York” (Rose, 1994:59).

El *gangsta rap* originó una de las principales dicotomías existentes en el *rap* elaborado en Estados Unidos al generar dos vertientes principales: la costa Oeste (Los Angeles y San Francisco, entre otras ciudades) y la costa Este (Nueva York). El surgimiento del *gangsta rap* produjo al interior de la comunidad diversas respuestas, mismas que, en ocasiones, se manifestaron en tendencias sonoras en las que, por no ser el objetivo de esta investigación, no nos detendremos.

Si bien la temática de *gangsta rap*, con sus apologías a la violencia, la misoginia y el machismo, provocó ámpula, en el fondo de la condena al mismo subyace una razón racial, como lo subraya David Toop. “Mucho del pánico moral desatado por N.W.A. [Niggers With Attitude]²⁵ se debió al hecho de que un gran número de adolescentes estaban comprando un disco realizado en un joven sello negro independiente lanzado sin el apoyo de la radio o de una compañía de discos grande” (2000:181).

La glorificación de la violencia que llevara a cabo el *gangsta rap* alcanzó un momento climático cuando dos de los exponentes más importantes del hip hop a mediados

²⁵ N.W.A. fue un *crew* oriundo de Compton, un suburbio de Los Angeles, a quien le corresponde el crédito de ser uno de los creadores del *gangsta rap*. Perseguidos por el FBI, lo que les sirvió como un catalizador de ventas, tuvieron en la canción “F**k Tha Police” uno de sus principales éxitos. La canción, entre otras cosas, dice lo siguiente: “Madrea a la policía viniendo directo del subterráneo/ Un joven negro la pasa mal porque es café/ y no del color que la policía quisiera/ ellos tienen la autoridad para asesinar a una minoría/ A la chingada esa mierda porque yo no soy/ el que habrá de ser golpeado por un gandalla hijo de la chingada con una placa y una pistola y arrojado a la cárcel/ Podemos estar dedo con dedo en una celda/ chingándome porque soy un adolescente/ con un poco de oro y un localizador/ cateando mi carro, buscando el producto/ pensando que cualquier negro es un vendedor de narcóticos/ Prefieres verme en la peni/ que a mí y a Lorenzo rolando en un Benz/ Golpea a un policía fuera de forma/ y cuando termines, trae la cinta amarilla/ para cercar la escena de la carnicería”.

de la década de los noventa, Tupac Shakur (costa Oeste) y Notorious Big (costa Este), fueron asesinados con unos meses de diferencia, supuestamente por una rivalidad entre pandillas, aunque la verdad del caso sigue sin saberse.²⁶

Si ya antes las condenas para el *gangsta rap* eran usuales, con este hecho alcanzaron unanimidad, aunque la opinión pública no tuviera ningún elemento para afirmar si aquello de lo que hablaban en sus rimas era verdad o ficción. “Los niños llevan armas automáticas como Uzis y venden *crack* en las calles. Los niños nacen con SIDA y los adolescentes son asesinados por sus zapatos. La música podrá ser poderosa e influyente, pero ninguna música es lo suficientemente poderosa para crear esta clase de decadencia social. Los *raps* son ficciones y si estas ficciones tienen su base en la vida real o en una imaginación sobrecargada, el mundo que reflejan se está moviendo rápido, fuera de control, demasiado rápido para tener a un disco de *rap* como guía” (Toop, 2000:170).

Lo visto aquí nos ha permitido acercarnos someramente a un género musical joven que, no obstante sus pocos años de vida, desbancó en 1998 al country en cuanto a ventas se refiere y se volvió “el gesto rebelde a elegir, una alternativa al rock alternativo que implicaba más actitud, lenguaje más explícito, *beats* más grandes y más bajo” (Toop, 2000:XIII), razones que han servido como propulsores del *rap* a nivel mundial y han hecho de éste un género que se ha difundido al resto del mundo: “Cada país ha abrazado la cultura de manera diferente. En algunos su americanidad es su atractivo central, haciéndolo más largo que la vida y peligroso. En otros países, ha sido moldeado para apegarse al lenguaje y necesidades de la cultura indígena. En general, habla de un sentido de diversión y romance por lo exótico, tanto como lo hace a los consumidores de los suburbios americanos. Porque el *hip hop* tiene muchos elementos –música, ropa, actitud, baile–, su esencial mutabilidad lo hace adaptable mundialmente” (George, 1999:203).

²⁶ A mediados de la década de los noventa, Tupac y Christopher Wallace, nombre verdadero de Notorious, eran dos de los exponentes más reconocidos del *hip hop*. El primero murió, luego de un atentado, el 13 de septiembre de 1996. Seis meses después, Notorious fue asesinado el 9 de marzo de 1997. Se dice, aunque todavía no ha podido comprobarse, que Tupac fue asesinado por instigación de Notorious y que, en venganza, el *crew* de Tupac hizo lo mismo con su rival.

CAPÍTULO III. ARRIBO DEL RAP A MÉXICO

En el presente apartado, una vez hecha la descripción del nacimiento y desarrollo del rap en Estados Unidos, pasaremos a describir cómo se constituyó el campo cultural del rap en nuestro país, cómo arriba a la Ciudad de México y las zonas conurbadas, y las características que éste habrá de adquirir en el camino y que le permitirán hacerse de una identidad.

Asimismo, exploraremos las estrategias de difusión que, en sus inicios, puso en práctica la industria cultural para la diseminación del mismo y cómo una vez que dichas estrategias no consiguieron consolidarse, la difusión del género, y la constitución del campo cultural del *rap* como tal, quedó en manos de sus hacedores quienes se vieron en la necesidad de implementar la creación de sus propios medios a fin de llegar a la consecución de sus objetivos.

A fin de consolidar aún más el marco conceptual, haremos uso del *concepto mundo de arte* acuñado por el norteamericano Howard Becker.

ARRIBO DEL RAP A MÉXICO

La entrada del *rap* a nuestro país como género musical se lleva a cabo como una moda más emanada de la industria cultural²⁷ y se da de manera temprana, prácticamente como una reacción a lo acontecido en Estados Unidos. Llega en la forma de grabaciones de los exponentes pioneros, pues el éxito de “Rapper’s Delight”, uno de los primeros temas de *rap* en llegar en formato de acetato, propició el interés de una compañía discográfica en México (Trébol) quien lo editó en estas tierras con el nombre de “El Cotorreo”.

El éxito del tema firmado por el trío Sugarhill Gang fue instantáneo y como secuela de éste comenzaron a editarse otros discos de quienes en ese momento eran los principales exponentes del naciente género, entre ellos Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa. Pero sí en Estados Unidos, como se mencionó en el capítulo anterior, el *rap* tuvo un nacimiento

²⁷ Por industria cultural concebimos el conjunto de valores prefabricados y difundidos por los medios de comunicación masiva, cuyo principal objetivo es incitar al consumo impulsivo (y compulsivo), y con esto uniformar las mentalidades de los sujetos componentes de los grupos subalternos para someterlos a la ideología e intereses de la clase dominante (Castillo 1999:32).

callejero en el cual convergieron distintos elementos que los medios de comunicación luego se apropiarían para difundirlos y masificarlos, aquí en México el nacimiento del mismo se dio a la inversa, a partir de la industria mediática, lo que propició, en sus inicios, un malentendido de la subcultura del *hip hop*.

Si en sus comienzos el *rap* tuvo en la música disco a un aliado más, en México fue ésta uno de los principales catalizadores en la incipiente difusión del género. Y es que si bien ahora el *rap*, el hecho de hacer rimas sobre un *beat*, domina al grado de fundir en un solo elemento algo que desde sus orígenes ha estado compuesto por cuatro ingredientes, en el principio fue el baile, el *breakdance*, el principal promotor del *rap*.

A finales de los setenta, la euforia que el surgimiento de la música disco produjo, llevó a la industria cultural nacional a brindarle espacios para su difusión. En televisión concretamente se transmitía el programa “Fiebre de Sábado por la Noche” en donde las parejas competían con sus mejores pasos de baile y con música que diferentes DJ’s mezclaban en vivo. Si bien la música disco poseía un código para bailarse muy específico, ello no impedía que algunos de los participantes en el certamen desplegaran movimientos acrobáticos propios del *breakdance*.

¿Cómo llega el *breakdance* a colarse en medio de la música disco?, ¿de dónde sacan los asistentes a este programa sabatino las claves para ejercer esos movimientos espectaculares? Sin duda la introducción de esta forma de baile tiene sus antecedentes en las demostraciones que del mismo se podían apreciar en los escasos videos que en ese entonces llegaban a transmitirse,²⁸ pero el gran crisol, el mejor escaparate para mostrar esta forma de baile fue el celuloide.

Películas como *Wild Style* (1982) primero, y luego *Beat Street* (1984), difundieron la subcultura del *hip hop* en un estado puro, prácticamente documental y con armoniosa integración de los cuatro elementos; pero su impacto e importancia, aunque ha crecido con los años, en ese entonces apenas registró movimientos en el subterráneo. Fue un filme surgido en las entrañas de Hollywood el que llevaría el *breakdance* a uno de sus puntos

²⁸ Music Television (MTV) comenzó a operar en Estados Unidos en 1980 y en México sólo podían captar su señal quienes en ese entonces contaban con antena parabólica. En 1993 se crea MTV Latino, cuya señal se transmite por cable y si bien las facilidades de acceso al mismo para una mayoría de la población son mayores, su impacto masivo no es comparable al alcanzado por otras señales de televisión de canal abierto.

climáticos. *Flashdance* (1983) otorgó a esta forma de baile nuevos bríos pues en 1979, en Estados Unidos, afirma Alien Ness, uno de los primeros b-boys, el *breakdance* “estaba ya pasado; ya se había jugado. Nadie lo estaba haciendo, nadie quería verlo...” (Fricke y Ahearn, 2002:297); sin embargo, la cinta “realmente prendió todo. No sólo para mí, sino para muchos b-boys a nivel nacional [y mundial]” (Fricke y Ahearn:302).

Sí, en Estados Unidos el *breakdance* probablemente vivía su estertor agónico; pero la cinta *Flashdance* vino a insuflarle nueva vida, a ponerlo en recirculación en ese país, al tiempo que lo difundió, como moda, como novedad, y masivamente, en prácticamente todo el mundo.

Pero esa difusión, al hacer énfasis en uno solo de los elementos de la subcultura del *hip hop*, permitió la apropiación fragmentaria de la subcultura en nuestro país como lo demuestra el testimonio siguiente:

En ese entonces ya pintábamos *graffiti* varios chavos [...] y nosotros sí lo pintábamos con conciencia *hip hop*, porque realmente el *graffiti* ya lo adquirimos después del 85 que vimos la película de *Beat Street* y allí ya se ve qué es la cultura. Del 83 para atrás el *breakdance* para mí era *breakdance*, el *rap* era algo que estaba por allí, los DJ's tocaban pura música disco y el *graffiti* no existía... ya después de *Beat Street* descubrí el *graffiti* y vi que todo tenía que ver, *entons (sic)* ya de allí, ya nosotros lo empezamos a querer enfocar a los cuatro elementos.²⁹

Una fragmentación que no tiene nada de extraño si nos detenemos a analizar que incluso en su país de origen, esta subcultura de los cuatro elementos se desarrolló de esa manera. Fab 5 Freddy, uno de los instigadores de la película *Wild Style* (al menos en el papel) y uno de los primeros en sacar el *hip hop* del *ghetto* para llevarlo al centro de Nueva York, es muy enfático en ese sentido:

En ese momento, la gente no estaba viendo esos elementos diferentes como uno solo. Quienes hacían *graffiti* sólo hacían *graffiti*. Los *raperos* estaban rapeando. La escena del *breakdance* se daba en las fiestas de *hip hop*, pero era más una cosa latina, así que había clubes latinos en donde el *breakdance* florecía...(Fricke y Ahearn: 290).

Uno de los problemas durante la presente investigación para determinar la conformación del campo cultural del *rap*, radica, como ya lo mencionamos anteriormente, en la fragmentación que al momento de la apropiación de éste llevan a cabo las distintas tribus urbanas, pues

²⁹ Entrevista con Ignacio Martell, *aka* Joe, *graffitero*, *breakdancer*, DJ y promotor del *hip hop* en México.

como podremos comprobar en el siguiente testimonio, si de algo carece en sus comienzos el *rap* en México es de una personalidad propia:

Yo intenté hacer fiestas de los cuatro elementos; en el 88 u 89 intentamos hacer fiestas de los cuatro elementos y me decían, no, no, no, yo cómo voy a estar bailando con rap, y los *graffiteros*, no pues yo soy punk y soy hardcore y a mí no me gusta eso del *hip hop*, y los del rap, pues es que a mí me aburre estar viendo eso del *graffiti*, entonces realmente no hubo una conciencia de la cultura y si ahora dizque hay una conciencia de la cultura es por moda, porque uno platica con los chavos que están *rapeando* y no saben nada de los otros elementos, platica uno con los *b-boys* y no saben de los otros elementos, los *graffiteros* menos. Yo conozco a todos los *graffiteros* del país y de la República y el 5% es *hip hop*. Todos los demás son metaleros, hardcore, punk y ska (Joe).

Antes que el *rap*, primero que el *graffiti* y paralelo a los DJ's estaba el *breakdance*. Es éste la punta de lanza que abre la entrada del *hip hop* a México y que luego encontrará en el *rap* su forma de expresión más difundida.

Luego del programa de televisión "Fiebre de Sábado por la Noche" a finales de los años setenta y principios de los ochenta, la estafeta la tomó otro programa televisivo llamado "La Hora Jackson", una emisión en la que se llevaron a cabo las primeras batallas, a nivel nacional y regional de *b-boying*, y en donde encontramos los primeros brotes de *rap* pues no faltaban los espontáneos que, con mayor información acerca de la unión de los cuatro elementos, buscaban *rapear* para acompañar a quienes bailaban *breakdance*.

HACIA LA CONFORMACIÓN DEL RAP EN ESPAÑOL

Hasta el momento hemos hecho un rodeo para finalmente acercarnos a la conformación del campo cultural del *rap* en México. Un rodeo necesario pues mediante éste hemos podido advertir cómo los cuatro elementos del subcultura del *hip hop* arribaron a nuestro país de manera dispersa, y cómo estos elementos paulatinamente se integran para luego dar paso al predominio de uno de ellos, el *rap*, motivo principal de esta investigación.

A mediados de la década de los ochenta, las primeras muestras de *rap* que dio a conocer la industria cultural fueron en inglés; sin embargo, aún no surgía, debido a la falta de referentes, la posibilidad de hacer rimas sobre un *beat* en castellano. Ilustrativa en cuanto al impacto que tuvieron las primeras rimas en castellano para la conformación del campo cultural del *rap* es el testimonio siguiente:

La gente empezaba a querer mezclar, mezclaban a una tornamesa la música disco en México en la época de “La Hora Jackson” y ya para cuando había discos en Izcalli, en el *Planet*, ya la gente empezaba a mezclar con dos tornamesas, ya mezclaban *electrofunk*, se empezó a mezclar todo lo que fue Run-DMC. Yo me acuerdo que lo primero que poníamos era obviamente “Rapper’s Delight”, después pues ya se editó también en México el de..., porque aparte teníamos que conformarnos con lo que había en México, porque uno no tenía dinero ni conocidos para estar trayendo, ni importaban nada, digo importaban todo lo comercial de Kool and The Gang, la música disco, pero afortunadamente quién sabe a quien se le prendió el foco, pero de Grandmaster Flash todos los discos fueron editados en México, Afrika Bambaataa, The Sequence y así. En esa época llegó un grupo que se llamó Mean Machine que lo firmó también Sugarhill Records que fue el primer grupo en la historia del *hip hop* que rapeó en español y llegó a México. Está padrísima la canción porque es así en el estilo de “El Cotorreo” y de repente sueltan, cambian el ritmo y de repente empieza el chavo: “Con mis adidas puestas, a este ritmo que tanto les fascina, se los traigo en español para América Latina”. Pues para mí eso fue el alucine y para todos los veteranos del *hip hop* porque estabas escuchando rapear en español y eso te daba pie a que uno también ya quisiera rapear, porque no es lo mismo copiar e intentar cantar lo de inglés, a ver que alguien ya lo hacía en español. Y estos chavos eran gringos, pero de descendencia boricua (Joe).

En sus comienzos, la industria cultural nativa toma al *rap* como una moda; se difunden, a través de la radio, los principales éxitos del género, aquellos que han probado ya su popularidad en Estados Unidos, temas como “Walk This Way” de Run-DMC (1986), “Fight for Your Right to Party” de Beastie Boys (1986), “Funky Cold Medina” de Tone Lōc (1989), o “Mentirosa” de Mellow Man Ace (1989). Son éxitos que pasan sin dejar, aparentemente, ninguna huella; sin embargo, en el subterráneo producen cierta agitación pues ya para entonces habían surgido algunos émulo de los raperos norteamericanos que incipientemente se dieron la tarea de practicar el *rap* y que se encarnarían en los grupos considerados como pioneros del género en castellano: Sindicato del Terror y 4to. del Tren

Los primeros intentos por dar forma a un campo cultural del *rap* en México se dan a mediados de los ochenta; sin embargo, en ese entonces dichos intentos se hacen en inglés o, cuando mucho en *españolish*, pues no había referentes que indicaran que esta forma de hacer música pudiera hacerse en español, y tampoco había surgido en ese momento una preocupación por la creación de una identidad propia. Es en esos años, cuando el *rap* recibe, nuevamente por la vía de la industria cultural, un mayor impulso, primero con la difusión de temas como “Mi Abuela” de Wilfred & la Ganga, “Te Acuercas” de Vico C, “Rico Suave” de Gerardo y “Te Ves Buena” de El General.

De forma paralela, comienza a llegar el trabajo de otros MC’s que, lejos de ceñirse a una vena exclusivamente lúdica, empiezan a hablar de las dificultades de la vida en los barrios bajos de Los Angeles, más apegados a la esencia del *hip hop* y que, además mostrarán la posibilidad de rapear en español, pues si alguna peculiaridad tienen en común estas canciones, no obstante haberse hecho en Estados Unidos, es la de hacer uso del

idioma castellano en la confección de sus rimas. Aquí podemos mencionar, como ejemplos, a Kid Frost con “La Raza” y Cypress Hill con “Latin Lingo”.

En 1990, un par de canciones: “Can’t Touch This” (de MC Hammer) y “Ice, Ice Baby” (de Vanilla Ice), no obstante ser las creaciones de dos MC’s nacidos como producto de la industria discográfica y sin ningún arraigo callejero, ponen el *rap* a un nivel masivo en el mapa sonoro de México, ocasión que habrá de ser aprovechada por la industria cultural para hacer su intentona más seria por instalar el rap en los gustos masivos.

UNA AGRUPACIÓN ESPURIA

En 1991, al comenzar una nueva década, el campo cultural del *rap* mexicano ha mostrado algunos brotes y ya existen las primeras agrupaciones del mismo; pero es un movimiento que apenas conocen unos cuantos debido a lo subterráneo del mismo, al grado de que podemos decir que se trata de un movimiento inexistente, con ningún tipo de representatividad en los medios de comunicación.

Es entonces cuando surge, desde los emporios de la industria discográfica y de forma vertical, una agrupación llamada Caló, primer exponente comercial del *rap* en español. Caló promovió una imagen desvirtuada del *rap* y del *hip hop*; en sus presentaciones, el quinteto contaba con bailarines, DJ’s y raperos; faltaban únicamente los graffiteros para que cada una de sus presentaciones fuera una expresión de la totalidad de la subcultura del *hip hop*.

La aportación de esta agrupación se vuelve importante para la industria, pero no para la naciente subcultura del *rap* en español, pues “para la cultura no significó nada Caló porque ya existía un *underground*, de hecho todos los que estaban en el *underground* odiaban a Caló porque ellos tenían algo más arraigado, más real y cómo alguien de la nada que se le ocurre rapear, logra subir a esos niveles de supercomercialización, videos, dinero”. (Joe).³⁰

Y no obstante el repudio de quienes en ese momento intentaban hacer crecer el *rap*,

³⁰ A pesar de sus intenciones libertarias, el *rap* posee dos reglas esenciales: mantente real y preocúpate por el prójimo, de manera que el mostrarse tal como se es, es una de las condiciones primarias que dan validez al género.

Caló supo hacerse de cierta credibilidad, sobre todo porque Claudio Yarto, su líder, se había desempeñado como DJ en la escena subterránea en donde incluso llegó a gozar de mucho respeto. Pero el principal mérito de Caló, independientemente de su extracción fue el de poner en la mente de la mayoría de los consumidores de discos al *rap* como un género musical y extender el conocimiento de la existencia del mismo a todo el país.

Fermín Caballero,³¹ en ese entonces viviendo en Monterrey y haciendo sus pininos en la música, aunque no todavía dentro del *rap*, género que habría de lanzarlo a la fama, habla acerca de la importancia de Caló:

Muchos no lo reconocen, pero Caló es *rap*; tienen su mérito, porque estaban haciendo *rap*, aunque comercial, aunque de repente se mezclaba mucho con el *dance* y como que olvidaron el rollo del *hip hop* y el *rap* lo dejaban nada más a los bailarines. Había una escena acá chiquita, de mucho *break*, de hecho muchos grupos de *rap* empezaron como grupos de *break* y en Monterrey también, por ejemplo el chavo que me llevaba los cassetes, él tenía un grupo de *rap* y yo le decía qué, rapaes; no, bailo. Y ese era el concepto de un grupo de *rap* en aquel entonces, un grupo de chavos que bailaban, de *break*.

Caló fue un grupo que, dentro de los estándares impuestos por la industria cultural, comenzó aceptablemente, pero a quien poco a poco fue triturando la misma industria que lo había creado. Dieron a conocer de manera masiva el *rap*, pero al final de cuentas, los beneficios de esto, para la conformación del campo cultural del rap en español son dudosos. Caló:

fue el primer paso para que la gente, gracias a la industria, conociera el *rap*, pero no se sabe qué tan bueno haya sido eso, porque al final de cuentas a la gente en la cabeza se le quedó una imagen desvirtuada del *rap*, porque decían bailar *rap* y bailaban así como bailes medio coreográficos; ellos, junto con el programa "A Todo Dar", vino a desvirtuar todo lo que era el *hip hop* en México, más bien todo lo que era el *rap* y el *breakdance* en México y allí le dieron en la torre al nacimiento de la cultura *hip hop* en México (Joe).

UNA ZAMBULLIDA A LAS AGUAS DEL SUBTERRÁNEO

Dejemos a Caló una vez precisada su importancia dentro de una industria. Artísticamente, Caló legó muy poco a una subcultura que en ese momento se encontraba ya prácticamente formada en una primera etapa; comercialmente le significó a esa misma industria la

³¹ Fermín Caballero es mejor conocido como Fermín IV. A mediados de los noventa se hizo famoso por ser uno de los MC's del trío de *rap* Control Machete de quien se separaría en el año 2000 para dar inicio a una carrera solista.

posibilidad de generar más productos comerciales en la misma vena. Sin embargo, la lógica de nuestra industria cultural no suele confiar en los talentos naturales existentes en el subterráneo, ni en el desarrollo de artistas para alimentar sus cuarteles; en vez de ello gusta de la creación de productos bajo un patrón hace años establecido y que desconoce, o gusta de hacerlo, que cada uno de los diferentes géneros musicales requiere de una estrategia propia para venderse.

Cuando en líneas anteriores se menciona que en el subterráneo ya existía el *rap*, es necesario acotar que existía una idea, aunque fragmentada, de la subcultura del *hip hop* y más que la conformación de un campo cultural específico del *rap* en español, lo que en ese momento había eran unos cuantos grupos, los pioneros de una escena, mismos que, estableciendo una analogía con lo acontecido en Estados Unidos, son los representantes de una incipiente vieja escuela u *old school*.

Los comienzos de esta vieja escuela, en la zona conurbada del Distrito Federal tienen su asiento en Cuautitlán, Izcalli, y, como se ha señalado, se originan en el *breakdance*. De Cuautitlán, el foco se extendió paulatinamente a Cd. Neza y a la zona oriente del Distrito Federal, a Iztacalco. Es de allí de donde surgen los ya citados Sindicato del Terror y 4to. del Tren; es también la zona de donde habrán de surgir grupos como Speed Fire y las primeras encarnaciones de Rapaz y VLP (Viva la Paz).

Se editan, por la vía independiente y a falta de interés de la industria cultural, las primeras grabaciones oficiales del *rap* en México: *Real música rap*, de Sindicato del Terror (1992) y *Como estás feo* de Speed Fire (1993), ambas en formato de cassette. Un par de producciones que debido a lo exiguo de sus difusión apenas y son conocidas, por lo que para los continuadores del *rap* en México son referencias inexistentes:

Los que yo conocí, que tienen algo de trascendental, que dejaron una huella aquí, se llaman El Sindicato del Terror, Cuarto del Tren, y DLSG, fueron de los primeros grupos de México que era el año 87, más o menos andaban haciendo sus pininos [...] Nos enseñaron muchas cosas y gracias a eso, agarramos mucha escuela, agarramos demasiada escuela de ellos porque ellos venían de la antigüísima escuela, ellos son la primera camada [...] Yo ya sabía de ellos porque una vez los vi en la televisión, por allá en el 89 ó 90, órale, un grupo de *rap*, no pues me gustaron bastante y sin querer después los conocí, ya estaba cantando,

fueron mis productores, pero en sí casi todo el gremio de los hip hoperos no conocen realmente quiénes fueron los primeros (Big Metra).³²

Esta escena, que vive su auge entre 1990-1992, comienza a desvanecerse lentamente para luego recuperar su importancia en 1995. Y este “renacimiento” se extiende a otras zonas del Distrito Federal y de la periferia de la ciudad. En la zona de Aragón nace Petate Funky (agrupación que anteriormente se hacía llamar Simple to Brown); en CD. Neza surge Brown Society (que años más tarde cambiará su nombre a Sociedad Café), en Nuevo León Vagabundos Underground y Jumping & Dancing (más tarde Controversia Funky); en Veracruz Mc King Siniestro; en Mérida Er-DJ Lo-Q-Tor (luego Padre Anderson); en Durango Boca H; en Tampico Gente Loca; y Kartel Aztlán en la Ciudad de México.

Durante esos años, fundamental en el impulso al campo cultural del *rap* fue la aparición del programa de televisión “Mi Barrio”, pues fue en éste en donde se registraron algunas de las primeras batallas entre *raperos* y *breakdancers*. El concepto, pero extendido, habría de ser retomado por otro programa de televisión transmitido por TV Azteca llamado “A Todo Dar”: “Había una escena en donde ya había graffiteros y los graffiteros ya nos llevábamos bien con los que hacían *rap*. Ya estábamos poniendo música para los que hacían *rap* y los de *breakdance*... y ya como para el 95-96 fue cuando ya estaba bien arraigada la cultura del *rap* en México” (Joe).

EXPANSIÓN DEL CAMPO CULTURAL DEL RAP

En su origen, el campo cultural del *rap* en México se gesta en el Distrito Federal y su periferia; sin embargo, todas sus manifestaciones, por lo menos hasta 1996, tienen su asiento en el subterráneo. No ha habido hasta entonces, un intento sistemático en la industria cultural por acogerlo y lo poco que de él ha logrado traspasar los férreos “controles de calidad” de esta industria, ha sido lo más espectacular del mismo: el *breakdance* y, en menor medida, algunas batallas de *raperos*.

³² Big Metra, también conocido como MC Óscar es integrante de la agrupación Petate Funky, uno de los colectivos más longevos de la escena y también uno de los pocos que ha grabado un CD de manera independiente.

Sin embargo, en 1997 hay un acontecimiento que divide el campo cultural del rap en español en un antes y un después: la aparición en los escenarios de Control Machete. Si bien constantemente se ha puesto en duda la legitimidad de los orígenes del trío oriundo de Monterrey, incluso dentro del mismo campo cultural, es innegable que a diferencia de un intento prefabricado como Caló, el surgimiento de Control Machete está teñido por las divisas esenciales del rap: realidad y autenticidad.

Para entender el porque de las suspicacias existentes sobre Control Machete, es necesario llevar a cabo un somero repaso por su historia. El grupo es resultado de la unión de Fermín, “Pato” y “Toy” (Antonio Hernández) quienes llegaron al *rap* por diferentes caminos y extracciones. Fermín era integrante de Prófuga del Metate: “allí rapeaba, hacía mis rimas, de hecho Prófuga del Metate se caracterizaba por letras largas, largas, largas, largas en forma de rima que no rapeaba propiamente yo, sino que las hablaba [...] allí fue como yo me metí a la música, a través de Prófuga del Metate, no a través del *rap*, no busqué otros raperos para ver quién rapeaba mejor”.

“Toy”, por su parte, formaba parte del grupo La Última de Lucas³³ y estudiaba, como Fermín, en la Universidad de Monterrey, en donde se encargaba de musicalizar las comedias musicales. Era también productor de bandas y tenía un sello independiente que se llamaba Los Muchachos en donde produjo el disco de Pasto, la banda de “Pato”: “Nos conocimos en medio de las tocaditas y le dije que por qué no grabábamos algo. Me dijo: ‘¿Por qué no les grabo un demo de Prófuga, una producción propia?’”.

Ilustrativa en cuanto a la forma en que se da la asociación entre músicos y cómo éstos trabajan cuando no se encuentran bajo el amparo de la industria cultural, es el testimonio siguiente en el cual, además, nos percatamos de cómo terminó por configurarse el grupo que habría de cambiar el concepto del campo cultural del *rap* en español:

Toño, trabajando en las comedias musicales está haciendo un *beat*, programando un *beat* y le digo “¿y eso?” Me dice que era para la comedia musical y entonces le digo que a mí me encanta el *rap*, eso yo lo hacía en mi casa como algo secreto y nunca había conocido un teclado Korg para programar, yo tenía mi Realistic y un Casio. Entonces le dije, si tú me das un *beat*, yo le escribo el *rap*. Entonces después regresó con el *beat* de “Cheve”, del primer disco de Control y allí empieza el proyecto de Control, allí empieza todo. Entonces, Toño conociendo a Pato por la producción de Pasto, sabía que le gustaba mucho el *rap*: escuchaba a Ice-T, Insane Clown Posse y lo invita a rapear. Y a Pato lo conocí porque había solamente un programa de radio en Monterrey, en Radio Nuevo León, era la radio del gobierno en AM, pero era un programa de rock y todos lo escuchaban porque era el único lugar donde ponían música junto con

³³ La Última de Lucas editó un disco homónimo para el sello Fonovisa en 1994.

“Desvelados” en la tele. Allí ibas y presentabas tu demo, entonces un día que voy porque quería regalar cinco demos en el programa, allí conocí a Pato porque estaba presentando el disco de Pato (Fermín).

Control Machete no había tocado ninguna vez sobre un escenario, apenas tenían unas cuantas composiciones y de pronto entraron en contacto con una compañía discográfica, una filial (en formación) de discos Polygram que habría de tomar el nombre de Manicomio. En realidad, el sello estaba interesado en La Última de Lucas, pero debido al contrato existente de esta banda con Fonovisa, “Toy” les presenta otro proyecto llamado Control Machete.

Teníamos cuatro rolas, teníamos “Cheve”, que ni siquiera la teníamos grabada, teníamos “Mexican Curious”, teníamos una canción que nunca salió porque tenía un sampleo de los Beatles, teníamos la del “Eco Loco” y teníamos la de “Andamos Armados”. Entonces eso fue lo que “Toy” les mandó y de repente nos dicen “pues vénganse”. Y escuchan las canciones, les rapeamos allí en vivo la de “Cheve” y a los vatos les encantó y dijeron “qué sigue... Regresen a su casa y pónganse a hacer más rolas porque nos interesa muchísimo”, todavía no se llamaba Manicomio, estaban pensando en cómo llamarlo, no tenían ni siquiera logotipo (Fermín).

La irrupción de Control Machete es un parteaguas en el campo cultural del *rap* en México; sin embargo, es un parteaguas que hay que matizar. El trío es, efectivamente, una agrupación de *rap* que en su meteórica trayectoria grabó un par de discos: *Mucho Barato* (1997) y *Artillería Pesada* (1999). No obstante haber nacido en el seno de la filial de una compañía discográfica transnacional, la agrupación no era resultado de una ardua sesión de mercadotecnia, sino un grupo que a pesar de nunca haberse presentado en vivo, poseía la legitimidad de haber confeccionado su música sin dirección externa alguna; lo suyo era el reflejo de vivencias y experiencias adquiridas en la calle y resultado de la asimilación de influencias musicales del exterior, pero matizadas con un sonido propio. Ellos llevaron a cabo una recodificación del *rap* y lo hicieron propio, le imprimieron, por primera vez, la personalidad nacional mediante la puesta en juego de recursos sonoros autóctonos.

Antes de la aparición de Control Machete no podemos hablar de un campo cultural del *rap*; podemos señalar brotes, pero no la existencia de un sistema de relaciones constituido por los agentes involucrados directamente en él y que se vinculan por la producción y comunicación de las obras. Había una escena *underground* caracterizada por una actividad carente de sistematicidad y una prueba de ello es que el grupo de Monterrey se inscribió en el campo cultural rockero (formado con antelación), pues en ese momento

no había un sitio natural en el cual inscribirlos.³⁴ Sin embargo, a partir de allí, el campo cultural del *rap* adquiere una fisonomía propia, comienza a gestar su identidad lentamente y lleva a cabo su separación del campo cultural del rock para ganar independencia.

Decíamos arriba que la trayectoria de Control Machete fue meteórica; grabaron un par de discos y consiguieron enormes ventas, así como difusión a nivel nacional e internacional. Sin pretenderlo, se convirtieron en los portavoces de una generación y las preocupaciones de ésta se manifiestan, parcialmente, en sus líricas. En su primera incursión discográfica todo es diversión y desmadre, es un reflejo de la *old school*, no sólo porque eso era lo que estaban viviendo, sino porque en ellos había la idea de que ese primer disco tendría un impacto limitado. Allí cantaban, entre otros temas, lo siguiente:

Un trío de mexicanos con machete en la mano, dominando todo el llano, algo loco, algo insano. (Con todo el control) Venimos tronando el patrón, de barrio en barrio, el rey Nuevo León, que ha sido mi lado el más matón, no me digas cabrito porque soy un cabrón. Guadalupano, hermano y no lo sientas extraño, conciencia reclamo, sin llanto, sin daño, y no lo sientas malsano porque soy mexicano, levanta la mano, invoco al paisano (“Control Machete”).

Andamos armados, con el micrófono y el ritmo: todo este pinche ruido, el machete controlando todo el escenario, con la cheve en mano y el desmadre organizado. Ármense todos, todo lo que puedan, hazlo a tu modo, con lo que tú quieras. Andamos armados con el cuerno de chivo, a ver quién se atreve a apagar el pinche ruido, el desmadre organizado no es sólo un rato, es pa’ toda la noche, trépale al radio. Si a ti te parece, súbele al volumen, agárrate una cheve, a ver a quién se le sube, el primer balazo es al aire pa’ alegrar la fiesta, el segundo es pa’ aquel que se entrometa. Pa’ que me detengan, no va a ser sencillo, esto está empezando, si no ya valió grillo, si no vas a unirte, ni pa’ que te metes, hazte a un lado que ahí te va el machete (“Andamos Armados”).

Domingo en la mañana: Este dolor de cabeza yo no lo traía, todo me da vueltas, ¿pero qué tal el tequila? Anoche anduvimos con toda la raza, cerveza, tequila, volteando algunas jarras. Empezamos buscando una pinche boda. ¿Quién se casaba? Sepa la madre, hicimos bola, la cheve era gratis, la música repinche, no voy a reclamar, era de grapa está conmadre. Desmadre, hasta que nos corrieron, no-más porque empezaste a gritarle al mesero, patas pa’ que las quiero, corriendo, volando, y este cabrón el carro de bodas estaba miando. Yo ya estaba ligando a la pinche novia, si me hubieran dado esquina me conseguía una movida, salimos directo al depo de la esquina, yo ya traía las botellas en la troca, pero vacías (“Cheve”).

Une sangre Azteca a tu pueblo amado, une a la gente, a todos los barrios, une pueblo fiel, andamos armados, con cuernos, machetes, con piedras y palos. Es nuestra nación, no la del de al lado, si no la cuidamos, no la respetamos, vamos adelante a lo que es sincero, une, sigo fiel, une al heredero. Une Pancho Villa a toda tu gente, únelos de pronto, únelos pa’ siempre, une mi rincón, une a la mente, somos mexicanos, somos transparentes. Es nuestro rincón y es tan diferente, es la gran nación, del indio

³⁴ La formación del campo cultural del rock en México ha sido estudiada desde diversos ángulos. Al respecto pueden consultarse: *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, de Maritza Urteaga Castro-Pozo, en especial el capítulo III; *Guarachas de ante azul*, de Federico Arana; *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, de José Luis Paredes Pachó; y *El grito del rock mexicano*, de Thelma Durán y Fernando Barrios.

independiente, ven revolución, quédate en mi vientre, trueno tan cabrón, que escuche el continente (“Únete Pueblo”).

Para su siguiente álbum, la situación era más compleja:

Cambió nuestra forma de pensar, vimos cómo estábamos llegando a muchísimos chavitos, entonces dijimos hay que cuidar lo que estamos haciendo, hay que saber por dónde ir, el hablar de unión, unir a toda la banda de América Latina, ser transparente, cambió un poquito el mensaje, dejamos las maldiciones de chavito adolescente por un discurso en el que tratábamos de expresar algo, de enfocar a la gente. En el otro no existía, pensábamos que lo iba a comprar mi abuelita y mi tía y tan tan, nunca pensamos que lo iban a comprar 500 mil personas. Así como yo hacía mis canciones en mi casa y me reía de ellas por meses, así hicimos el primer disco de Control (Fermín).

Y *Artillería pesada* se convirtió en una especie de canon, en el disco que muchos de los seguidores de Control Machete habría de tomar como paradigma al momento de hacer su propia versión del *rap*, pues una vez aparecido el primer álbum de esta banda, el campo cultural del *rap* comienza a tener una definición. Ya en este álbum, el trío firmaba letras como las siguientes:

Uno y uno dos y uno tres y uno cuatro, y así como van llegando/ viene sumando cada vez más aparece uno más de la nada y/ como va, así es mira, ahora se están acomodando las piezas/ se van formando la pieza completa, sobre este planeta tenemos nuestros pies/ todos, cada uno de nosotros, individuales nunca iguales./ independientes en nuestra forma de pensar, construcción/ y desarrollo nunca suficiente, meta inalcanzable, conexión sumergible/ que me lleva hasta allá directo al mar conduce hacia adentro/ navegar pensamientos razonamientos investigar emociones y demás lamentos (“Unísono”).

Sobre la tierra completa volamos/ y nos acomodamos/ entre los mares caminamos/ aunque usted no lo crea/ nos preocupamos, hablamos, analizamos/ corregimos los errores que encontramos/ algunas veces no congeniamos, cambiamos/ hablamos distintos lenguajes/ y crecimos en distintos lugares/ pero aquí estamos todos/ atraídos por la fuerza de gravedad/ late que late/ no nos movemos hasta que nos quiten lo que nos prestaron/ aprovechamos nuestro tiempo/ Esta es la tierra/ es el tercer planeta/ quieras o no quieras/ seguirá dando vueltas (“Desde la Tierra (Tercer Planeta)”).

Las propuestas no han acabado/ se respetan todas claro/ decidir lo que vamos a sentir/ y sentir lo que hay que decidir/ No podría parar si es que manifiesta/ salve a diario renace en promesa/ desde abajo han salido y suena/ marchan viajeros de la tierra buena/ fuerza ideal de sobre sensaciones/ apareciendo en todas direcciones/ alma idea y sea en alto/ lúcido en vuelo del suelo levanto/ si resulta andar si es que complementa/ porque a diario alivia fomenta/ desde arriba se arroja ahora/ recepción de sombras, extensión de auroras (“Grita”).

Luego del éxito masivo de Control Machete, el *rap* deja de ser una forma simbólica subterránea para pasar a ser del conocimiento de todo el público. Más allá de un legado de dos discos y algunas giras importantes, la herencia de Control Machete es determinante porque marca el momento decisivo para la estructuración del campo cultural del *rap* en México:

Sí son importantes para la cultura del *rap*, muy importantes aunque muchos no lo admiten, porque sí abrieron demasiados oídos, nos ayudaron muchísimo. Cuando ellos salieron, empezamos nosotros a tener mucho más trabajo, a ser más reconocidos, aunque también hubo muchas críticas de que ya se estaba imitando lo que hacía Control Machete, siendo que nosotros somos mucho antes que Control Machete (Big Metra).

Control Machete vino a dar más fuerza al *hip hop* mexicano por lo mismo de que no había difusión, la gente no... incluso a nosotros nos pasaba, íbamos a las disqueras y nos decían ustedes qué tocan y decíamos rap y nos consideraban como Caló [...] Control Machete vino a abrir más puertas y a abrir más mentes (ABC).³⁵

Control Machete vino a poner el toque mexicano, ellos samplearon cosas de corridos norteros, de Bronco, de Límite, el *underground* se pone las pilas, porque la mente del *underground* era ésta: si yo soy mejor que Control Machete, ¿cómo es que yo no los puedo superar? Y *boom*, después de *Mucho Barato* fue el *boom* del *hip hop* en México, empezaron a salir grupos de la nada. Hasta después de Control Machete se hace el *boom*, de hecho en las giras Control Machete buscaba que un grupo del *underground* abriera los conciertos e impulsar la cultura. La gira empezó como un año después y ese año todo mundo salió. Ellos estaban impactados. Y aparte les daba un poco de pena, porque tuvieron que cultivarse en todo lo relacionado con el *hip hop* al ver que sí había una escena *underground*, porque cuando inició Control Machete ellos tenían su postura de soy rockero y canto *hip hop* y canto rap y detrás de mí no hay una cultura, pero con los viajes a todo el mundo, con la presión de la escena, se cultivaron en el *hip hop* y ya se preocuparon (Joe).

Yo creo que dejó dos discos muy buenos y muchos chavitos que oían a Control Machete a los trece años y que ahorita tienen 18 y están rapeando impresionantemente, dio un conocimiento de que existía otra corriente de música llamada rap. Es muy extraño, porque mucha gente dentro del rap *underground*, piensa que Control Machete nunca defendió el *rap*, como que fue tocar con muchos grupos de rock, pero no había con quien más tocar, o había una banda de *rap* y bueno (Fermín).

Hasta aquí, hemos hablado de campo cultural, un concepto al cual ha llegado el momento de proponerle algunos matices. Bourdieu, en su concepto, enfatiza los sistemas de competencia, una noción aceptable sobre todo si consideramos al campo cultural como un elemento más de la industria cultural; sin embargo, en México la historia del *rap* ha sido de enfrentamiento con la industria cultural que, salvo excepciones,³⁶ ha propiciado la exclusión del mismo.

Al *rap*, como el rock, le ha sucedido lo mismo:

...las industrias culturales, al cerrar todas las fuentes de financiamiento, de acceso a los recursos materiales y a los medios para la producción, circulación y consumo de lo que los grupos mexicanos hacían como rock, contribuyeron a la exclusión social y cultural del mismo, a su marginalidad y subterranidad posterior (Urteaga, 1998:39).

Por ello, el concepto de mundo de arte de Howard Becker se revela aquí de gran utilidad

³⁵ ABC es un MC que forma parte de Petate Funky.

³⁶ De la exigua discografía de *rap* mexicano, sólo seis producciones han sido editadas dentro de la industria cultural (Ver anexo).

pues éste es “un sistema constituido por personas cuya actividad cooperativa –organizada a través del conocimiento común/colectivo de los medios convencionales para hacer las cosas–, produce el tipo de trabajo artístico (obras) que el mundo define como ‘arte’.” (Urteaga, 1998:34).

Como Bourdieu, Becker también reconoce que quienes participan en un mundo de arte son los que distinguen a los artistas y confieren a las obras de arte su estatus.

Son las actividades artísticas, de acuerdo con este concepto, las que ocupan el eje central de este mundo de arte y que permiten distinguir –mediante el personal de apoyo, integrado por consumidores y difusores– lo artístico de lo artesanal.

La legitimidad, en el caso que nos ocupa, no viene dada por una verticalidad (industria cultural), sino por el carácter horizontal del mundo de arte (subterráneo), pues son los productos artísticos aquí nacidos, los que tienen validez y que permiten establecer la separación entre lo artístico (nacido en la calle), de lo prefabricado, y a su vez distinguir entre esta entidad artística (la producción independiente) de la artesanal (la producción casera).

Es a partir de esta relación de confrontación del mundo de arte del *rap* con la industria cultural que pueden entenderse los niveles de aceptación de los diferentes productos, no sólo por parte de los consumidores, sino también de los artistas mismos. Mientras una producción que ha nacido en la calle y luego del esfuerzo y la continua brega de su(s) creador(es) se considera –por el mundo de arte– legítimo cuando consigue plasmarse en formato de CD o cassette mediante la intercesión de una compañía independiente y una vez que ha cumplimentado con una trayectoria en los sitios validados para tal efecto por ese mismo mundo de arte, una producción de la cual se desconocen sus antecedentes –como el caso de Caló y en menor medida Control Machete– es recibido con suspicacias y hasta rechazo por ese mismo mundo de arte.

Asimismo, la validez artística de un creador(es) es mayor cuando ha pasado por el proceso de industrialización –aunque éste sea independiente–, que cuando lo ha realizado de manera artesanal (como demo o “quemado”).

UNA INFLUENCIA DECISIVA

Construir rimas sobre un ritmo ha sido una forma de expresión popular propia de los norteamericanos desde mediados de los setenta. Si bien en México el arte de la rima y de la improvisación de las mismas la encontramos en géneros populares como el son veracruzano, en donde el “recitado” de coplas tiene como objetivo “ridiculizar” o demeritar las virtudes de las cuales alardea el contrario en una batalla, fundamento similar que encontramos en el *freestyle*,³⁷ la innovación radica en el ritmo, en el acompañamiento musical del cual echa mano el *rap* y que ha propiciado su adopción por parte de la juventud en años recientes.

Una de las razones, creemos, por las cuales el *rap* tardó en ser aceptado en México, a diferencia de otras formas simbólicas, es la barrera idiomática, pues en sus comienzos la fascinación que éste pudo ejercer se dio básicamente por la música, dejando a un lado el mensaje, las letras:

El primer *rap* que escuché fue en el año de 1986 me parece, a mí me llamó la atención porque sonaba muy diferente a toda la música que estaba oyendo en esa época, lo sentía muy fuerte... aunque no lo entendía, pero sentí muy fuerte ese concepto de música que no conocía, yo le decía música negra, yo no sabía ni qué era *rap* y fue cuando me llamó la atención y empecé a comprar material (ABC).

Añadamos a esto el hecho de que, en sus comienzos, el *rap* no fue objeto de una “traducción” como la que se hiciera en los años cincuenta de los primeros éxitos del rock and roll, aunque sí hubo algunos oportunistas que se apropiaron de él momentáneamente para obtener ganancias (como memo Ríos que hizo su versión en español de “El Cotorreo”), por lo que su diseminación fue mucho más lenta.

Sin embargo, luego del éxito de Control Machete, las noticias de una escena subterránea en Latinoamérica comienzan a llegar a México. Aunque de manera subterránea, la influencia de estas agrupaciones que, con los mismos apuros y dificultades que en México, se advierte en el hecho de que a partir de ese momento con mayor asiduidad se inicia la construcción de rimas en español.

³⁷ Se conoce como *freestyle* al hecho de improvisar una rima, sin ninguna base escrita. Es una de las “artes” esenciales de todo MC. Una muestra de éste puede observarse en la película *8 Mile* (2002).

Es una influencia decisiva, pero a veces no tan advertible, pues la difusión que estos grupos han tenido a través de la industria mediática ha sido muy pobre, que sólo ha llegado a oídos de los muy adentrados en el género y de algunos consumidores radicales.

Si bien la popularidad del *rap*, como género en estado puro, en esos momentos no es amplia, incide en su propagación la hibridación que de éste comienza a gestarse con el rock. Aunque no es objetivo de esta investigación adentrarse en los mecanismos y procesos que posibilitaron esta hibridación, anotemos aquí que el surgimiento de agrupaciones como Camposanto, Molotov o Resorte, dentro del campo cultural del rock, vinieron a popularizar el *rap*, más de lo que éste pudo conseguir por sí mismo, al grado de que el *rap*, entendido como la construcción de una rima sobre un *beat*, ha permeado absolutamente todos los géneros musicales, sintiéndose su influencia hasta en formas simbólicas más “convencionales” como la música clásica, al grado de poder afirmar que el *rap*, en el siglo XXI, se ha convertido en el canon estético imperante.

CRECIMIENTO DEL RAP EN MÉXICO

Antes de la aparición de Control Machete, en 1996, comienza a desarrollarse la actual generación de raperos nacionales. En Nuevo León, surgen grupos como Vagabundos Underground y Jumping and Dancing (más tarde Controversia Funk) y en Cd. Neza, Brown Society (luego Sociedad Café). Un año más tarde a la lista se han sumado los nombres de Crazy Latin Vatos (más tarde Simple to Brown y por último Petate Funky); MC King Siniestro (Veracruz) y Er-DJ Lo-Q-Tor (Mérida) y Boca H (Durango). En 1995 ya encontramos colectivos como Kartel Aztlán (D.F.), Crimen Urbano (Ecatepec) y Gente Loca (Tampico).

Sin embargo, es Control Machete quien pone al *rap* en el mapa sonoro de México. Su éxito masivo sirvió para difundir un género que hasta entonces se encontraba disperso y sin una definición clara de sí mismo. Paradójicamente, el grupo que vino a delinear la conformación de este campo cultural surgió del subterráneo, pero sin poseer una filiación clara. Podíamos argumentar que en ese momento varios individuos estaban buscando, por caminos diferentes, el arribo a un mismo sitio... aunque no todos tenían la idea clara de cuál era el punto hacia el cual se dirigían.

Antes de que Control Machete se convirtiera en un producto masivo, quienes tenían intenciones de rapear, de construir rimas sobre un *beat*, tenían que adscribirse a un grupo de rock. Ese fue el caso de “Piochaz” y “Maigaz” dos raperos que a falta de pares con quienes compartir sus inquietudes se adhieren a La Flor de Lingo, una banda de rock oriunda de Monterrey:

Como yo no conocía más *raperos*, me mezclé en el rollo del rock para poder *rapear* con un grupo, igual que lo hacían ellos [“Piochaz” y “Maigaz”], que eran *raperos*, pero como no había una escena floreciente, pues se mezclan con el rock para poder *rapear*. Eran los que más conocíamos que realmente oían *rap*, eran como nuestro jueces. Piochaz siempre estuvo atrás de Control Machete diciéndonos cosas, pero había una escena muy chiquita ya. Había un brote en Guadalupe, Monterrey, de *rap*, que yo no lo conocía porque yo estaba en un ambiente totalmente diferente (Fermín).

Tratemos de imaginar el impacto que Control Machete produjo en los adolescentes que, en 1997, entraron en contacto, por primera vez y por la vía de la industria cultural, con ellos, y por ende con el *rap*. En ese momento, una de las pocas alternativas frente a lo emanado por la industria cultural era el campo cultural que el rock proponía; sin embargo, las diferencias que en otro tiempo sirvieron a éste para separarse de los valores prefabricados ya se habían diluido bastante, de forma que la aparición masiva del *rap* funcionó como una ruptura con lo establecido.

No solamente la música de *rap* era, en apariencia, mucho más fácil de hacer; también los requerimientos para llevarla a cabo era mucho más accesibles que los necesarios para elaborar rock. A esto agreguemos que la inmediatez propuesta por el rap es uno de sus principales atractivos, pues además de no exigir, de entrada, conocimientos musicales, las letras del mismo son el producto de experiencias callejeras, cotidianas, puestas en un lenguaje simple, sencillo, directo y, excepcionalmente, hacen uso de un lenguaje mucho más elevado. Es poesía callejera, lengua viva que se rige por un ritmo propio, que adquiere sus características principales por el arte del rimador y por el *flow* que éste imprime a cada una de ellas.

Su sonoridad es, también muy cruda y potente, los fuertes sonidos del bajo se dirigen directamente a explotar lo más visceral de cada uno de los seres humanos y la puesta en escena del mismo es también mucho más económica que la requerida para cualquier concierto de música tradicional, llámesele rock, salsa o música grupera. Requiere, eso sí, un conocimiento mínimo del código del *rap* (*scratches*, *loops*, *beats*), pero es un

conocimiento que se adquiere mediante la exposición continua a los discos de *rap*. Es conveniente aclarar que aquí estamos haciendo mención solamente del *rap*, pues otras formas simbólicas inherentes al *hip hop*, como el *deejaying* o el *breakdance*, exigen el desarrollo de otras habilidades, mientras que un MC posee una voz de nacimiento, misma que habrá de desarrollar sin la puesta en juego de mayores recursos.

Una vez realizada esta consideración, podemos imaginar lo impactante que para los adolescentes fue el entrar en contacto por primera vez con el *rap*. Y los resultados de este impacto masivo se dieron en toda la República Mexicana; de pronto, lugares en donde con anterioridad no se registraba la existencia de un grupo de *rap*, veían el surgimiento de colectivos; y de éstos la mitad respondían al *rap* como una moda, mientras la otra mitad estaba constituida por seguidores convencidos antes de Control Machete, pero que ahora vislumbraban la posibilidad de iniciar una carrera profesional. Y así lo señala Fermín, uno de los MC's de Control Machete: "Mucha escena se formó a partir de Control Machete, eso es algo claro, me he topado con chavitos que ahorita tienen 18 años y que me dicen que conocieron el *rap* con Control Machete a los 13 años y ahorita están rapeando y tienen su grupo".

Puesto en circulación Control Machete, la industria cultural reacciona con la idea de aprovechar el naciente mercado y entonces grupos anteriores a los regiomontanos, cuyo trabajo estaba en gestación o ya desarrollado, son firmados con la finalidad de extender los dividendos que comienza a arrojar el grupo firmado con el sello Manicomio: "Había gente que ya se iba a retirar de eso y al ver a Control, nombre hubo chavos que hasta dejaron sus estudios, sí fue como un impulso el ver a Control", señala Joe, quien vivió de cerca esos momentos.

VLP un grupo oriundo de Izcalli es de los primeros en seguir la efervescencia producida por Control Machete. A éste habrán de seguir otras agrupaciones como Rapaz y Atazta. Pero éstos grupos son los que la industria cultural atrajo hacia sí, dejando bajo esa primera capa a otras agrupaciones que, sin contar con un contrato discográfico o con la promesa de uno, han delineado el campo cultural del *rap* en México.

Si uno explora en cada uno de los estados de la República Mexicana encontrará que existen grupos de *rap* prácticamente en cada uno de ellos, la gran mayoría trabajando de manera independiente y con sus propios medios, razón por la cual la cifra de producciones

discográficas consideradas como oficiales³⁸ es exigua. En una edición especial dedicada al rap, la revista *Nuestro Rock* reporta un total de 29 producciones (cassettes y CD's) aparecidas entre 1992 y 2002, de las cuales cuatro de ellas son acoplados y una más una reedición.

Pero esta parquedad en cuanto a productos concretos, no refleja el tamaño alcanzado por el campo cultural del *rap* en los últimos cinco años. Para cerrar este apartado antes de adentrarnos al *rap* hecho exclusivamente en el Distrito Federal y la zona conurbada, anotemos algunos de los grupos que trabajan dentro de este mundo de arte, algunos de los cuales editarán próximamente una producción: Crimen Urbano, Raptor, Fluido Mestizo (Estado de México); El Elote, Los Vándalos, 69 Lokos (Sinaloa); La Otra Escoria, Complot Urbano, Lethal Funky (Jalisco); Rango Bajo, Caballeros del Plan G, Risa (Durango); Tavo Ice, O.M.W. Diletantes, Atake FDD (Sonora); La Rivera, Bastardoz, Achemuda, Cartel de Santa, Las Divas, Mexican Fusca, Vagabundos Underground, Northsiders (Nuevo León); Tha Clicka (Saltillo); Skandhas, Divina Konexión, Wicca, Sangre Nahuatl (Veracruz); Padre Anderson, Charly H.P.C. (Mérida); Zabio (Quintana Roo); Piel Azteca (Puebla); Atazta, Jan One (Chiapas); Gente Loca, La Convención (Tamaulipas); Tyjuas Steelo (Baja California); República del Funk (Aguascalientes).

³⁸ Como oficial habremos de considerar una grabación que ha seguido en su camino un proceso industrial en cuanto a su maquila, diseño y distribución. Dada la aparición de tecnologías de reproducción como el CD'R que permiten directamente al creador la "fabricación" o "quemado" de sus discos, la distinción se vuelve importante.

CAPÍTULO IV. RAP EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y ZONAS CONURBADAS

En este apartado describiremos cómo el campo cultural del *rap* se ha desarrollado en la Ciudad de México y las zonas conurbadas. Nos adentraremos en la pertinencia de identificar un mundo de arte autónomo para el *rap*, no obstante que éste se desprende de una tradición musical emanada de la diáspora negra con una larga tradición detrás de ella. Asimismo, en el presente capítulo, exploraremos los mecanismos mediante los cuales los participantes del mundo de arte del *rap* se han apropiado de esta forma simbólica una vez que la misma no ha gozado de un espacio importante y mucho menos representativo en la industria cultural.

Una vez descritas las formas de apropiación de la forma simbólica, pasaremos a describir los mecanismos que el mundo de arte del *rap* emplea en la difusión de sus formas simbólicas, toda vez que, como habremos de señalar más adelante, las posibilidades de acceder a las industrias culturales les están vedadas. ¿Cómo dan a conocer sus producciones a un público potencial quienes no tienen espacios para la difusión?, ¿qué medios utilizan para la creación de un mercado local?, ¿cómo interpelan a una audiencia cuando carecen de acceso a la infraestructura mediática establecida?

Al mismo tiempo, a lo largo del presente apartado, haremos una descripción estructural del *rap* hecho en la Ciudad de México, sus características sonoras, las diferentes vertientes temáticas que éste explora, a fin de determinar si el mismo presenta rasgos de identidad que nos permitan diferenciarlo de formas simbólicas realizadas en otras latitudes en idioma castellano. Y como ejemplo de este quehacer, tomaremos a Sociedad Café, no sólo por ser uno de los grupos más “viejos” de la escena, sino también porque hasta el momento son los únicos que han podido ofrecer una continuidad discográfica

RAP MEXICANO, ¿RUPTURA O TRADICIÓN?

Mircea Eliade afirma que un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero y que “son los artistas los primeros de los modernos que se han

dedicado a destruir realmente su mundo para recrear un Universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar.” (1985:79-80).

Es una idea romántica el concebir que la aparición de un nuevo lenguaje artístico presupone una ruptura con el lenguaje anterior, una “deconstrucción que obedece a reglas y cálculos, un arte de descomponer y recomponer, o sea de crear otro orden” (Claudio Magris, 1988:14).

El *rap* es una forma simbólica propia de la diáspora africana. Si buscamos sus antecedentes en tiempos lejanos podemos remontarnos a la simiente plantada por los bluesistas rurales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, una música también nacida en los ghettos, pero que mediante una fusión rebasó el mercado local para convertirse en una música de masas.

Cuando el blues comenzó a ser interpretado por los músicos blancos no sólo cambió de nombre para volverse rock and roll; y así, investido con un nuevo ropaje, el rock and roll se abrió al consumo del público blanco, despojándose, al mismo tiempo de su primigenio color y de sus primitivismo.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se solazaba en la opulencia, difundía por todas las vías posibles una imagen de bienestar y estereotipos. Uno de sus aliados, Inglaterra, pasó la década de los cincuenta dedicado a tareas de reconstrucción. Cuando la isla finalmente logró estabilizar su economía, sus jóvenes se habían formado una imagen romántica de norteamérica: “En América –al menos eso habían oído los chicos británicos– existían cientos de estaciones de radio y algunas de ellas tocaban pop o soul o country o jazz todo el día y toda la noche. Todo lo que los jóvenes británicos tenían eran unas cuantas horas en la barra ligera de la BBC” (Shaar Murray:1991:19).

El rock and roll y el blues les llegaban por las radios instaladas en las bases militares norteamericanas o por medio de radios piratas. Con la música, y ayudados por la distancia, los adolescentes ingleses generaron un cliché de rocanroleros y blueseros: entendieron y asimilaron, a su manera, el blues. Y a su manera comenzaron a interpretarlo. Lo que consiguieron fue un blues entintado de blanco, un ritmo que intentaba reproducir las penurias experimentadas, pero jamás vividas.

Pero al intentar hacer blues, los rocanroleros británicos popularizaron a los primeros *bluesman*. El rock and roll nació en Estados Unidos, pero en Inglaterra tomó su forma

definitiva para ser regresado nuevamente a Norteamérica y de allí propagarse al resto del mundo. Y así se convirtió en una de las expresiones juveniles más populares del último tercio del siglo XX.

El rock como género musical es, desde sus inicios, una estructura reglada en donde encontramos ciertos lineamientos constitutivos de carácter estético que le proporcionan identidad. Y frente a esta estructura se rebeló el *hip hop*. En sus comienzos, éste no era más que una forma de entretenimiento que, conforme se desarrolló, creó su propia estructura estética o canon, es decir un patrón que permitió delimitar qué era y qué no *hip hop*.

Aunque la finalidad del *hip hop* en un principio no era la de hacer desaparecer la estructura del rock, el surgimiento del mismo sí generó una importante tensión, misma que se suscitó entre una industria estructurada y la acción de los actores o primeros representantes del *hip hop*, tensión que vino a mostrar una nueva realidad social. Ahora bien, la historia nos ha mostrado que una innovación artística, tarde o temprano, pasa a ser asimilada por la industria cultural al naturalizarse los signos de rebelión que en un momento inicial resultarían chocantes o discordantes para ésta.

¿Significa lo anterior la inamovilidad de la estructura? De ninguna manera, pues los agentes que conforman el sistema social no permanecen estáticos. Quienes originalmente impugnaron la estructura, crearon con esa acción una nueva que paulatinamente pasó a institucionalizarse (una consecuencia no buscada) y suscitaron la emergencia de nuevos actores cuya acción fue la creación de un nuevo orden; sin embargo, a diferencia de la primera ruptura, ésta no se realizó desde el exterior de la estructura, sino al interior de la misma.

En el universo que constituye el *hip hop*, estas rupturas internas se manifiestan con el surgimiento de nuevos estilos y el primer rompimiento se da con los padres fundadores o la *old school* (vieja escuela). Se trata de una ruptura que aquí reviste visos de continuidad y que se manifiesta en la *new school* (nueva escuela).

Pero esta observación acerca de la continuidad del *hip hop* en Estados Unidos y que luego habrá devenir ruptura mediante el establecimiento de un mercado específico, no es exportable a territorio azteca. Primero, porque la conformación del mundo de arte del rock no ha estado exenta de avatares y la constitución del mismo, aunque aparentemente sólida, siempre ha estado amenazada por la inestabilidad emanada de la industria cultural nacional;

y segundo, porque este proceso continuo de aparición/desaparición del rock de la industria cultural ha impedido que éste sea leído como un continuo, de manera que la ramificación de la que éste ha sido objeto, en vez de ser asimilada como el resultado de combinaciones y transformaciones estéticas y sociales, se percibe como un estado de constantes rupturas.

Sin excepción, la emergencia de una nueva subdivisión al interior del rock en México ha sido difundida y asimilada como una ruptura para luego integrarse a la tradición de la cual en realidad forma parte. Y sí, es una ruptura que se presenta como tal por sus planteamientos estéticos o “filosóficos”; pero que se integra por el equipamiento tecnológico utilizado o por la reivindicación que, posteriormente, llevan a cabo los actores implicados con la tradición. Pero en el caso del *rap* esta ruptura adquiere características antagónicas y es así porque la tradición de la cual proviene no posee anclaje alguno en México, pues las formas simbólicas de la diáspora africana no han ganado representatividad a lo largo de los últimos años, además de que, como lo mencionamos antes, también existe una ruptura con el equipamiento tecnológico mediante el cual se elabora el *hip hop*.

Pero es la ausencia de información, la que ha generado esta ruptura y que ha hecho del rock y el *hip hop* mundos de arte opuestos:

Como cultura [rock y *hip hop*] son totalmente diferentes [...] creo que mientras el *hip hop* sea válido líricamente y musicalmente no tiene ningún problema en acoplarse con el rock que sea de la misma calidad, no están peleados como tal, hay una mala información y hay una mala concepción de lo que es el *hip hop*. Es un malentendido que se viene arrastrando desde hace mucho tiempo (Bocafloja).³⁹

Sin un mundo de arte propio al cual adscribirse, quienes deseaban hacer *rap* tuvieron que insertarse en el mundo de arte del rock. Ante la ausencia de una industria cultural, la disyuntiva era integrarse o morir: “Como yo no conocía más raperos, me mezclé en el rollo del rock para poder rapear con un grupo, igual que lo hacían ellos [Piochaz y Maigas],⁴⁰ que eran raperos, pero como no había una escena floreciente, pues se mezclan con el rock para poder rapear” (Fermín).

³⁹ MC independiente. Ha grabado un par de demos autogestivos.

⁴⁰ El entrevistado hace referencia a un par de MC's que formaron parte, en la segunda mitad de los años noventa, del grupo de rock Flor de Lingo.

Cuando el *rap* empieza a conocerse masivamente, se le presenta –más por cuestiones mercadotécnicas– como un ápice del rock; sin percatarse de la ausencia de elementos que posibilitaran esta integración, ni de la necesidad del *rap* de hacerse de una identidad:

De repente ya veía mucho en los medios con Control Machete que los llamaban representantes del rock nacional o sea yo no estoy peleado con ningún género, pero sí hay que darle un poco más de identidad, que no están peleados porque sí se pueden mezclar, pero yo siento que sí hace falta darle un pequeño espacio al nombre del *hip hop* (Big Metra).

EL RAP LLEGÓ PARA QUEDARSE

Si debemos entender el *rap* hecho en México como un mundo de arte autónomo, separado del rock, también es necesario comprender cómo éste logró instalarse en el gusto de la juventud a pesar de no estar representado en la industria cultural. ¿Por qué el *rap*, a diferencia de lo que sucede con el rock, no se instala de inmediato en el gusto de los jóvenes mexicanos luego de su aparición en Estados Unidos?, ¿a qué se debe que si en sus inicios los principales éxitos de *rap* fueron difundidos en México, los primeros brotes del mismo se dan una década después? Si la industria cultural ha vedado el acceso al *rap*, ¿cómo se lo apropian, cómo lo hacen suyo los jóvenes que después intentarán construir con él un mundo de arte?

A principios de los ochenta, con un año o menos de diferencia, la radio transmite algunos de los temas más populares del *rap* estadounidense; lo hacen como una respuesta a su aceptación y a la espera de que aquí genere los mismos resultados. Pero quienes escuchan en ese momento esas canciones y se sienten motivados a imitar esos sonidos, a construir rimas, son unos pocos. En realidad los efectos de la difusión de esos éxitos no son suficientes como para motivar el ejercicio del *rap*, ni la construcción de rimas. Luego de pasada la euforia, la moda, la industria cultural deriva a otras fórmulas ya probadas y más exitosas. ¿Cómo, entonces, se lleva a cabo la apropiación del *rap*?

La respuesta está en las redes amicales y en los migrantes que, además de dólares, regresan, ya sea temporal o definitivamente, con formas simbólicas propias del país que hasta entonces los ha acogido:

Tengo primos que nos trajeron esa esencia en el 91 ó 92, que vinieron y me trajeron toda la gama de *hip hop* que había, yo no conocía mucho. Yo viví en Puerto Rico y en Estados Unidos y yo ya lo escuchaba pero nunca compré un disco, estaba niño. Entonces regresé aquí [México] y un día mi primo me trajo material, entonces me dijo rapero y todo eso, inclusive no me gustaba y de allí empecé a retomarlo porque empecé a conocer la cultura, me empecé a informar, antes de cantarlo dije a ver, qué es lo que voy a hacer, qué es el *hip hop*, cuáles son las ramificaciones, dónde fue realmente el punto de partida (Big Metra).

Todo empezó por la influencia de un tío que venía de Washington, entonces yo estaba muy chico, yo en aquel entonces tenía ocho o diez años. El único que escuchaba la música era yo, pues bueno la que me traía mi tío porque aquí era difícil encontrarla. Empecé a vestirme con pantalones aguados y toda la cosa, incluso llegué a tener burlas, me decían “¡ay, los pantalones de tu abuelito, los pantalones de tu papá!” [...] Luego me fui a vivir un rato a Nueva York, a Miami, ya fue donde traje la influencia de DJ, fue cuando me adapté al grupo (DJ Yelkrab).⁴¹

Empecé a escuchar *rap* desde los trece años, eso por un vato que llegó de Los Angeles [...] el güey llevó un chingo de música y empecé a agarrar esta onda, empecé a oír y a oír y a oír, y me fui envolviendo en lo que era, más que nada en lo que era el movimiento de cholos, no tanto en la música (K-Fé).⁴²

Ante la imposibilidad de acercarse al *rap* por mediación de la industria cultural, las opciones están en los contactos con familiares que traen información del extranjero o por la vía del autodescubrimiento:

Ya cuando estábamos en secundaria, finales de secundaria, prepa, un grupo de amigos y yo nos empezamos a clavar en el *death metal* a morir. Me clavé en esa música y me voy a Estados Unidos a vivir en el 89-90 y llego allá a un pueblito en Pensylvania y allá es donde descubro el *hip hop*. Descubrí el *hip hop*, lo descubrí literalmente a través de Cypress Hill, House of Pain, Funk Dubiest y pasó lo mismo que pasaba con el metal, compraba un compilatorio y compraba luego todos los discos de los grupos que venían en el compilatorio (Fermín).

¿Qué encuentran los jóvenes mexicanos en esta forma simbólica negra?, ¿qué les dice esta música que no les diga otra?, ¿cuál es el significado del *rap* para los jóvenes mexicanos de

⁴¹ DJ Yelkrab es integrante de Petate Funky.

⁴² K.-Fé es integrante y fundador del grupo de *rap* Sociedad Café.

finales del siglo XX y que los lleva a adoptarlo como propio? Para José Manuel Valenzuela Arce, “el uso del *rap* por parte de las industrias culturales ha propiciado su expansión más como moda que como un movimiento”; sin embargo, para los actores del mismo esta lectura peca de simplista, pues el ejercicio del *rap* representa la forma en como, desde la subalternidad, negocian con lo hegemónico y se constituyen en sujetos sociales.

“El *hip hop* es nuestra forma de vivir, es donde nosotros plasmamos lo que sentimos y lo sacamos, es toda una retroalimentación el *hip hop* para nosotros” (Big Metra); “No es una moda, la gente lo toma como una moda en sí, para nosotros no es una moda, es un tipo de vida que llevamos ya de años haciéndolo” (MC Cabinho). “El *hip hop* –dice Bocafloja– ha sido primeramente una manera para identificarme como persona, es una manera de expresarme, de ver las cosas, es inconformidad, todo lo que tiene que ver con mi vida lo expreso a través del *hip hop*, es como una herramienta que yo tengo para poder desahogarme”.

TEMÁTICA DEL RAP MEXICANO

El *rap* que se practica en nuestro país, aún no posee una identidad sonora definida. Incide en ello el hecho de que algunas de las principales figuras necesarias en su producción, como es el caso principalmente de productores, no han conseguido desarrollarse, básicamente porque hasta el momento no se ha logrado consolidar una industria del *rap* hecho en México.

Y así como no hay productores, aquellos que deciden internarse por esa vereda lo hacen, casi siempre, sin los rudimentos técnicos necesarios y sin el equipamiento tecnológico adecuado. Como en el *rap* que se hace en México es una subcultura con nulo acceso a lo hegemónico, las posibilidades de acceder a un sofisticado equipamiento tecnológico son escasas, de allí que esta carencia tecnológica también se vea reflejada en la producción de las formas simbólicas. Cuando Sociedad Café entró a un estudio para grabar un demo, comprobaron esta carencia de productores avezados en las técnicas del *rap*: “Grabamos en los Estudios Tequila y ese era un estudio muy chingón, pero para el estudio que era no hicimos gran cosa, porque los güeyes que trabajan allí eran rockeros y pues ellos

no tenían mucha noción de lo que era el *rap*, creo que ni noción tenían. Como pudimos lo grabamos y ahí quedó más o menos” (K-Fé).

Sin embargo, la democratización de la tecnología ha incidido en la apertura de posibilidades para la producción casera. El acceso a PC's, así como a *software* de grabación, ha permitido que quienes no pueden pagar por un estudio profesional de grabación, puedan llevar a cabo sus grabaciones de manera casera con un estándar de calidad casi profesional. Asimismo, el que esta misma tecnología permita la producción de discos de manera casera (mejor conocidos como “quemados”), ha permitido a quienes forman parte del mundo del arte del *rap*, el poner en circulación sus producciones sin la intermediación de una compañía discográfica ni de un distribuidor.

La irrupción de las nuevas tecnologías, en ese sentido, ha resultado favorable a los creadores de formas simbólicas. Un testimonio al respecto, revela más detalles:

El disco anterior que saqué, por allá de 1997, donde un grupo local de rock se encargó de hacerme las bases según la concepción de *hip hop* que ellos tenían, fue maquilado en cassettes. ¿Por qué? Simple, quemar cada disco me costaba \$350.00 ya con disco incluido. Ahora, que todo mundo tiene al alcance una computadora y que las quemadoras son tan accesibles en cuanto a precio, al igual que los discos en blanco, pues las cintas han pasado a ser parte de la historia. La tecnología ha sido y será un factor muy importante del que se tendrá que estar al pendiente hoy y siempre en esto (El Elote).⁴³

Pero si bien esta democratización de las nuevas tecnologías permite que cada poseedor de una PC, y con el *software* adecuado, se convierta en un raperero potencial –sobre todo en esta música que recurre a la deconstrucción para la búsqueda de sus sonidos–, también ha gestado en su derredor la pérdida de un canon, de un referente de calidad que permita separar lo bueno de lo mediocre, pues sin un el filtro de aquellos que poseen mayor información sobre un género musical y que, con base en ello, pueden discernir qué tiene potencial de aquello que es una repetición, se puede caer en una pobreza auditiva.

También la democratización de la tecnología y la posibilidad de “quemar” sus propios discos, ha propiciado una polémica acerca de la legitimidad de dichas producciones. Hay quienes, con una PC y un CD Writer, fundan una compañía discográfica y ese movimiento ha generado reacciones en contra, como lo muestra la siguiente

⁴³ Javier Pérez, mejor conocido como El Elote, es un MC de Sinaloa. Cuenta con tres grabaciones, todas ellas realizadas de manera independiente.

declaración: “Agarrar de tu computadora y bajar cinco rolas, quemarlas e imprimir un quemado no es hacer un disco, eso no es una disquera” (Joe).

Lo que aquí está en conflicto, más allá de la legitimidad estética, es un asunto de legitimidad industrial. Un movimiento como el del *rap* mexicano, que presenta todas las características de la independencia, no puede, por extensión, llamarse industria. Y sin esa pretensión, difícilmente podrá volverse masivo. Esto ocurriría, como lo atestigua el ejemplo de Control Machete, si esas producciones caseras fueran retomadas por la industria cultural, “re-producidas” y puestas en circulación por los canales tradicionales de la industria cultural.

Sin embargo, y estableciendo una analogía con el rock, el *rap* mexicano puede crecer si, primero, establece un circuito independiente, en donde cada MC es potencial fundador de una disquera y después la industria cultural retoma lo emanado del *underground* para producirlo bajo sus parámetros acostumbrados de calidad. Si podemos hablar de la presente investigación es porque allí afuera, en las calles, hay jóvenes interesados en el *rap* y también los hay elaborándolo, con sus escasos recursos, y el número de productores y consumidores se incrementa cada vez más.

El equipamiento tecnológico ayuda, pero por sí mismo no puede dar consistencia al *rap* hecho en México. No es necesario sólo contar con el *hardware* y el *software*, también es indispensable poseer la experiencia para utilizarlo y aquí es donde radica la pobreza sonora del *rap* hecho no sólo en la Ciudad de México y las zonas conurbadas, sino en todo el país. La mayoría de las producciones se escuchan débiles, con un sonido muy “delgado”, con sampleos poco imaginativos y *beats* carentes de fuerza.

A lo anterior añadamos que la identidad sonora del *rap* hecho en México está en proceso de construcción. Si hay un elemento que permita diferenciarlo de lo que se hace en países como Estados Unidos o España, es la utilización de elementos sonoros asociados a nuestras raíces, música latina como el caso de la cumbia o la salsa, o folclor, por lo que más que un *rap* mexicano, podemos afirmar que se trata de uno hecho por mexicanos:

No podemos hacer *rap* mexicano, porque venimos de una ramificación del *hip hop* negroide o de la cultura afroamericana, entonces nosotros intentamos acoplar folclor, meter un poco de folclor mexicano en algunos temas para que tenga un poco de identidad el *rap*, no podemos decir que hay *hip hop* mexicano, pero sí un *hip hop* hecho por mexicanos (Big Metra).

El *rap* mexicano está en proceso de convertirse en un sonido propio, está en vías de llegar a eso, todavía se nota demasiado la influencia del grupo que se escucha, pero ya va tomando esa vía y es al punto al que se debe llegar para tener un mayor reconocimiento como un movimiento ya propio (Bocafloja).

Una condición indispensable para alcanzar la meta de un sonido propio es la conformación del mundo de arte en una industria, lo cual no significaría la supresión de dicho mundo de arte, sino la coexistencia de ambos elementos; pero mientras el *rap* mexicano posea un carácter “amateur”, las posibilidades de construir una escena de mayores alcances son menores. Es un círculo en donde, una vez dada la existencia de un *crew* o un MC, se requiere de sitios en los cuales éstos expongan su quehacer; se hace indispensable también la formación de productores que puedan imprimir robustez a ese sonido en disco y se requiere que estos discos sean el inicio de carreras sólidas. Sin esa condición, el acceso a la industria cultural es, si no imposible, si mucho más condicionado:

Tiene que crecer la cultura, debe haber un lugar donde se exponga lo que se hace, lo que hacen otros raperos, para que haya un crecimiento. El rock ha crecido mucho en México porque tiene un apoyo, pero de *rap* no hay, no existe una exposición de *rap*. En Estados Unidos los productores de *rap* se están mezclando con el mundo pop sin dejar su esencia y aquí en México no existe esa innovación, como que seguimos estancados en el mismo *rap* de hace años (Fermín).

En lo referente a la lírica desplegada por el *rap* de la Ciudad de México y zonas conurbadas, nos encontramos con una amplitud temática; sin embargo, podemos detectar dos grandes filones: el del *gangsta rap* y el de entretenimiento o lúdico. Una de las características líricas que muestra el rap es la de la presentación. No hay primer disco de un grupo o MC en el cual no se haga una especie de declaración de principios, se presuman las habilidades, se exponga la filosofía, se haga alarde, o, como es el ejemplo siguiente, se de cuenta del porqué de una transformación personal:

El regreso/ antes venía como acusado buscando una defensa/ el regreso/ ahora vengo como testigo aquí es donde comienza/ Todos se preguntan qué ha pasado, qué ha ocurrido/ Fermín IV ha sido reclutado para mantener el ritmo/ sobre el escenario y abajo escribir versos que tengan el significado/ es el momento de dejar los prejuicios a un lado/ y dejar las razones y motivos en claro/ decidido a ser clasificado, como un loco/ que ya está perdido y desquiciado/ que ha dejado tradiciones a un lado/ para seguir aquel que con sangre ni precio ha pagado/ detenerme han intentado/ pero la verdad es tan evidente, no puedo quedarme callado (“Regreso”, Fermín).⁴⁴

⁴⁴ Esta lírica permite a Fermín IV dar cuenta de su paso al cristianismo y el porqué de la apología al mismo.

El siguiente texto, forma parte de una lírica de Sociedad Café y en ella, el grupo aprovecha la ocasión para mostrar el orgullo de raza:

Café la sociedad/ que vengo y represento/ café es el color que llevo muy adentro./ Somos herederos de cultura pura,/ sabia,/ envidiable,/ raza criolla,/ hecha de bronce,/ respetable,/ piel morena/ con orgullo represento/ a los cuatro vientos,/ expresando lo que llevo adentro (“Sociedad Café”).

La letra siguiente, también de Sociedad Café, guarda cierta correspondencia con la anterior en el sentido que se trata de una manifestación del orgullo de ser mexicano. Pero aquí la manera de interpelar es desde el seno de un chicano al cual hay que recordarle los motivos de los cuales debe ufanarse, de allí la combinación entre inglés y español:

Por eso yo le canto,/ voy teniendo cicatrices,/ pero firmes mis raíces,/ I never forget,/ lo que soy,/ de donde vengo/ y lo que tengo/ pa mi town/ for the brown cast,/ my mind is zapatista,/ tu el siguiente en mi pinchi lista/ pues mi gente está emergiendo/ mientras tu te estás hundiendo./ Quiero una raíz,/ always bien firme/ for generations,/ brown society represent/ to all the brown skins,/ esta es mi raza,/ cultura y respeto./ Simón esos,/ Mexica/ Tliaui,/ Nezahualcōyotl,/ mi sentimiento,/ coyote hambriento,/ ahora vive como el pinchi viento,/ mexicanos,/ orgullo café/ siempre bien arriba (“Get Up My Race”).

Similar a la anterior es el ejemplo de este tema de Aztec Soul:

Aztec soul simón,/ alma azteca, mexican estilo,/ so watcha la propuesta,/ protesta./ De este lado mexicano,/ a la raza de bronce,/ del sur representando,/ Tenochtitlan amigos míos,/ de este lado del río/ por los siglos de los siglos,/ mexicanos,/ al grito de guerra,/ siempre defendiendo mi tierra,/ por mi patria respetada/ dondequiera,/ se faja con cualquiera,/ no chingues con nosotros o te quemas en la hoguera./ El puño en alto,/ muestra el poder,/ de mi gente,/ siempre al frente,/ de guerreros descendientes/, del azteca,/ en mi alma,/ tres colores en mi mente/ raza de valientes/ ha llegado la hora de cambiar/ herramientas por machetes y pistolas,/ checa la esencia/ presencia,/ tres colores,/ nuestra esencia (“Aztec Soul”).

EL RAP Y SUS REPRESENTANTES

Como se ha mencionado con anterioridad, el florecimiento del *rap* en tierras aztecas no se da con Control Machete, ya antes de la aparición de éste había un incipiente movimiento, mismo que se encuentra encarnado por el Sindicato del Terror. “El primer grupo que yo escuché de *hip hop* en español se llamaba el Sindicato del Terror, que no sé ni que pasó con ellos, nunca supe quiénes eran, yo los escuché en un cassette pirata” (Big Metra).

Si bien la aparición de *Real música rap*, en 1992, es un hito importante en la escena del *rap* por ser la primera producción oficial de esta forma simbólica, el impacto y el conocimiento del mismo entre los implicados en ese momento es desigual, ya antes había quienes hacían sus escarceos dentro del *rap*, aunque el carácter local de estas intentonas, impedía su conocimiento de parte de los otros implicados en ello.

Uno de los principales problemas que han impedido la conformación de un mundo de arte del *rap* en español y que, más tarde, permita la conversión de éste en una industria cultural, es la falta de continuidad de los proyectos. Al iniciar 2003, detectamos solamente en el Distrito Federal y la zona conurbada, cerca de 45 exponentes –grupos y MC’s– dedicados al *rap*, aunque en realidad hacer un censo de los mismos es prácticamente imposible dados los continuos cambios, desapariciones y adiciones que se registran en el *rap*. De éstos, sólo cinco han logrado llevar a cabo una producción, ya sea independiente o en una multinacional; existen, además, aquellas producciones independientes en el nivel de demo, que si bien circulan y son asequibles, no han pasado por el proceso de maquilado. Y de los cinco grupos mencionados, solamente uno ha podido grabar más de una producción.

Por ello y dada la representatividad que en el medio del *rap* del D.F. y la periferia ha construido, decidimos adentrarnos más en la historia de Sociedad Café, una agrupación que, además de una trayectoria, ha conseguido, con sus propios medios, salir de su entorno (Cd. Neza) para llevar su música al resto de la República Mexicana, e incluso al extranjero. El devenir de este trío en la última década es ilustrativo de las relaciones que se establecen en el mundo de arte del *rap* y seguir de cerca su desempeño nos permitirá identificar algunas de las constantes que, tarde o temprano y con ciertas variables, enfrentan quienes desde lo subalterno buscan abrirse o hacerse de un espacio en la industria cultural.

K-Fé, integrante y fundador del grupo, empezó a escuchar *rap* en inglés gracias a un conocido que llegó de Los Angeles, California. Era el año de 1989 y en “ese tiempo no había nada de eso. Cuando él llegó lo que empecé a escuchar fue a NWA, a Kid Frost [...] desde que yo empecé a oír *rap*, empecé a oír *rap* del barrio, del callejero”.

En realidad, la intención original de K-Fé nunca fue la de formar un grupo, ni tampoco la de dedicarse completamente a eso:

Así formar, formar, nunca dijimos vamos a formar un grupo. Yo empecé con “El Enfermo”,⁴⁵ este vato⁴⁶ era mi camarada desde morrito⁴⁷. Empezamos a oír la música, las empiezas a oír, te las empiezas a aprender, las empiezas a repetir tú, empiezas agarrar el *flow* que se le dice. Empezamos primero a aprendernos las canciones de Kid Frost, o sea empezar a repetir las mismas canciones. De hecho luego traían pistas los *singles*, los sencillos, cantábamos las mismas canciones encima de la pista, empezó así como de juego, nada más así de cotorreo, nunca dijimos ay güey vamos a hacer un grupo para sacar discos, no.

Se trataba de un juego que se hacía con los recursos tecnológicos disponibles en ese momento. El Enfermo y K-Fé cantaban sobre las pistas de los sencillos, luego, cuando pudieron hacerse de una grabadora portátil, ponían la música en el estéreo y cantaban encima de ella. De esa manera hicieron sus primeras versiones de las canciones de otros.

En ese momento, como todo era “cotorreo”, ni siquiera tenían un nombre definido. Antes de bautizarse artísticamente, empezaron a escribir sus propias canciones y para ello eligieron la mezcla entre el español y el inglés: “las primeras canciones que nosotros hicimos las hicimos en *spanglish*, porque era la música que nosotros oíamos, teníamos esa influencia”. Esas primeras grabaciones, artesanales, caseras, dieron origen a un primer demo, mismo que comenzó a circular dentro de su barrio; fue entonces que decidieron buscar un nombre, el cual adoptaron en inglés: *Brown Society*.

Empezamos a escribir letras en *spanglish*, porque era el rollo que teníamos todos de cholos, en la onda de cholos se maneja mucho lo del orgullo de ser mexicano, de ser de piel morena, por eso era el *Brown Society*, éramos la sociedad de los cafés, de los morenos [...] pero el nombre lo que en realidad significa, el nombre no es el nombre del grupo, sino que nosotros quisimos un nombre de lo que nosotros representáramos, nosotros representamos a toda la Sociedad Café, a la raza morena, Sociedad Café somos todos, fue así como representar a todos.

Brown Society continuó con la grabación de sus canciones y haciendo demos, ahora de forma más seria, pero todavía con la tecnología disponible en casa. Uno de esos demos que circulaba por el barrio llegó a manos de Miguel Cortés, mejor conocido como “Thrasher”,

⁴⁵ El Enfermo es otro de los MC's que conforman Sociedad Café.

⁴⁶ *Vato*: muchacho.

⁴⁷ *Morrito*: pequeño.

integrante de una agrupación de rock llamada AK 47:

Con él empezamos a grabar un demo que iba a ser un disco, al vato le gustó lo que hacíamos, él pagó un estudio para que nosotros grabáramos y empezamos a grabar lo que iba a ser nuestro primer demo, de hecho lo terminamos de grabar... a última hora por cosas del destino nunca salió ese demo, hubo fallas en el estudio, incluso él pagó todo y el demo nunca salió, por allí debe estar todavía el pinche demo. Ese demo nunca salió, pero ya teníamos algo grabado pero un poquito mejor, teníamos otro demo, casero igual, pero un poquito mejor grabado.⁴⁸

Ese demo, comenzó a circular y cayó en manos de Ricardo Bravo, director de la revista *Nuestro Rock*, quien contactó a Brown Society con el fin de hacerles una entrevista. Sin embargo, el interés del periodista, ya en ese momento en proceso de fundar el sello discográfico independiente Histeria Colectiva, lo llevó a proponer al dueto la grabación de un disco: “Grabamos ese demo que no pasó nada, de allí todavía pasaron como unos dos años sin que nosotros hiciéramos nada, porque te digo, nunca lo tomamos en serio. Hicimos la entrevista y ya después Ricardo Bravo me habló y me dijo que si no nos gustaría grabar un disco”.

El dueto realiza algunas presentaciones en algunos de los escasos sitios que les abren las puertas (el Alicia, entre ellos) y ahora se sienten motivados por el interés que han despertado; pero luego de esa llamada telefónica todavía pasó un año sin tener noticias de su futuro productor ejecutivo; sin embargo, ese interés “como que nos prendió un poquito más la pila y empezamos a hacer más cosas, hacer más rolas y toda la onda, como que empezamos a hacerlo un poquito en serio, pero todavía no bien”.

La oferta de grabar un disco está latente, pero la falta de resolución lleva a El Enfermo a aliarse con MC Lu-k en un proyecto fugaz llamado Chicalangos, proyecto que había conseguido firmar un contrato con la multinacional EMI. Con la salida de El Enfermo, Brown Society quedaba reducida únicamente a K-Fé. Y justo cuando éste se queda solo, Ricardo Bravo se pone en contacto nuevamente con él para anunciarle que todo está listo para la grabación del disco. Es importante señalar que el interés de Ricardo Bravo no es gratuito. Control Machete ya había aparecido y había conseguido ventas fabulosas con su primera producción discográfica; pero lo más importante de esto fue la cantidad de

⁴⁸ En el 2000, AK47 edita en forma independiente el CD *Creerse al dolor*, una recopilación de temas incluidos en demos, EP's y cassettes. Uno de los temas de ese disco es “Fuck the Fronteras”, grabado junto a Sociedad Café.

grupos que a partir de este momento empezaron a surgir y en donde el periodista vio un interesante filón digno de ser explotado.

K-Fé recurre al “Virus” un conocido que, proveniente de Tijuana, se le había acercado unos meses antes. Con él se graban nuevas canciones y se prepara un demo. Se finiquitan detalles de preproducción y el grupo, que ha castellanizado su nombre a Sociedad Café, se enfrenta con el problema de que no existen productores capacitados para grabar *rap*:

Originalmente lo íbamos a hacer con “El Chipotle”,⁴⁹ ya fuimos con este güey, era lo mismo que con el otro estudio, el estudio estaba muy chingón, pero no sabía por dónde, o sea igual en su música serán muy cabrones, de hecho yo ni oigo rock, pero igual en su género sí se lo saben, pero lo que era en lo referente a *rap*, pues no, la verdad no. Entonces [...] llegó Arturo Macías que era de Punto Rojo,⁵⁰ entonces ya llegó cuando estábamos con “El Chipotle” y nos dijo si quieren vamos a ver para que vean lo que yo hago. Fuimos a su estudio, y nos empezó a enseñar lo que él hacía, entonces vimos que era más lo que nosotros necesitábamos, él sí trabajaba con *rap*, era su onda de él, sabía producir esto. Para ese entonces nadie producía *rap* aquí en México, para ese entonces todavía no salía ni Control Machete, cuando nosotros íbamos a grabar el primer disco, todavía no salía lo de Control Machete.⁵¹

Ese primer disco, que se gestó durante mucho tiempo y finalmente apareció en 1999, lleva por título *¡Emergiendo!*, y es un álbum en donde “hablamos de la mexicanidad, es más nacionalista, de la raza”. De pronto, el grupo empezó, gracias a esta primera producción, a vivir nuevas experiencias:

Pasaron cosas que nosotros no nos esperábamos que pasaran, igual íbamos a algún lugar y lo estaban oyendo, los vatos pasaban en las ranflas y lo traían puesto. Llamó la atención, recibí críticas de alguna que otra revista, tuvo aceptación de la gente, se vendió más de lo que esperábamos, como era un albur al principio nada más se sacaron mil copias y esas mil copias volaron.

En *¡Emergiendo!*, el grupo cantaba, entre otras cosas, lo siguiente:

Café la sociedad/ que vengo y represento/ café es el color que llevo muy adentro./ Somos herederos de cultura pura,/ sabia,/ envidiable,/ raza criolla,/ hecha de bronce,/ respetable,/ piel

⁴⁹ El Chipotle es uno de los integrantes del grupo de rock Las Víctimas del Doctor Cerebro.

⁵⁰ Punto Rojo es una agrupación que fue de las primeras en fusionar el *rap* con el rock.

⁵¹ Es importante señalar que aquí K-Fé confunde los tiempos. Efectivamente cuando ellos entraron al estudio de grabación para grabar el demo financiado por el “Trasher”, el primer disco de Control Machete aún no aparecía. La entrada al estudio a la cual hace referencia en la presente cita, es posterior a ese disco de Control Machete. El momento es alrededor de 1998.

morena/ con orgullo represento/ a los cuatro vientos,/ expresando lo que llevo adentro (“Sociedad Café”).

Por eso yo le canto,/ voy teniendo cicatrices,/ pero firmes mis raíces,/ I never forget,/ lo que soy,/ de donde vengo/ y lo que tengo/ pa mi town/ for the brown cast,/ my mind is zapatista,/ tú el siguiente en mi pinchi lista/ pues mi gente está emergiendo/ mientras tu te estás hundiendo./ Quiero una raíz,/ always bien firme/ for generations,/ brown society represent/ to all the brown skins,/ esta es mi raza,/ cultura y respeto./ Simón esos,/ Mexica/ Tliaui,/ Nezahualcōyotl,/ mi sentimiento,/ coyote hambriento,/ ahora vive como el pinchi viento,/ mexicanos,/ orgullo café/ siempre bien arriba (“Get Up My Race”).

Una pesadilla de quinientos años que mi pueblo soportó,/ dominado por extraños, arribando embarcaciones/ ese fue el comienzo de las pinches invasiones/ siempre sometidos/ los derechos corrompidos/ conquistaron la región/ utilizando religión/ instrumento de dominación/ explotaron la riqueza/ y dejaron a mi pueblo bien hundido en la pobreza/, desde entonces no miramos la luz del día/ no se daban cuenta de lo que ocurría si seguía/ el tiempo transcurría/ los colonos encontraban la opulencia/ mientras que mi raza preparaba independencia/ liberando todo el pueblo pa’ dejárnoslo de herencia (“Revolución”).

Con la salida de un primer disco, las puertas se fueron abriendo en lo referente a presentaciones. Y también en ese momento aparece Mr. Chale,⁵² otro conocido de K-Fé, que empezó a ir a todos lados con el grupo. Sociedad Café comienza a viajar por los estados de la República y se percatan de la existencia de más agrupaciones de *rap*; también, al interior del grupo, comienzan a darse ajustes pues “Virus” anuncia su deseo de salir de la agrupación. K-Fé, junto con Ricardo Bravo y Joe, deciden sacar un acoplado de grupos de *rap* que fuera representativo de lo que en ese momento sucedía en el mundo de arte del *rap*. Ese disco, editado en el 2000 con el título de *Rapza. Lo mejor del rap subterráneo mexicano*, reúne a grupos de Nuevo León, Mérida, Jalisco, Durango, Tamaulipas, así como exponentes de la Ciudad de México y el Estado de México. Fue un trabajo que, según K-Fé, “dio pauta para que se mantuviera la escena”.

Mientras tanto, el proyecto Chicalangos al cual se había adherido El Enfermo había desaparecido y éste, junto con Mr. Chale, tenían la idea de formar una agrupación propia, “pero no muy en serio”. K-Fé estaba, solo, al frente de Sociedad Café y tanto El Enfermo como Mr. Chale plantean su ingreso a la agrupación.

El mundo de arte del *rap* en español se comenzaba a establecer, pero era necesario

⁵² MR. Chale es otro de los MC’s que actualmente conforman a Sociedad Café.

proporcionarle continuidad, fue entonces que K-Fé decidió editar *Varrío vida*, un disco en el cual se contó con las aportaciones de raperos de Texas, Los Angeles, Chicago, a quienes K-Fé había contactado en los viajes de promoción de *¡Emergiendo!* La nueva Sociedad Café no estaba conformada todavía, de hecho solamente aparece una canción firmada por el grupo (“Aliento de Muerte”) y el resto son colaboraciones entre K-Fé y raperos estadaounidenses, así como un tema en el cual El Enfermo aparece como solista.

El objetivo fue mantener el trabajo, darle seguimiento:

Como todavía no estaba bien firme lo que era la nueva Sociedad Café, como era una transición había que seguir con el proyecto de alguna forma, entonces se sacó el *Varrío vida*. Sacamos ese disco para que no se apagara otra vez todo, siempre hay que mantener, siempre hay que sacar y sacar y sacar para continuar, porque si dejas de sacar se apaga y de nada sirvió todo lo anterior que tú hiciste.

Varrío vida, fue un disco que no sólo propició la continuidad de un incipiente mundo de arte, también fue uno de los primeros pasos en la especialización del mismo, pues el equipamiento tecnológico con el cual contaba Sociedad Café había crecido, gracias a la democratización de la tecnología, para alcanzar un nivel profesional, mismo que obligó a uno de sus integrantes a conquistar nuevas habilidades y lo llevó a dejar a un lado los productores externos para producir su propia música:

Cuando salió el *¡Emergiendo!*, yo empecé a armar el estudio, empecé a meter aparatos, programas y la chingada. El *Varrío Vida* ya lo grabamos allí, a excepción de las rolas que nos mandaban los grupos chicanos, ya todo lo demás lo grabamos allí, también fue como un parteaguas, ya nosotros producíamos nuestra propia música, ya era dar un paso más.

Varrío vida significó un regreso a las raíces del grupo, de hecho fue la primera vez que se mostraron como en realidad son a su público. Es un disco con una lírica más cruda, casi en una vena *gangsta rap*, con ritmos más gruesos, mejor producidos, más cercanos al canon instaurado por el *rap*.

En *Varrío vida* regresamos a lo que era lo nuestro, la búsqueda del barrio, esos discos casi se puede decir que están enfocados a los cholos, a la cultura chola; cuando salió el *¡Emergiendo!* lo escuchó todo tipo de gente, cuando sacamos *Varrío vida*, los cholos nos volvieron a agarrar más otra vez, como en el principio.

En este segundo disco la temática ha cambiado, de cantar al orgullo de la raza y al hecho de ser herederos de una rica tradición, el grupo pasa a hacer un retrato de la vida en las calles:

Siento en mis oídos el aliento de la muerte./ frente a mí un vato que me apunta con su cuete/
 problemas en mi familia/ pedos entre pandillas/ me llegó el momento que yo veo en pesadillas/
 no estoy arrepentido de lo que yo me he buscado/ presiento que esta noche en el infierno seré
 juzgado./ Rolando por la calle he causado mil destrozos/ siempre he sido loco y callejero desde
 mocoso/ mis homies⁵³ en mi tramo no me pueden defender/ el vato no está jugando pues a mí
 quiere joder/ recuerdo que a su klica⁵⁴ muchas veces balaceé/ lo que son las cosas el control ya
 es de él/ creo que su mirada ya me busca el corazón/ jalará el gatillo pues seguro sin
 compasión./ Tenía el presentimiento desde que llegué a la esquina/ sabía que los cuetazos⁵⁵
 acabarían con mi vida/ y el fin yo espero de esta pinche vida loca/, brotará mi alma como el
 humo de la mota/ todavía mi boca está impregnada de cerveza/ le tiro, mi barrio y levanto mi
 cabeza/ mi lima bien planchada se va a llenar de sangre/ no le demuestro miedo pues sabe no
 soy cobarde/ yo le decía a mi jaina⁵⁶ que esto pronto pasaría/ espero pronto me olvide y que
 siga con su vida/ adiós cantón, barrio, esquina, y avenida/ lo siento por mi familia/ ha estado
 bien torcida/ también este minuto/ el más largo de mi vida, vamos a darle prisa/ tírale ya no le
 midas (“Aliento de Muerte”).

En un barrio bajo una mujer sufriendo está/ pues su hijo en las calles no más visto pa cuetear/
 su maestra es la droga/ su escuela la violencia/ su vicio la pandilla./ En un barrio bajo un niño
 está llorando/ él está solo/ pues su madre en una esquina siempre ella está/ trabajando/ las klicas
 y delitos se miran por todas partes/ ha pasado otro día ahora ya es tarde/ otra alma del área
 desaparece como el aire/ marginación/ corrupción/ no entiendo lo que pasa/ muchos tienen
 todo, muchos tienen nada/ todo está perdido ya no me importa nada/ pensamientos hundidos/
 estamos mal vestidos/ quisiera todo esto nunca haberlo vivido/ que fuera un sueño y no la
 realidad. [LA CANCIÓN CIERRA CON EL SONIDO DE UN DISPARO] (“Barrios Bajos”,
 La Rivera, Don K-fé y Virus).

El tiempo encerrado/ en el abismo he de caer/ la vida ha pasado, ya no hay por que correr/ la
 sangre ha cubierto mis manos y mis pecados/ con esa misma sangre han manchado mi pasado/
 por qué seguir así/ por qué tanto sufrir/ mi madre aún llora por la vida que escogí/ criminal/ un
 pandillero más/ una vida torcida que en la tierra ha de acabar./ Encerrado ente cuatro paredes/
 mi mente no entiende/ a toda esa gente/ si soy delincuente estoy pagando/ ya no sé lo que
 siento/ voy marcando lamentos/ un ser mutilado/ que no tiene sentimientos/ voy rezando/
 pagando mi condena./ En mi vida/ ya no hay salida/ en el cielo ya me esperan los carnales/ en el
 barrio han caído/ quizá por guerras sin sentido/ balas que cortaron pinches vidas/ enemigos que
 han cruzado nuestra esquina (“Vidas Torcidas”, El Enfermo).

Tú no entiendes lo que vales/ andando en los jales de las calles/ pandillero/ precio de la vida
 por dinero/ vida solitaria/ vida de payasos/ partida en pedazos./ En veces estoy riendo/ en veces
 estoy llorando/ las jefas están rezando/ destino oscuro sin salida de lo duro/ realidad/ ansiedad
 de mis sueños alcanzar (“Payasos”, Don K-fé).

¿*Varrío vida* es una apología de la violencia? ¿Es el *gangsta rap* una instancia en donde se negocia la permisividad de la violencia o sólo el deseo de alardear? Una de las máximas que, desde los inicios, ha puesto en circulación el *rap* es la de mostrarse realmente como se

⁵³ *Homies*: amigos, cholos.

⁵⁴ *Klica*: pandilla.

⁵⁵ *Cuetazos*: disparos.

⁵⁶ *Jaina*: mujer, novia.

es; en ese sentido, Sociedad Café únicamente habla de su entorno, de sus vivencias, de su cotidianidad:

Nuestras canciones hablan de la realidad que nosotros vivimos, de lo que vemos [...] nosotros siempre hemos vivido aquí, hablamos de cosas del barrio porque nosotros vivimos en el barrio, hablamos de violencia porque violencia se vive aquí diario [...] lo que hablamos tratamos de que sea lo más apegado a la realidad, todo lo que hablamos es la realidad, no nos gusta fantasear [...] La violencia está ahí siempre, aunque tú no quieras estás involucrado en lo que es la violencia, viviendo aquí [Cd. Neza] tú estás involucrado, no puedes ser ajeno a lo que pasa alrededor de ti, tú siempre estás involucrado, o sea pasaste por la calle igual tú ni en cuenta y te empiezan a chingar la madre, tú nunca sabes qué pueda pasar y más en esta onda de cholos [...] Neza es una parte muy rara, yo diría casi que es como un estado independiente, hay mucha cantidad de emigrantes, van, regresan, ¿por qué?, por la misma pobreza, entonces hay mucha pobreza y hay mucha riqueza, están esos extremos, hay mucha droga, hay mucho narco aquí, hay mucho cholo, los cholos ya están por todos lados.⁵⁷

Con el *Varrío vida* en circulación, Sociedad Café termina por acoplarse. Entonces sus integrantes, K-Fé, El Enfermo y Mr. Chale, deciden que es el momento de hacerse profesionales, de pensar en el *rap* en una forma no sólo de vida, sino también de ganarse la vida y con esa idea entran al estudio a producir una secuela de *Varrío Vida* en donde por vez primera se plasman las composiciones del trío. En *Varrío vida II* “ya estamos llegando a una madurez más, más... o sea yo siento que siempre hemos tenido esa calidad, nunca hemos hecho las cosas nada más por hacerlas, sino que te vas puliendo, puliendo, se va escuchando mejor, entonces la gente nos dice ora sí se escucha más cabrón”.

La temática de este tercer disco, no observa variaciones en cuanto a su predecesor, aunque la crudeza aflora sin miramientos:

Cuánto tiempo más, el que queda atrás/ pasando ya los días/ yo no pedí esta vida/ marcado mi existir/ aquí me tocó vivir/ por mil pasiones desatadas/ las reacciones cotidianas/ a carcajadas/ pillando a mares de mi barrio/ un lamento mis cantares/ solo aprendí a hacer mis jales/ desde pequeño viví en las calles/ mi jaina/ mi guato⁵⁸/ aquí en mi barrio/ mis camaradas/ pobres de feria/ mis enemigos/ lo que quieran/ no pido nada/ todo me llega/ no sé que siga/ lo que me espera/ si alguna bala lleva mi nombre/ al cementerio/ a la quinta o una vida llena de dicha/ dinero fácil, destino incierto/ corazón vivo/ en veces muerto/ no encuentro más/ y ya no sé cuánto tiempo más./ Cuánto tiempo más/ mi vida aquí en el barrio/ no encuentro la salida/ se

⁵⁷ El fenómeno del cholismo y el *rap* no están ligados. Si en Cd. Neza se presenta así es algo circunstancial, “porque de hecho los cholos, los veteranos oyen la música de los sesenta, los setenta, esa es la música que realmente oyen los cholos, porque la gente ya porque oyes *rap* dicen pus es cholo y no tiene nada que ver. Que los cholos hayan adoptado, tanto aquí como en Los Angeles, en Chicago, el escuchar *rap* pues ya es muy diferente, el *rap* en realidad es de los negros, no tiene absolutamente nada que ver”.

⁵⁸ *Guato*: mucho.

acaba ya mi vida/ cuánto tiempo más tendré que vagar/ cuánto tiempo más tendrá que pasar (“Cuánto Tiempo Más”).

Entre las calles/ tú no lo sabes/ pasa esta vida loca/ con todos sus detalles/ pobreza/ riqueza/ con una cerveza/ aquí entre los pobres/ es menos la tristeza/ canto esta rola pa’ que suene en el barrio/ pero yo no miento/ si viene un ojete narco./ La gente se espanta escuchando mis vivencias/ pero no se imaginan/ que es común esa violencia/ robo/ secuestros/ balazos/ homicidios/ vida difícil entre bisnes y los vicios/ noches violentas de fines de semana/ a muchos peligros se enfrenta mi raza/ los perros/ judiciales en la calles/ armados/ preparados pa’ chingar a mis carnales/ ratas que patrullan las esquinas/ robando/ tumbando/ corrupción es lo que miras/ chingan al débil que no se defiende/ pero salen los pelones y hasta miedo les tienen./ Simón,/ Mr. Chale de las calles/ escucha y entiende/ son reales estos males (“El Relato”).

Luego de superar muchas dificultades para poder llevar a buen puerto su trabajo, Sociedad Café se ha convertido en el grupo más representativo del mundo del arte del *rap*; pero no obstante lo anterior, la industria cultural sigue sin abrir las puertas a su trabajo. Los apoyos de difusión, la plataforma mediática necesaria para masificar el trabajo siguen ausentes, ¿qué hace un grupo para difundir su trabajo?, ¿a quién se recurre cuando los mecenazgos se han extinguido?

A pesar de contar con tres discos en circulación, más dos en proceso de producción, los recursos de los cuales tiene que echar mano Sociedad Café se los tienen que procurar ellos mismos:

La siguiente etapa ya es sacar algo más a nivel masivo, creo yo que ya estamos, de hecho creo que siempre hemos estado preparados para eso, pero creo que ya es el momento en que nos lo hemos ganado con nuestro trabajo y sin apoyo de nada, nunca hemos tenido apoyo de promoción, de que nuestras canciones las pasen en el radio, o sea nada, nosotros lo que hemos hecho lo hemos hecho por nosotros mismos, la promoción que nosotros hacemos es por nosotros, hemos sacado pósters y cosas así por nuestros propios medios, nadie nos ha ayudado.

Hasta aquí hemos seguido con cierto detalle la trayectoria de Sociedad Café por considerar que es representativa de quienes se han adherido al mundo de arte del *rap*. Ellos son una de las pocas agrupaciones que han logrado sobrevivir en este medio y, es necesario enfatizarlo, sin el apoyo de la industria cultural. De aquellos años en los que “no había nada” a la actualidad ha habido un proceso que más que de apertura, podríamos llamar como de conquista de espacios. Si bien el empuje de los grupos independientes ha sido determinante en esto, también hay que considerar el papel que la industria cultural ha jugado, pues si bien no han efectuado ninguna concesión a la producción de *rap* en español,

sí han sido muy receptivos al *rap* de factura extranjera, del cual se editan los discos del *mainstream* y se programan sus éxitos en la radio.

Asimismo, la aparición de elementos del *rap* en otras formas simbólicas propias del rock, las cuales sí han tenido el apoyo para su difusión de la industria cultural, como es el caso de agrupaciones como Molotov y Resorte, entre otros, ha llevado al público consumidor de esta industria cultural a una mayor asimilación del *rap*, misma que ha redundado en familiaridad con esta forma simbólica y un mayor consumo discográfico del mismo.

Y junto con este consumo discográfico ha venido apareada una apertura de los espacios. En 2003 se llevó a cabo la cuarta edición del *Festival Vive Latino*, un festival en el cual se muestra lo más representativo del rock latino, del rock latino auspiciado por la industria cultural. La novedad principal, en la citada edición, fue la inclusión de una pequeña carpa exclusiva para el *hip hop*, en la cual se presentaron grupos y solistas provenientes de todo el país. Sin embargo, en un hecho que nos parece ilustrativo de la “profesionalización” hacia la cual se dirige el *rap* en español, ninguno de éstos raperos recibió pago alguno por su participación en dicho festival. Si se presentaron allí fue porque así conseguirían una mayor exposición; pero la cobertura televisiva que se hizo, por cable, del *Vive Latino*, sólo dedicó espacio a Cartel de Santa y a Fermín, los únicos dos exponentes firmados por una compañía discográfica multinacional.

Meses después, en el Hard Rock de la Ciudad de México, uno de los sitios habituales del circuito de presentaciones del mundo del rock, tres grupos (Sociedad Café, Microphonk, Crimen Urbano) pisaron dicho escenario, convirtiéndose así en los primeros colectivos de *rap* en aparecer en el citado foro. Si bien esto puede ser un indicador del ascenso del mundo de arte del *rap*, es conveniente señalar que este concierto se llevó a cabo como parte de la celebración del quinto aniversario del sello discográfico independiente Histeria Colectiva, en el cual se han editado las producciones discográficas más recientes del *rap* en español, sello que dirige el periodista Ricardo Bravo quien en los últimos años ha sido uno de los principales impulsores de esta forma simbólica al auspiciar el trabajo de Sociedad Café, Mexican Fusca y de los acoplados *Rapza*.

Últimamente se han abierto espacios que antes no había, inclusive como lo del Vive Latino que hay un escenario para *rap* que hace unos años ni te imaginabas que iba a hacer eso [...] De que falta, pues todavía falta, o sea para que sea un movimiento masivo, todavía le falta, porque las disqueras, tanto los medios no sé si tengan sus reservas, o la escena de rock tienen miedo de que los desplacen, todavía está muy cerrado todo esto, pero de que se puede llegar a una escena masiva, incluso yo pienso que se puede llegar a hacer una escena masiva más fuerte que la del rock si se llega a dar. Porque es algo muy curioso de que aquí en México es creo el único país donde casi no se escucha *rap* y donde hay menos grupos de rap (K-Fé).

La historia de Sociedad Café, palabras más palabras menos, es representativa de las relaciones que se tejen en el mundo del arte del *rap*; los problemas que ellos enfrentan, con ligeras variaciones, son los mismos que la mayoría de los grupos tienen que afrontar si lo que buscan es instalarse al interior de éste. Sin embargo, es imperativo realizar una mirada sobre la industria mediática de nuestro país y cómo se conduce ésta con respecto del *rap*.

RAP E INDUSTRIA MEDIÁTICA

A lo largo del capítulo anterior, mostramos someramente cual ha sido el papel que han desempeñado los medios de comunicación en la difusión de una forma simbólica como el *rap*. Si bien dicho muestrario no fue exhaustivo, pues la intención de la presente investigación no es llevar a cabo una cronología de los programas, de radio o televisión, que ayudaron en la difusión del *rap*, por lo menos nos permitió entrever que esta difusión ha sido, por calificarla de alguna forma, magra, irregular y que, si bien ha existido una relativa difusión hacia esta forma simbólica, ha sido porque en ese momento ha existido un auge momentáneo que ha llevado a la industria cultural a abrirse a la citada expresión.

El *rap*, no lo olvidemos, es una subcultura nacida y propagada en un contexto callejero, cuya simiente de protesta se disemina en cualquier oportunidad, de ahí que en esencia sea una idea radical que ha sido arrojada a estaciones de radio y televisión no comerciales y a que, cuando aparece en los medios de la corriente dominante o hegemónicos, se les muestre “bajo una luz desfavorable o se modifica y presenta como una opción peculiar a fin de que termine por subordinarse al pensamiento dominante” (Lull, 1997:56).

Sin embargo, ¿qué sucede cuando incluso esos medios no comerciales cierran sus puertas a las ideas radicales o poco representativas de la hegemonía?, ¿cómo transmiten los

productores de formas simbólicas esas ideas a los consumidores? En la presente investigación hemos detectado un mundo de arte en proceso de emergencia que se encuentra diseminado en todo el país, mismo que a fin de pasar de un fenómeno local a uno de carácter nacional requiere, dadas las condiciones imperantes en la industria cultural, pasar necesariamente por el centro del país. Si la industria discográfica transnacional no se apropia de un grupo de *rap*, las posibilidades de que éste sea conocido en el nivel nacional son ínfimas, como lo podemos atestiguar con el caso de Caló o, recientemente, Cartel de Santa.

Una exploración de los medios de comunicación dedicados exclusivamente al *rap* en el Distrito Federal muestra que la presencia de éste en radio, televisión o prensa –incluso la especializada en música– es escasa, por no decir nula. En radio, encontramos únicamente un programa que se transmite por la radiodifusora Radioactivo, un programa que “realmente no me pareció que difundiera el *hip hop*, porque en ningún momento se habla de *hip hop*, ni se dice qué están tocando ni por qué lo están tocando, sólo programan algunas canciones de *rap* comercial que pasan en Estados Unidos que no es la esencia de la cultura del *hip hop*” (Bocafloja).

Es un programa con una duración de dos horas en el cual desfila lo más reciente del *rap* estadounidense y, ocasionalmente, de otras naciones, pero en donde las posibilidades de encontrar un exponente nacional, son nulas. La aparición de éstos se reduce a una rápida y fugaz mención y sólo cuando se tiene el pretexto de una presentación o “tocada”. Es impensable que en esta frecuencia radiofónica se muestren los demos de raperos o se entreviste a uno de ellos a propósito de la aparición de una producción discográfica... salvo que ésta producción discográfica haya aparecido editada desde la industria cultural dominante.

Y si tomamos en cuenta que, por lo menos en los últimos cinco años, la producción de *rap* mexicano ha tenido su gestación en la industria independiente, con excepción de una tercia de producciones discográficas, nos encontramos que a la cultura dominante no le interesa mostrar ideas radicales, ni siquiera con objeto de naturalizarlas o mostrarlas como algo exótico y curioso: “Los únicos tres programas de radio en toda la historia de México, 100% de *hip hop*, con aceptación, buen *rating*, han sido *Moon Rap* en el 93-94, luego en el 99-2000 *Toque de Queda* en Órbita, donde yo estuve también de locutor y *El Mosquito*

Salvaje [Radioactivo]” (Joe); “aquí en México tú pones el radio y creo que no me puedes mencionar ni siquiera un grupo que pasen en el radio continuamente de *rap*, ni siquiera Control Machete, o sea está completamente cerrado aquí y no entiendo porque, siendo que en otros países está muy abierto el movimiento” (K-fé).

Si buscamos extender la presencia del *rap* mexicano en televisión, nos encontramos que en el último lustro, ésta se ha limitado a la transmisión de videos en los canales especializados y que dado que esta industria tiene nexos muy cercanos con la industria discográfica, solamente se han transmitido algunos videos de reciente manufactura –”Boomerang” de Fermín IV, “Perros”, “Todas Mueren por mí” y “La Pelotona” de Cartel de Santa; “Bien, Bien” y “En el Camino” de Control Machete–, mismos que corresponden a los únicos tres discos de *rap* que ha editado la industria discográfica en años recientes.

La carencia de recursos económicos impide que las compañías discográficas independientes, en donde la mayoría del *rap* en castellano se ha refugiado o encontrado eco, puedan llevar a cabo la realización de un video y no obstante si contaran con él, nadie podría asegurarles que tendría difusión por estos canales especializados. Recalquemos que estamos hablando exclusivamente de *rap* mexicano en un estado puro y no híbrido con otros géneros o del de origen norteamericano, pues entonces tendríamos que en la programación tanto de radio como de televisión, el *rap* como un elemento más de otras formas simbólicas, llámense pop, rock o salsa, se encuentra presente a lo largo de toda la programación de la industria cultural dominante.

Si nos adentramos a los espacios disponibles que los medios escritos destinan al *rap*, primero tenemos que hacer una división entre la prensa diaria y la prensa especializada. En la primera, alimentada de noticias y novedades, la posibilidad de que el *rap* mexicano tenga acceso a la misma se ve restringida a que esta noticia o novedad provenga de la convocatoria que lleve a cabo la industria discográfica dominante. En este caso, tenemos que estas noticias se han reducido, nuevamente, a dar cuenta de la aparición de esas dos producciones discográficas que en años recientes ha llevado a cabo el *mainstream*, lo cual nos habla de que esta información se pierde en medio de una abundancia informativa perteneciente a otras formas simbólicas dominantes.

En cuanto a la prensa especializada, el hecho de que esta dedique sus páginas exclusivamente a la música, no quiere decir que por ello sea menos representativa de una

cultura hegemónica y por lo tanto su atención está centrada en consignar los acontecimientos de la industria discográfica en lo concerniente a un género –y los ramales derivados de éste– específico. Si bien existen algunas publicaciones especializadas –*Nuestro Rock*, *La Mosca*, *Lengua*– que muestran cierta independencia editorial con respecto del *mainstream*, se trata de una independencia relativa, pues el grueso de sus ingresos proviene de la publicidad que la industria discográfica les aporta, misma que los condiciona a la inclusión de los grupos o solistas que esta industria promueve. Su independencia radica no en los contenidos de sus publicaciones, sino en el tratamiento que hacen de los mismos.

Una peculiaridad de estas publicaciones es que, además de los contenidos que provee la industria discográfica, buscan informar acerca de otros acontecimientos relacionados con la música pero emanados de la independencia. Y no obstante, la presencia del *rap* en castellano en estas publicaciones, salvo *Nuestro Rock*, se ha limitado a informar acerca de, nuevamente, las producciones discográficas de Fermín IV, Cartel de Santa y Control Machete.

Acerca de la cobertura que *Nuestro Rock* ha realizado en sus páginas sobre el *rap* en castellano, debemos mencionar que ésta ha sido mucho más sistemática que en las otras publicaciones; sin embargo, el propietario de la revista, lo es también del sello discográfico independiente Histeria Colectiva en donde se han editado, por lo menos, siete de las producciones discográficas del *rap* mexicano aparecidas en el último lustro, lo cual añade un interés especial al hecho de incluirlo en las páginas de su publicación. En enero de 2004, insertado en esta revista, apareció el número 1 del suplemento *Micrófon Abierto*, dedicado exclusivamente al *rap* en español.

Esta situación, nos lleva a formular nuevamente la pregunta ¿qué sucede cuando incluso esos medios no comerciales cierran sus puertas a las ideas radicales o poco representativas de la hegemonía?, ¿cómo transmiten los productores de formas simbólicas esas ideas a los consumidores? Radio y televisión vedados, prensa escrita que abre ocasionalmente sus espacios; lo que queda a los productores de formas simbólicas independientes son las revistas verdaderamente independientes, entendiendo por éstas a aquellas publicaciones nacidas bajo el espíritu emprendedor de un individuo o grupo de individuos que, de antemano, no pueden asegurar la continuidad ni la periodicidad de esta revista.

En realidad, y atendiendo a una clasificación esquemática, estas publicaciones más que revistas son *fanzines*, pues se trata de medios elaborados por los fanáticos de un mundo de arte determinado. Sin embargo, el mundo de arte del *rap* en México no ha generado, por ahora, un *fanzine* especializado en este género. En vez de ello lo que tenemos, y que muestra la fragmentación que de la subcultura del *hip hop* existe en México, es una serie de *fanzines* de *graffiti* en donde, ocasionalmente, se dan noticias acerca del *rap* mexicano: “Hay varias revistas de *graffiti* que como pueden salir cada mes como pueden desaparecer y no es algo muy formal, pero en ocasiones sí se da que cubran eventos de *rap*” (Bocafloja).

Pero quienes están detrás de las revistas de *graffiti*, es gente:

que no está metida en el *hip hop* y lo está usando como oportunismo y el que tú agarres y pongas en una revista una foto de cierto círculo social, eso no te hace una revista de *hip hop* ni que apoyes el movimiento y [Kolorz] nunca ha traído un artículo de *hip hop*. Trae fotitos y el que quiera de repente usar a los chavos de *hip hop* para meter un disco de regalo quemado, pirata, pues eso no es apoyar, eso es usar al movimiento y más cuando uno sabe que no es gente de *hip hop*. Es una revista de *graffiti*, digo hay 45 revistas de *graffiti* en México y en todas alguna vez ha salido una foto de un rapero y uno va con los editores y la gente no sabe nada de *hip hop* (Joe).

La respuesta a nuestra pregunta es, vista desde la subcultura, desoladora, especialmente porque quienes forman parte de ese mundo de arte, por las dificultades expuestas anteriormente, no pueden acceder a una profesionalización que les permita vivir exclusivamente de la producción de formas simbólicas, pues tienen que dividir su tiempo entre el trabajo remunerado y la creación artística, privilegiando las más de las veces la primera actividad sobre la segunda, aunque las satisfacciones personales se den a la inversa.

Al principio de la presente investigación una hipótesis era el que los hacedores del *rap* en español, tuvieran en las páginas *web* una forma para la difusión de su trabajo; sin embargo, las diversas páginas que hasta el momento existen carecen de actualización periódica, presentan problemas de navegación, diseño y sobre todo, de información confiable, especialmente cuando se tratan asuntos de carácter general, pero importantes para la cimentación de la subcultura, como puede ser la historia de los cuatro elementos del *hip hop*, el nacimiento del *rap*, la cronología del mismo o el surgimiento de nuevas tendencias al interior del *rap*. Como muestra de lo anterior podrían visitarse las páginas

siguientes: www.rapmexicano.com; www.sabotajemexica.4t.com; www.pobrezarecordz.cjb.net; www.abzurdasonnora.tk; www.magisterio.tripod.com. Y a pesar de estos inconvenientes, internet se ha encargado de unir a la comunidad del *hip hop* del país –y de América Latina–, pues es en estas páginas en las que se difunde la aparición de nuevas producciones, grabaciones en proceso, festivales, conciertos y otras noticias.

Con internet como un valioso aliado, el medio más eficaz de esta incipiente comunidad rapera lo constituyen las redes amicales y las noticias que, junto con los discos, van de mano en mano: “Todo ha sido de mano en mano, por ejemplo yo los discos de Sociedad Café a todos mis viajes me los llevaba y era la única manera... digo Ricardo Bravo no tiene distribuidora. Éramos nosotros mismos” (Joe).⁵⁹ “Yo le aviso a alguien del norte oye tengo algo nuevo, te lo doy cópialo y regálasele a tu gente, es como de mano en mano y el internet porque esa es una opción gratuita” (Bocafloja).

La manera de poner en circulación una producción discográfica por todo el país es mediante pequeños “distribuidores” que de su lugar de origen arriban al Tianguis del Chopo o la Plaza Peyote y traen productos de su localidad, al tiempo que se llevan las producciones elaboradas en el Distrito Federal. Eso, más los conciertos que lleven a cabo los propios productores y en los cuales venden sus discos al finalizar el mismo, ha creado una red que ha posibilitado tener acceso a las formas simbólicas y construir el mundo de arte del *rap* mexicano.

Pero es una red muy frágil porque así como hay una carencia de espacios en los medios de comunicación, también existe un carencia de espacios físicos en donde puedan llevar a cabo presentaciones en directo los grupos de *hip hop*. Y es que, dada la magnitud del *rap* en México, las posibilidades de crecimiento del mismo, todavía se antojan precarias: “No es mucha la cantidad de gente que está comprometida con el movimiento *hip hop*, es muy pequeño el movimiento en realidad. Mucha gente puede escuchar a Eminem, pero no está comprometida con lo que está pasando aquí, con la realidad del *hip hop* en México, creen que el *hip hop* en México es Control Machete u otras cosas que en realidad no lo son, porque ellos nunca se han aparecido en un evento” (Bocafloja).

⁵⁹ Aunque el entrevistado asegure que Discos Histeria Colectiva carece de distribución, la verdad es que recientemente ésta se realiza por una distribuidora independiente cuyo radio de acción es limitado pues no puede cubrir todo el país.

CONCLUSIONES

Una de las primeras categorías que establecimos fue la de juventud, concepto cambiante, polisémico y susceptible de ser analizado bajo criterios biológicos, cronológicos, económicos, psicológicos, históricos y familiares, que nos llevaron a definirla como una construcción cultural relativa en tiempo y espacio que requiere, para su configuración, de una serie de normas, comportamientos e instituciones que permitan distinguir a los jóvenes de otros grupos de edad; pero ante todo, esta precisión nos permitió reconocer en la configuración de la juventud la concurrencia de una serie de imágenes culturales: valores, atributos y ritos asociados a los jóvenes.

Una de las imágenes culturales central en la vida de los jóvenes es la música, pues siendo la juventud un periodo transitorio renovado frecuentemente por nuevas generaciones de jóvenes, cada generación tiene su propio *soundtrack*, su propia banda sonora, su propia música, que les permite autodefinirse y marcar la identidad como grupo.

Fue así como llegamos a definir a la música como una forma simbólica, entendiendo por ésta, según Thompson, una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos”.

Al reconocer a la música como una forma simbólica y a ésta como una parte importante en la determinación de la cultura juvenil, nos remitimos a la noción de culturas subalternas pues encontramos que los jóvenes tienen dificultades en la adquisición de materiales en las comunicaciones, al tiempo que son víctimas de la discriminación cultural de los estratos hegemónicos, además de que este carácter subalterno está revestido de un matiz de resistencia ante las imposiciones civilizadoras de quienes mantienen la hegemonía.

Esta hegemonía que permite marcar la oposición hegemonía/subalterno ha sido posible en buena medida por la presencia de los medios de comunicación, de tal forma que pudimos reconocer que la práctica de una forma simbólica como el rap se define como subalterna porque, de entrada, se presenta como una manera de resistir la cultura emanada desde la hegemonía.

El dominio de lo hegemónico debe entenderse como un proceso, mismo que, al menos en lo concerniente a la dificultad de acceder a las comunicaciones, se ha visto disminuido gracias a la democratización de las nuevas tecnologías que permiten a los individuos que forman parte de los grupos subalternos una mayor comunicación entre ellos, así como el acceso a los bienes culturales, reduciendo con ello lo que Cirese denomina “desniveles de cultura internos”.

Como cierre del primer capítulo se hizo una breve identificación del *hip hop* como forma simbólica, pues si bien señalamos que la música es una forma simbólica era necesario establecer una concreción dadas las múltiples manifestaciones que ha adquirido en la actualidad. Para ello, a diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, mostramos como inicialmente el rap ha sido asimilado como un campo cultural autónomo, lo cual ha propiciado una ruptura con el campo cultural del rock.

Debido a la amplitud del objeto de estudio, hicimos una delimitación del mismo para concentrarnos en uno de los cuatro elementos –el rap– que forman la cultura del *hip hop*, no sin antes hacer una revisión somera de los tres componentes restantes. Fue así como nos adentramos en la descripción de términos como *breakbeat*, *scratch* y *sampleos*, por ser éstos algunos de los componentes estructurales del *rap*, mismos que nos fueron muy útiles para diferenciarlo de otras formas simbólicas contemporáneas.

Pero dado que el *rap* es una expresión completamente verbal, tratamos en detalle la figura del MC o Maestro de Ceremonias, como el agente que construye rimas y las recita, habla o canta sobre un *beat* determinado. Estas rimas poseen una amplitud lírica y en ella se manifiestan desde aspectos meramente lúdicos, hasta vivencias callejeras, sin dejar de lado las denuncias que los afroamericanos –y otras minorías étnicas– hacen desde su condición de discriminación y sojuzgamiento.

La exploración temática nos llevó a identificar dos de las escuelas existentes en el *rap*, así como a detenernos brevemente en el *gangsta rap*, por considerar a ésta una de las vertientes que mayor influencia tuvieron en la introducción del que se practica en México.

El objetivo de ese segundo capítulo es meramente descriptivo y hace un desmenuzamiento del *rap* en Estados Unidos, desde sus orígenes hasta sus actuales manifestaciones, con la finalidad de establecer el canon estético del rap y cómo éste se ha irradiado a otros lugares del mundo. Si deseábamos comprender lo que los jóvenes de la

ciudad de México y las zonas conurbadas hacen, era conveniente antes llevar a cabo una disección de esta forma simbólica con el objetivo de entenderla mejor.

Una de las razones del carácter subalterno del *rap* en México, es que la industria cultural, representante de la hegemonía, ha negado hasta ahora sus espacios a la exposición de esta forma simbólica. Por tal motivo, hicimos un recorrido que nos permitió mostrar que la introducción del *rap* en México se hizo tempranamente, apenas a unos meses de su nacimiento; sin embargo, la exposición que se hiciera de éste obedeció en un principio a intereses de la citada industria cultural por lo que fue difundida como una moda más.

Fue hasta los años noventa que esta industria cultural hizo nuevamente el intento por introducir el *rap* en México; pero dichos esfuerzos no encontraron continuidad porque ya para entonces había brotes juveniles que se mostraron resistentes a esta imposición hegemónica. Un sector de la juventud no asimiló el *rap* difundido por la industria cultural porque éste carecía de una base social que lo legitimara, pues para entonces, el mundo del arte del *rap* se encontraba en estado de conformación.

Inicialmente consideramos el *rap* como un campo cultural; sin embargo, una exploración del mismo nos llevó a observar que se trataba de un entorno en el cual las competencias de los agentes involucrados en él todavía no se encontraban debidamente formadas, fue así como preferimos utilizar el concepto de mundo de arte porque éste nos habla de agentes organizados a partir de un espíritu cooperativo que producen obras que ellos mismos, y el personal de apoyo integrado por los consumidores y difusores, consideran como arte.

El mundo de arte del *rap*, lo que los jóvenes en las calles denominan “escena”, está marcado por el amateurismo, las competencias de las que habla Bordieu no están debidamente establecidas. Es un mundo cuya gestación comienza a establecerse como tal luego de la aparición de Control Machete, primer grupo con una base real en llegar a los medios de comunicación y que sirvió como catalizador a este mundo de arte.

Actualmente, este mundo de arte todavía está en proceso de construcción y en él encontramos a los jóvenes reunidos por el gusto y la necesidad de expresarse, pero todavía sin encontrar la competencia ideal que les permita desarrollarse según sus habilidades. Agreguemos a esto que las producciones discográficas, prueba más fehaciente de la existencia de esta escena, sobre todo para quienes no forman parte de ella, son contadas, lo

cual habla también del nulo interés de la industria cultural en esta forma simbólica en su vertiente nacional, pues no sucede lo mismo con lo que se produce en el extranjero.

Y es conveniente acotar que si bien en un principio esta investigación partió del hecho de que este mundo de arte era reducido, exploraciones subsecuentes mostraron lo erróneo de la apreciación pues el número de agrupaciones en todo el país es abundante, razón de peso para concentrarse únicamente en la Ciudad de México y la zona conurbada. Pero incluso luego de esta delimitación espacial, pudimos observar un gran número de exponentes, mismos que también revelaron una gran inestabilidad pues durante la investigación, hubo grupos de nuevo cuño, otros que desaparecieron y algunos más que se formaron a partir de la disolución de colectivos anteriores, sin contar los proyectos paralelos que se gestan en este universo, razón de más para acotar el objeto de estudio a aquellas manifestaciones grabadas.

Los jóvenes del mundo de arte del *rap* saben que los medios les están negados, pero aún no han logrado madurar sus competencias para así pasar del mundo de arte al campo cultural y negociar así, desde una mejor posición, ante la hegemonía.

El repaso efectuado en este capítulo nos permitió concluir que este mundo de arte se encuentra diseminado a lo largo de la República Mexicana; sin embargo, el objetivo de nuestra investigación nos llevó a centrarnos en una de las agrupaciones más sólidas que existen en el mundo de arte de la ciudad de México y zonas conurbadas. Fue la historia de Sociedad Café, un colectivo oriundo de Cd. Neza, la que nos permitió observar de cerca, los diferentes estadios que ha atravesado la conformación del mundo de arte de *rap* en español.

De esa manera, encontramos que en una etapa inicial el arribo al *rap* a México se da por redes amicales o por intercesión de parientes o conocidos que habiendo vivido temporalmente en Estados Unidos, trajeron muestras de *rap* con ellos y las dieron a conocer en pequeños entornos. Esta forma simbólica, que no encuentra espacio para su difusión en la industria cultural es apropiada y reconfigurada por estos agentes que se ven en la necesidad de empezar a ejercer su práctica.

Sin conocimientos y sin el equipamiento tecnológico necesario para llevarlo a cabo, empiezan el desarrollo de la forma simbólica según sus propios medios y recurren, en una primera instancia, al campo cultural del rock establecido a fin de obtener la ayuda que les

permita llevar a cabo la consecución de sus objetivos. Pero el rock posee un código específico, mismo que no se puede adaptar al *rap*, lo que inicialmente propicia que los primeros exponentes de *rap* se inserten en el campo cultural del rock al no existir un campo cultural propio al cual adscribirse. Es entonces cuando se gesta una ruptura y quienes se dedican al *rap* comienzan la conformación de un mundo propio.

El seguimiento hecho al grupo Sociedad Café nos permitió observar que el mundo del arte del *rap* ha comenzado a gestar agentes con la competencia necesaria para producirlo, pero todavía no en la cantidad requerida como para denominarlo un campo cultural, pues quienes se encuentran en él, aún no encuentran los apoyos necesarios en cuanto a difusión del mismo para efectuar la transición.

La industria cultural, mediante esa imposición civilizatoria de la cual habla Cirese, niega el acceso a los jóvenes del mundo del arte del *rap*, por lo cual éstos se han visto en la necesidad de crear sus propios medios para la elaboración y difusión de sus formas simbólicas, medios que van desde la creación de estudios de grabación –posible gracias a la democratización y a las actuales convergencias de la tecnología–, hasta la creación de sellos discográficos.

Sin embargo, la organización que en este punto presenta el mundo del arte del *rap* es todavía muy precaria, pues no ha podido generar medios de difusión propios, principalmente revistas, dedicados exclusivamente al *rap* mexicano. Encontramos, sí, revistas de *graffiti* en donde ocasionalmente aparecen noticias acerca de un grupo de *rap*, o revistas norteamericanas, así como una publicación española que arriba con meses de retraso; pero no una publicación que de cuenta del desarrollo de esa “escena” nacional a la que nos hicieran constantes referencias los entrevistados.

Si las producciones discográficas escrutadas en esta investigación son exiguas, también en algunas de ellas es advertible el progreso; sin embargo, la circulación de estas formas simbólicas se ha visto limitada en su difusión a un par de revistas especializadas lo que también ha impedido una proyección masiva del mundo del arte del *rap* y su transformación en campo cultural.

No obstante, encontramos que a falta de estos medios, los raperos han encontrado en las páginas *web* –ya sea propias o colectivas– un medio importante para su difusión, pues incluso en algunas de ellas se cuenta con espacios radiofónicos para la difusión de sus

trabajos. Es desde aquí, donde los agentes involucrados en el mundo del arte nuevamente manifiestan su resistencia a la cultura hegemónica, una resistencia siempre endeble, pues se encuentra sujeta a los buenos deseos, las ganas y el tiempo que otras actividades dejen disponibles a los jóvenes, mismos que no obstante las dificultades, se muestran enjundiosos pues la música, como sucedió en otras generaciones, les permite autoidentificarse y hacerse de una identidad.

ANEXO I. DISCOGRAFÍA

- Sindicato del Terror, *Real música rap* (AMS, 1992) KCT.
- Speed Fire, *Como estás feo* (Wop, 1993) KCT.
- Control Machete, *Mucho Barato* (Manicomio, 1997).
- VLP, *LP d'...* (Peerless, 1997).
- La Cuarta Cuadra, *Star fire* (Musical, 1998) KCT.
- Rapaz, *Del barrio* (Musart, 1998).
- Control Machete, *Artillería pesada presenta* (Manicomio, 1999).
- Atazta, *Chiapas manifiesta* (Peerless, 1999).
- Sociedad Café, *¡Emegiendo!* (Histeria Colectiva/ Micha, 1999).
- Ce-Cen-Cem BocaH, *Poniendo la "G" en el mapa* (Independiente, 1999) KCT.
- Varios, *La Vieja Guardia Vol. 1* (Vieja Guardia, 2000).
- Varios, *Rapza* (Histeria Colectiva/ Micha, 2000).
- Rapaz, *Espíritu guerrero* (Independiente, 2000).
- Wordo, *El hombre de la W* (Independiente, 2000) KCT.
- Mexican Fusca, *Rimas disparando* (Independiente, 2000) KCT.
- Gente Loca, *A buena vida mala paga* (Independiente, 2001).
- Complot Urbano, *No hay escape* (JF, 2001).
- Caballeros del Plan G, *Desde Gómez Palacio, Durango...* (Independiente, 2001).
- Sociedad Café, *Varrío vida* (Histeria Colectiva/ Misha, 2001).
- Varios, *Rapza 2* (Histeria Colectiva/ Micha, 2001).
- Mexican Fusca, *Estilos de muerte* (Histeria Colectiva/ Misha, 2002).
- Caballeros del Plan G, *Abriendo puertas* (Independiente, 2002).

- Varios, *Rapza 3* (Histeria Colectiva/ Misha, 2002).
- Petate Funky, *Construyendo el imperio* (Vieja Guardia, 2002).
- Kartel Aztlán, *Barrios estiliz* (Vieja Guardia, 2002).
- Gente Loca, *Simple verdades* (Independiente, 2002).
- Fermín IV, *Boomerang* (Universal, 2002).
- River Side, *Soldados del reyno* (Independiente, 2002).
- Sociedad café, *Varrio vida II* (Histeria Colectiva/ Misha, 2002).
- Raperos I-Dos, *Estigmatizados* (Independiente, 2002).
- Contraflujo, *Primera fase* (Contra Recordz, 2002).
- Cartel de Santa, *Cartel de Santa* (BMG, 2002).
- Control Machete, *Uno, dos: bandera* (Sones del Mexside/Universal, 2003).
- Microphonk, *Preámbulo 2000-2003* (Independiente, 2003).
- Lingo M, *Mexican Lingo* (J.E. Records, 2003).
- Mr. Pit-Bull, *La voz de mi conciencia* (J.E. Records, 2003).
- Varios, *Rapza 4* (Histeria Colectiva/Misha, 2003).
- Varios, *Rapza 5* (Histeria Colectiva/Misha, 2003).
- Sociedad Café, *X-Firmex tiempos* (Histeria Colectiva/Misha, 2003).
- Controversia Funk, *Cambia al mundo* (Independiente, 2003).
- Varios, *Hip Hop Hurra 1* (Histeria Colectiva, 2003).
- Varios, *Hip Hop Hurra 2* (Histeria Colectiva, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

Abilio, C. (1998). Música y ciudad: representaciones, circulación y consumo. En García Canclini, N. (Coord.). *Cultura y comunicación en la ciudad de México, Segunda Parte. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios* (pp. 183-219). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo.

Analco, A. y Zetina H. (Coords.) (2000). *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. México: SEP/Causa Joven.

Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

Blánquez, J. y Morera, O. (Coords.) (2002). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori.

Bonfil, B. (1990). *México profundo*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo.

Brewster, B. y Broughton, F. (2000). *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*. New York: Grove Press.

Brown, J. (1986). *The Godfather of Soul. An Autobiography*. New York: Thunder's Mouth Press.

Buckley, D. (2001). *David Bowie. Una extraña fascinación*. Barcelona: Ediciones B.

Castillo Berthier, H. (1999). *Juventud, cultura y política social. Un proyecto de investigación aplicada en la ciudad de México, 1987-1997*. México: INJUVE/SEP.

Chuck, D. (1997). *Fight the Power*. New York: Delta.

Cirese, A. M. (1979). *Ensayos sobre las culturas subalternas*. México: Centro de Investigaciones Superiores del INAH/Cuadernos de la Casa Chata.

Costa, P., Péres Tornero, J. M. y Tropea, F. (1996). *Tribus urbanas*. Barcelona: Paidós.

Cuche, D. (1999). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Davey, D. Hip-Hop Corner. 1984
<http://www.daveyd.com/whatishipdav.html>

DeRogatis, J. (1996). *Kaleidoscope Eyes. Psychedelic Rock. From the '60s to the '70s*. New Jersey: Citadel Press Book.

Eliade, M. (1985). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.

Eshun, K. (1998). *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books.

Feixa, C. (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: SEP/Causa Joven.

Frick, J. y Ahearn Ch. (2002). *Yes Yes Y'all. Oral History of Hip-Hop's First Decade*. Oxford, Perseus Press.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo.

George, N. (1999). *Hip hop America*. New York: Penguin Books.

Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Giovannetti, J. (2001). *Sonidos de condena. Sensibilidad, historia y política en la música reaggae de Jamaica*. México: Siglo XXI.

González, J. (1994). *Más (+) cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Hebdige, D. (1987). *Cut 'N' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge.

Jenkins, S., Wilson, E., Mao, CH., Alvarez, G. y Rollins, B. (1999). *Ego trip's. Book of rap lists*. New York: St. Martin's Griffin.

Jones, A. y Kantonen, J. (1999). *Saturday Night Forever. The Story of Disco*. Edinburgh: Mainstream Publishing.

Kitwana, B. (2002). *The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York: Basic Civitas Books.

Light, A. (1999). *The Vibe History of Hip Hop*. New York: Three Rivers Press.

Lombardi, L. M. (1978). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.

Lull, J. (1997). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Magris, C. (1988). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gilli..

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Ogg, A. y Upshal, D. (2000). *The Hip Hop Years: A History of Rap*. Nueva York: Prentice Hall.

Rose, T. (1999). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Nueva York: Prentice Hall.

Shamari, H. (2000). *From the Underground: Hip Hop Culture as an Agent of Social Change*. Chicago: Chicago University Press.

Shaar Murray, Ch. (1991). *Crosstown Traffic. Jimi Hendrix and the Post-War Rock 'n' Roll Revolution*. New York, St. Martin's Press.

Shapiro, P. (2000). *Modulations. A History of Electronic Music. Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha Productions.

Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona:Gedisa.

Thompson, J. B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM Xochimilco.

Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México: Causa Joven-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares.

Valenzuela, J. M. (1988). *¡A la brave ese! Cholos, punks, chavos banda*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.

Valenzuela, J. M. y González, G. (Coords.). (1999). *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanaense*. México: Conaculta-Cecut-SEP-Instituto Mexicano de la Juventud.

Valenzuela, J.M. (2002). “De los Pachucos a los Cholos. Movimientos Juveniles en la Frontera México-Estados Unidos”, en Feixa, C., Molina, F. y Alsinet, C. *Pachucos, Malandros, punketas*, Barcelona: Ariel.

Verán, C. (1999). Breaking it all down: The rise and fall and rise of the b-boy kingdom. En Light, A. (Ed.). *The Vibe History of Hip Hop* (pp. 53-59). New York: Three Rivers Press.

Walsh, M. (1997). *Graffiti*. Berkeley: North Atlantic Books.

HEMEROGRAFÍA

“Hip Hop Latino. Reporte Especial”, *La Banda Elástica*, núm. 37, Long Beach, California, 2000.

José Tejeda, “Rap mexicano: una historia clandestina”, *Nuestro Rock*, No. 94. Año 9.