



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

El arte del rap y las resistencias.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA
P R E S E N T A (N)

Moisés Romero Hernández

Dictaminadores: Dr. **Carlos Olivier Toledo**
Dra. **Maria de Lourdes Jacobo Albarrán**
Mtra. **Esmeralda Ramírez Priego**



Los Reyes Iztacala, Edo de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Aunque sé que generalmente las palabras quedan cortas, ofrezco las siguientes, como un pequeño homenaje a quienes hicieron posible la culminación del presente. Sería ingrato no agradecer a todo aquello que me ha rodeado en la vida, las personas, circunstancias, voluntades y azares, porque todo -o casi todo- se hila en la historia propia, pero también sé que nuestra memoria solo es capaz de retener una pequeña parcela de lo vivido, así que, aunque olvide algo o el espacio no me permita nombrarle siempre le llevaré con agradecimiento.

A papá y mamá. Las personas que más admiro. Mi dedicación principal es para ustedes, quienes me han dado la fuerza y la ternura necesaria para vivir, siempre me han ofrecido la calidez y refugio de su cariño dándome el valor para caminar terrenos planos o pantanosos. Como artistas de jardinería me enseñaron con su ejemplo cómo se crece, se florece, se renace, sin olvidar las raíces y la humildad. Siempre estaré orgulloso de ser su hijo, les estoy eternamente agradecido.

A mi madre. La luz que ha iluminado los caminos, dejando a mi elección el que más guste. Gracias por enseñarme que escuchar es un don, un dar al otro; por aliviarme con tus cuidados, tus palabras de aliento y con tu gran sentido del humor, ese que aligera hasta las cargas más pesadas. Te amo y admiro, madre.

A mi padre. El ángel que me ha protegido por cada camino, quien me ha mostrado el carácter y la prudencia que se necesita en las decisiones cruciales. Eres el mayor ejemplo que al crecer en la vida se puede hacer con humildad, recordando y homenajeando nuestros orígenes. Te amo y admiro, padre.

A mi hermano. Afortunado de tenerte como hermano, este trabajo es por y para ti. Me has enseñado tantas cosas de la vida, entre ellas el hip hop, su magia, su color y su sonido; pero también la duda de lo establecido y los límites de la razón, gracias por ayudarme a creer en mí, pero, igual de importante, a creer en la suerte. Por todo lo vivido, por todo aquello que solo cabría en un beat con bajo gordo, bombo, caja, poco varo y rimas caras.

A mi hermana. Me has mostrado el ejemplo de lucha en la vida cotidiana, de la perseverancia y las decisiones firmes. Agradezco tu apoyo incondicional, por haberme sacado tantas veces de terrenos pantanosos, pero en especial por tu espíritu que me ha enseñado la solidaridad. Gracias, te amo, hermana.

A mi primo Christopher. Compañero de recuerdos invaluables, contigo nace la pelea contra el brazo invisible de la obediencia y la prohibición, por mostrarme el ejemplo de la voluntad de vida y de la resistencia incansable.

A mi profesor Carlos Olivier. A quien estoy inmensamente agradecido porque sus palabras hicieron despegar y concluir este trabajo, por el apoyo y acompañamiento con sus comentarios, correcciones y recomendaciones. Por brindarme un gran aprendizaje en un punto de quiebre de la carrera y mostrarme la pasión con la que se deben hacer las cosas. Por ser el ejemplo de que ser profesor va mucho más allá de las aulas y ser uno de los que más ha marcado mi paso por la academia, a usted con gratitud y cariño.

A mis asesoras integrantes de mi comité tutorial, por su apoyo, tiempo y guía valiosa: a la **Dra. María de Lourdes Jacobo Albarrán**, la **Mtra. Esmeralda Ramírez Priego**; y mi tutor principal **Dr. Carlos Olivier Toledo**. De la misma manera, agradezco a la **Facultad de Estudios Superiores Iztacala** y a la **Universidad Nacional Autónoma de México**, por haberme otorgado la posibilidad de formarme en ella.

Al recuerdo de **mis abuelitas Consuelo y Carmelita**, guerreras gigantes, ejemplo de fortaleza y convicción. También de **mi tía Carmen** y **mis tíos Oli y Gaby**, gracias por tantas risas y cariño. A mi sobrina **Fer** que me enseña a no perder la curiosidad por el asombro y el conocimiento, a mi cuñado **Carlos** por su apoyo, a mi tío **Fredo** por los consejos, regaños y el apoyo siempre presente. A mis amigas **Abigail y Gaby**, de compartir butaca pasamos a compartir corazones y vida. A **Caro** ejemplo de que constancia y disciplina darán el resultado. A **Laura**, gracias por compartir este camino de la mano y corazón. A **Dafne**, amiga de la resistencia. A **Byanka** por sus palabras de aliento.

A las amistades que trascendieron las redes del hip hop: **Chas, Chubaca, Gillespie, Doseck, Krls, Rogelio**, a los colectivos y espacios autónomos, a piratas que liberan la música y el conocimiento, a las personas con quienes compartí palabras y oído; a quienes estrecharon la mano con que escribo, pero ahora caminan otros senderos; a raperas y raperos, practicantes de resistencias que no se nombran. A las bibliotecas y librerías que me cobijaron tantos días; al hip hop, que me dio la confianza y la disciplina para practicar la escritura, hacer música, bailar, expresarme y reconstruirme; a las calles donde lo conocí y a la academia que me permitió verlo desde otras perspectivas; a la frustración, las dudas, el aprendizaje, el placer que nacieron durante la creación de este trabajo.

En ciertos círculos de practicantes hip hop era común escuchar dos preceptos: *“antes de seguir enlistando lo que te ha dado el hip hop pregúntate qué le has dado tú a él”* y *“el conocimiento no se freestalea”*; en este sentido este trabajo es un poco de ambos, devolverle un poco de lo que me ha dado y aportar cierto conocimiento estructurado a la cultura, para que siga cuestionando, evolucionando; para que se resista a ser rígido, dogmático; para que sea una cultura viva siempre en movimiento y su brillo se cuele por los intersticios de las maleables capas de la hegemonía.

¡¡¡Salud y dos pasos al frente!!!

Ninguna cabeza científica puede agotar jamás,
ni ningún progreso de la ciencia alcanzar nunca
lo que el artista puede decir sobre el contenido de la vida.
El arte es el órgano de la comprensión de la vida.¹

Wilhelm Dilthey

La dura nunca supe de literatura,
Mi lectura casi siempre fue la de la calle pura,
Retórica y poética aprendí con mi vivencia,
Mi referencia bibliográfica es la experiencia [...]

Porque el rap es parte de el arte popular,
Que no es arte de salón, es arte marginal,
La voz poblacional, que es más que ritmo y poesía,
Es el soundtrack y el retrato fiel de nuestro día a día.²

Portavoz.

Cuando el mundo pierda toda magia,
Cuando mi enemigo sea yo,
Cuando me apuñale la nostalgia,
Y no reconozca ni mi voz [...]

¡Resistiré! erguido frente a todo,
Me volveré de hierro para endurecer la piel,
Y aunque los vientos de la vida soplen fuertes,
Soy como el junco que se dobla, pero siempre sigue en pie.³

Los muertos de Cristo.

¹ Wilhelm Dilthey, "El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación", en: *Psicología y teoría del conocimiento*, México, FCE, 1945, p. 315.

² Portavoz, 2012, Puetas Subterráneos, en "Escribo rap con R de revolución".

³ Los Muertos de Cristo, 2001, *Resistiré*, en "Bienvenidos al Infierno", España.

Resumen

El objetivo del presente es identificar prácticas de resistencia ante los modelos de la cultura hegemónica y adultocéntrica a través de la práctica artística del *rap hip hop*, enfatizando el impacto en la elaboración subjetiva e identitaria de las juventudes. Se utilizó el análisis documental como herramienta de producción/recolección de información (canciones, videos, fotografías, notas, entre otros). Se encontró que en México el rap hip hop es un arte que permite a las juventudes crear una comunidad e identidad singulares posibilitando prácticas de resistencia y de libertad frente al plan de vida transmitido y reproducido desde las instituciones hegemónicas porque permite al sujeto actuar sobre sí mismo, su cuerpo, pensamientos, conducta.

Introducción	1
1. Sobre juventudes y culturas juveniles	10
1.1. Joven es...visibilizar las juventudes.....	11
1.2. Hip Hop ¿cultura?	18
1.3. Eso cuenta la historia.....	28
2. Constelación Hip Hop	35
2.1. El arte de la destrucción del ayer.....	37
2.1.1. <i>Un homenaje necesario</i>	37
2.1.2. <i>El nuevo orden mundial</i>	41
2.1.3. <i>La virtud del ocio</i>	45
2.1.4. <i>La vuelta al mundo en 12 pulgadas</i>	48
2.2. Nación Hip Hop.....	53
2.2.1. <i>La hegemonía del MC</i>	53
2.2.2. <i>El estilo callejero de Wall Street</i>	56
2.2.3. <i>Enemigos públicos del poder, amigos en privado</i>	59
2.2.4. <i>El monolito del hip hop</i>	63
2.2.5. <i>No solo con la salsa saben expresarse los latinos</i>	67
2.3. De lo global y lo local. Soy, somos hip hop.....	74
2.3.1. <i>La muerte del hip hop</i>	74
2.3.2. <i>Rap en el mundo</i>	79
2.3.3. <i>El rap en México</i>	82
2.3.4. <i>Hip Hop comunidad(es)</i>	91
2.3.5. <i>Relatores de sí mismos</i>	100
3. El rap hip hop, las juventudes y las resistencias	106
3.1. El arte del sampleo.....	109
3.1.1. <i>La rebelión de los humanos</i>	109
3.1.2. <i>En defensa del sampleo</i>	112
3.1.2. <i>Funciones del sampling</i>	115
3.2. El arte del rap.....	118
3.2.1. <i>Caudillos de la palabra hablada</i>	118
3.2.2. <i>El retorno de la palabra</i>	121
3.2.3. <i>Cazadores de rimas</i>	124

3.2.4. <i>El flow</i>	132
3.3. El arte del rap y las resistencias.....	135
3.3.1. <i>El Poder</i>	135
3.3.2. <i>La resistencia</i>	138
3.3.3. <i>Más allá del junco</i>	139
3.3.4. <i>El arte del rap y las resistencias</i>	145
Conclusiones	150
Anexos	158
Referencias	162
Fuentes sonoras	174
Fuentes audiovisuales	176
Glosario	178

El arte del rap y las resistencias

Introducción

La juventud es un grupo social que construye su mundo e intenta resolver la tensión existente entre lo que se espera de él y lo que se le ofrece desde otro: el mundo adulto. Dicha tensión la resuelve a partir de sus sueños y expectativas expresándola en prácticas que atraviesan lo estético, político, económico, cultural. Estas prácticas crean mundos de sentido y formas culturales distintivas, se constituyen por sus propias experiencias y al ser expresadas colectivamente se conocen como culturas juveniles.

En ellas podemos observar el enfrentamiento de realidades, tensiones y contradicciones que sostienen con el mundo adulto, las formas en que negocian los conflictos y las integraciones al sistema social. Esta relación ha sido analizada en la articulación culturas juveniles/cultura hegemónica, en el contacto de las primeras con las culturas parentales, las instituciones educativas y de control social, sus normas y valores.

Considerando esto, podemos decir que las culturas juveniles se configuran en espacios de socialización distintos a los de la integración social tradicional (escuela, trabajo, familia) y que generan alternativas individuales y colectivas de vida favoreciendo un sentido propio de identidad y comunidad, es así que crean y comparten producciones y prácticas entre música, literatura, videoclips que al mismo tiempo son valores y normas, signos y símbolos, formas de ver el mundo.

Fue de nuestro interés particular que poseyeran planteamientos alternativos o críticos a las nociones dominantes en su sociedad, que se inscriban en un espacio de conflicto, hecho que pudimos constatar en sus expresiones artísticas como contenido en sus líricas (discursivo), así como acciones que busquen modificar ésta situación desarrollando prácticas alternas. Estas son una forma de reconfiguración y construcción que se enfrenta a las subjetividades e identidades propuestas por la

cultura hegemónica, a las normas y formas de vida válidas socialmente. De ello derivó que nos hayamos centrado en investigar las resistencias del estilo de vida de jóvenes que practican el *rap hip hop* ante las clasificaciones y nominaciones hegemónicas del mundo adulto.

Antes de iniciar esta investigación, a inicios de la década pasada, la práctica del *rap hip hop* formaba parte cotidiana de mi vida. Su escucha, ejercicio y conocimiento sobre éste me tenían convencido de que era una forma “resistente” a un sistema económico, social, cultural, al poder dominante. El discurso opuesto a este en las letras contestatarias, crudas, muchas veces con orientación política definida me tenían atrapado. Grupos como Public Enemy, Boogie Down Productions, Subverso, GuerrilleroKulto, Bocaflaja, Keny Arkana, Sniper -entre muchos otros-; colectivos como RH2A (Red de Hip Hop Activista) en Chile, Sector Lúcido en México o la participación de “crews hip hop” en eventos políticos internacionales allá en Brasil alimentaban día con día esta idea.

Esta expresión me permitía identificarme con jóvenes de otras partes del mundo, quienes a pesar de las distancias experimentaban y entendían la juventud de manera similar, la vida de barrio, la relación familiar, el entorno social, los modelos educativos, la situación laboral y económica; todo esto expresado a través de un mismo lenguaje: el *rap hip hop*.

Mi participación en la creación de colectivos, la organización de eventos y facilitación de talleres de “Rap hip hop y educación popular”; la colaboración con organizaciones de diversos sectores sociales de orientación política definida como anarquistas o socialistas o con un perfil más popular quienes hacían trabajo de base en sus barrios; el intercambio de ideas con gente físicamente lejana, los viajes y el conocimiento de nuevos territorios, el aprendizaje de experiencias de gente muy distinta pero con creencias similares me convencía aún más que este era una forma de resistencia al orden establecido. Aunque desafortunadamente una que cuestionaba poco o no cuestionaba, es más, era tautológica.

Con esta idea recorriendo mi discurso en cierta ocasión se me cuestionó “por qué y a qué” era resistente, momento en que di cuenta que la pregunta sobrepasaba por mucho mi respuesta, mismo instante en que comenzaba a gestarse la presente, en un intento de explicarme aquello que defendía y de lo que estaba convencido.

El *hip hop* es una cultura que consiste en cuatro expresiones artísticas o elementos: DJ (encargado de poner y hacer la música), MC (maestro de ceremonias), B-boy o B-girl (bailarín de breakdance) y graffitero (autor de los graffittis). Entre los adeptos a esta cultura es conocido que a pesar de la autonomía de cada elemento (se puede hacer graffitti sin gustar del rap o hacer *djing* sin bailarines) para que este sea hip hop el practicante debe poseer relación con otras prácticas de la cultura, cierto grado de conciencia, compromiso e interiorización de sus saberes y valores.

En un sentido general, el rap es un género estilístico basado en el ritmo y la rima que se distingue por el uso sincopado y percusivo de la voz. Como todo género puede ser interpretado por cualquiera, tenemos el ejemplo de la repudiada estrofa por la comunidad hip hoperá “Aserejé” de las españolas “Las Ketchup”. De ahí que podamos hablar del *rap* como un género estilístico y de *rap hip hop* como parte de una cultura, una forma de entenderlo y vivirlo, una base alrededor de la cual gira el desarrollo y creación identitaria en diferentes contextos y realidades. El presente trabajo se centrará en este último.

Al iniciar la revisión bibliográfica para desarrollar este trabajo me encontré con el problema de ubicarlo dentro de un marco teórico adecuado, al buscar el carácter resistente y de oposición al poder dominante de la cultura hip hop ¿Cómo debíamos aproximarnos a esta expresión: como una cultura juvenil, subcultura, contracultura, tribu urbana, banda o moda? ¿Cómo comprender su relación con el desarrollo social, su éxito comercial, su práctica cotidiana? ¿De qué manera acercarse para observar si su práctica resistía al poder dominante?

Guiándonos por nuestro objetivo general se comenzó por revisar las investigaciones que resaltaban el carácter “resistente” de las agrupaciones

juveniles, entre las que encontramos la obra clásica de Monod, publicada en 1968 “Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes,”⁴ en que introduce un cambio conceptual en el que resalta el carácter “resistente” y creativo de las bandas de jóvenes -en vez de la delincuencia o desviación social-, la forma en como articulan un nuevo tipo de valores y códigos distintos a los deseables por la sociedad adulta. En esta misma línea destacaron los trabajos de la escuela de Birmingham de autores como Stuart Hall, Tony Jefferson, Paul Willis, Dick Hebdige, centrados en el estilo como forma de resistencia cultural.

Posteriormente encontramos estudios que consideran cierto tipo de agregaciones como culturas juveniles, hablamos de los trabajos de Feixa donde compara el punk en zonas populares de Lleida y México⁵ o la recopilación de artículos “Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros y punketas.”⁶ En Latinoamérica, Yúdice analiza el funcionamiento de la música funk en las favelas de Río de Janeiro ligando la representación de los marginados y su uso de la música con cuestiones políticas de rebelión e intentos de apropiación del rédito político por parte de las instituciones locales.⁷

Enfocándonos en la cultura hip hop y Latinoamérica destacan obras como las de Quitzow “Lejos de NY: el hip hop en Chile” que habla sobre la apropiación del hip hop;⁸ Garcés y Ángela “Nosotros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín” que trata sobre las formas de resistencia desde el hip hop (no ser cooptados por las industrias culturales, denunciar la marginación y pobreza, las decisiones autónomas de los y las jóvenes sobre su cuerpo, atuendos y prácticas cotidianas);⁹ en Pedro Poch “Del Mensaje a la Acción: Construyendo el

⁴ Jean Monod, “Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes”, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 334.

⁵ Carles Feixa, “Tribus urbanas” & “chavos banda. Las culturas juveniles en Cataluña y México”, en *Nueva Antropología*, [en línea], 1995, vol. XIV, núm. 47, marzo, 1995, pp. 71-93.

⁶ Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet (eds.), “*Pachuchos, malandros, punkies. Movimientos juveniles en América Latina*”, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 173.

⁷ George Yúdice, “El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global”, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 475.

⁸ Quitzow, Rainer. “Lejos de NYC: el hip hop en Chile”, en *Bifurcaciones*, núm. 02, otoño 2005, recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/002/Quitow.htm>

⁹ Ángela Garcés, “Nos-otros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín”, Medellín, Universidad de Medellín, 2010, pp. 235.

Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)(2009)” encontramos un proyecto *hip hop* que configura prácticas de acción colectiva vinculadas a la acción política;¹⁰ o Vila, autora de “Código de la calle y hip hop en las zonas de autoconstrucción de Caracas” donde muestra como la juventud subvierte el código de calle (comportamientos especialmente violentos que buscan el respeto entre jóvenes) utilizando el talento en el rap.¹¹

Al iniciar el presente proyecto la producción académica nacional sobre este tema era escasa, sin embargo, estudios como Fundamentos educativos de la cultura hip hop en los jóvenes de González (2007); Producción y difusión de formas simbólicas. Hip hop en la ciudad de México y zonas conurbadas de Cortés (2004); o De boogie down a neza york, hip hop no para. Del rap como un género de la poesía oral de Bojórquez (2005); daban fe del inicio de que esta cultura comenzaba a ser reconocida en el debate académico, situación que visibilizaba otras aristas, unificaba conceptos, abría percepciones y usos de la cultura.

Estos estudios nos ayudaron a delimitar el tema de investigación que centramos en la relación entre el *rap hip hop* y la cultura hegemónica, en la forma que las y los jóvenes entienden, experimentan y resisten desde sus propias aspiraciones y deseos al plan de vida transmitido y reproducido por las instituciones hegemónicas.

El enfoque del estudio fue cualitativo, buscando identificar y comprender el pensamiento y las prácticas de los sujetos, las relaciones de resistencia y dominación, resolución y conflicto de los y las jóvenes; la forma en que los viven, pero enfatizando la injerencia de la práctica artística en su interpretación de la vida cotidiana, en la elaboración subjetiva de la experiencia vital del sujeto.

Se eligió el análisis documental como herramienta de producción/recolección de información. Entendiendo como documento cualquier soporte material de

¹⁰ Pedro Poch, “Del mensaje a la acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)”, Universidad de Chile, Tesis de Licenciatura, 2009.

¹¹ Nuria Vila, “Código de calle y hip hop en las zonas de autoconstrucción de Caracas”, Barcelona, Informe para tesis de doctorado, 2008.

hechos, fenómenos y manifestaciones de la realidad social que existe con independencia de la acción del investigador (memorias, audios, fotografías, audiovisuales, entre otros) que proporciona información muy valiosa sobre los intereses y perspectivas de comprensión de la realidad de quienes los han escrito.

El conocimiento inicial de la cultura facilitó el rastreo e inventario de archivo (letras, audios, notas de “blackbooks”, fichas de talleres, propaganda, pláticas formales e informales, fotografías) –producidos aproximadamente entre 2008-2016, muchos desafortunadamente perdidos o “no documentados” por el acceso que se tenía a las tecnologías de grabación/reproducción- de material relacionado a esta cultura que, como veremos, va más allá de la práctica un elemento artístico. Se consideró en su totalidad la producción de *rap hip hop* a nivel nacional desde sus inicios hasta la actualidad, ya que éste es, como lo sugieren las reflexiones de raperas y raperos, un trabajo sobre sí, un nodo que conecta procesos y entreteje perspectivas en diferentes tiempos, contextos y realidades.

Tras finalizar esto, se clasificaron y seleccionaron de acuerdo a nuestro plan de trabajo, procediendo a realizar una lectura a profundidad para extraer los elementos del análisis que dieran cuenta de las pautas, tendencias, afinidades y contradicciones que apoyaran la construcción de una comprensión sobre la totalidad del fenómeno; finalizando con una lectura que enfatizara los hallazgos identificados. Todo se realizó procurando que el conocimiento se construyera a partir de la lectura, análisis, reflexión e interpretación de los documentos revisados.

Se optó por este método ya que durante la gestación de este trabajo (inicialmente se había elegido la entrevista en profundidad) ciertos agentes de la cultura considerados para este trabajo se alejaron entre diferencias ideológicas o personales y durante el inicio de las entrevistas se percibió que los sujetos daban demasiado peso a la imagen de sí mismos antes que a la vivencia colectiva. Así, para evitar posibles distorsiones de las respuestas, su fiabilidad o validez, nos acercamos con nuevos ojos al análisis documental viendo los documentos como candidatos de “entrevistas”. Mediante preguntas implícitas pudimos observarlos con la misma intensidad y emoción con la que se observa un rito nupcial, una pelea

callejera o una manifestación popular. En este caso la lectura se convirtió en una mezcla de entrevista/observación desarrollándose como cualquiera de ellas.¹²

La importancia de este trabajo radica en la necesidad de ampliar el entendimiento de la naturaleza del comportamiento individual y/o grupal, las formas complejas en que desde su experiencia resiste a las estructuras de dominación ya que “los individuos y los grupos no obedecen a los mismos motivos o a los mismos intereses, independientemente de su oposición en la sociedad.”¹³ Además, de ampliar el reconocimiento y debate académico de esta práctica tan extendida en nuestro país y el mundo que expresa la elaboración única que hace el sujeto de su experiencia vital, de su subjetividad.

En este sentido, el marco teórico que utilicé fue resultado de la forma en que las jóvenes resolvían los conflictos entre lo que son y podían ser, lo que tenían y podían tener, cómo cambiaban su forma de ver y pensar el mundo, de verse a sí mismos, cómo sentían que la sociedad estaba regulada por una estructura injusta a la que se debía resistir elaborando su identidad y reconfigurando su subjetividad, todo en gran medida desde el *rap hip hop*.

Retomando lo expuesto, considerando los trabajos citados en que se han encontrado prácticas de resistencia ante la cultura hegemónica en grupos hip hop (Garces, 2010), tenemos el interés de identificar este tipo de prácticas de las y los jóvenes nacionales ante la cultura hegemónica y adultocéntrica. A manera de pregunta se intenta responder ¿qué tipo de prácticas de resistencia se presentan a través del consumo y experiencia del rap hip hop en las juventudes en México?

La presente investigación tiene como objetivo identificar prácticas de resistencia ante los modelos de la cultura hegemónica y adultocéntrica a través de la práctica artística del *rap hip hop*, enfatizando el impacto en la elaboración subjetiva e identitaria.

¹² José Ignacio Ruiz y María Antonia Ispizua, “*La descodificación de la vida cotidiana: métodos de investigación cualitativa*”, España, Universidad de Deusto, 1989, p 69.

¹³ Serge Moscovici, “*Psicología de las minorías activas*”, Madrid, Morata, 1996, p. 125.

Los objetivos de investigación que orientaron este trabajo fueron los siguientes:

- Reconocer las juventudes como creadoras de cultura y manifestaciones artísticas propias.

- Describir las condiciones materiales, culturales, sociales y psicológicas que posibilitan el surgimiento, expansión y apropiación del rap hip hop como herramienta de transformación comunitaria e identitaria.

- Identificar las características artísticas del rap hip hop y su práctica en un marco de relaciones de poder y resistencia.

A fin de alcanzar el objetivo de esta tesis se dividió el trabajo en tres capítulos de la siguiente forma. En el primero, para comprender la juventud como grupo social heterogéneo nos guiamos por la definición de Duarte (2000), eso nos permitió conocer como crean cultura propia. Para definir el rap hip hop como cultura juvenil nos guiamos por las nociones de Feixa (1999) y Reguillo (2010), quienes nos dicen que son formas culturales distintivas que, al ser expresadas colectivamente, les permite definir un tipo concreto de inserción en la sociedad. Terminaremos este apartado exponiendo algunos elementos mínimos para comprender la cultura *hip hop*.

Para orientar el desarrollo del segundo capítulo utilizamos como eje los conceptos postulados por David Harvey (2004) en su análisis del cambio cultural de la modernidad a la posmodernidad. Los que nos ayudó a establecer una mirada general -junto a otros conceptos como poder cultural, comunidad e identidad- para comprender la forma en que se expandió y consolidó la cultura *hip hop* que lo llevó a convertirse en un referente identitario y comunitario para las juventudes en el mundo hasta llegar a nuestro país.

El capítulo final rubricado “El rap hip hop y las resistencias” se abordó de dos formas, primero se buscó definir el *rap hip hop* como una forma estética musical y poéticamente para lo que nos servimos de las investigaciones de Bourriaud (2004;

2008) y Zumthor (1991); para construirlo desde la visión de poder, resistencia y arte de Foucault (1984; 1991; 2001) como una práctica que impacta la configuración subjetiva del sujeto enfatizando la manera en que éste le permite resistir desde un punto de vista psicológico y subjetivo a las formas válidas socialmente de ser joven.

1. Sobre juventudes y culturas juveniles

Entender el *hip hop* como cultura exige conocer a los individuos que le dan vida, pues el mismo, en primera instancia, es una práctica que cobra sentido en el movimiento y en las relaciones que mantiene con los distintos discursos sociales. En nuestro caso, se asocia generalmente a la juventud, de manera que ha sido necesario conocer distintas concepciones teóricas para despejar nuestra mirada, enlazar el conocimiento producido y comprender nuestro objeto de estudio.

Comenzaremos por definir la juventud como un grupo social que mantiene una lucha por el reconocimiento de su diferencia. Esto, desde la tensión constante entre lo que se espera de él y lo que desea en su entorno inmediato (localización geográfica, género, condición socioeconómica, acceso a la tecnología y comunicaciones), lo que nos permite observar que no existe una sola juventud sino una multiplicidad de juventudes.

Después, revisaremos la definición de cultura y su relación con el ámbito juvenil, las distintas perspectivas desde donde se ha analizado, en concreto, a partir de su relación con el poder y la cultura hegemónica, distinguiremos entonces entre subculturas, contraculturas y culturas juveniles. Finalmente, con motivo de familiarizar al lector con la cultura *hip hop* mencionaremos brevemente algunas características generales de su gestación, desarrollo y expresiones artísticas: grafitti, breakdance, DJ y MC.

1.1. Joven es...visibilizar las juventudes.

Ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica.

Salvador Allende.¹⁴

Mira joven... sí busco a alguien, que mueva producto
 Pero que lo mueva con madre... [B-Real]
 Pos sabes que compa?... yo aqui, en el norte yo soy
 El que controla yo te lo puedo mover todo... 80, 100 varos a la semana
 Te traemos toda la feria y limpio ese... [Sen Dog]

Cypress Hill.¹⁵

La frase que nos da la bienvenida a este apartado fue pronunciada por el entonces presidente chileno en una época de gran agitación política y social. Más allá de sus intenciones políticas, para nosotros la frase hace referencia a una condición biológica única, la del sujeto joven-revolucionario. El diálogo que le sigue hace referencia a un joven-violento asociado a las pandillas organizadas, especialmente al narcotráfico, quienes se enfrentan a instituciones más violentas como la policía o el sistema carcelario. En ambas ópticas, la juventud resulta portadora de ciertas características (rebelión, desobediencia, innovación, etc.) propias de cierto rango de edad que justifican su control por alguna institución (familia, escuela, trabajo, organización política).

A grandes rasgos, podemos observar que en diferentes matices los jóvenes son percibidos como amenaza antes que como actor social¹⁶ por lo que una institución debe encargarse de su comportamiento y de su definición, se hace necesario identificar y atribuirles universalmente ciertas actitudes y comportamientos como si existiera una sola juventud. Creemos, sin embargo, que toda definición se inscribe en contextos más amplios atravesados transversalmente por múltiples variables configurando distintos modos de ser joven.

¹⁴ Discurso pronunciado en la Universidad de Guadalajara, México, 2 de diciembre 1972.

¹⁵ Cypress Hill, 1998, Tequila Sunrise, en "Cypress Hill IV", EU, Ruffhouse y Columbia Records.

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad", en Humberto Cubides, Mario Margulis...[eds.], *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1998, p. 22.

No obstante, suele utilizarse la palabra juventud para designar una única forma de ser y estar en el mundo. El término, popular a partir de la propuesta del psicólogo norteamericano Erik Erikson, la define como una etapa biológica con comportamientos específicos cuya característica esencial es la *moratoria social* a la que se refiere como:

Un periodo que se concede a alguien que no está listo para cumplir una obligación, que se impone a aquel que debería darse tiempo a sí mismo. En consecuencia, entendemos por moratoria psicosocial una demora en lo que respecta a compromisos adultos, y no obstante no se trata sólo de una demora. Es un periodo que se caracteriza por una autorización selectiva que otorga la sociedad y por travesuras provocativas que llevan a cabo los jóvenes.¹⁷

Para su época es indudable la innovación del autor al clasificar la juventud como un grupo social con rango de edad y características psicológicas únicas, pero su propuesta se ve eclipsada al intentar universalizar el concepto cuando es evidente la referencia a la clase social.¹⁸ Al observar que el joven debe tener la capacidad para postergar la integración a la etapa adulta, caracterizada por haber resuelto las demandas conflictivas de intimidad, competitividad y distancia, desarrollando el sentido ético que para Erikson era la marca del adulto, hace notar implícitamente que es necesaria cierta solvencia económica para postergar la llegada a la adultez.

Este hecho muestra que se debe ser cuidadoso al utilizar indistintamente este concepto. No obstante, su obra ha permeado el lenguaje popular tanto como las ciencias sociales, médicas y educativas de forma que usualmente se entiende la juventud como una etapa donde el joven deberá forjar una identidad y sentido ético, mientras transita por la edad en que “está chavo y se le hace fácil”.

Bajo esta perspectiva, la juventud poseería un rango de edad con límites más o menos precisos, causante de ciertos comportamientos pasajeros que actúan

¹⁷ Erik Erikson, “*Identidad, juventud y crisis*”, Barcelona, Paidós, 1977, p. 128.

¹⁸ Es bien conocido que el estudio fue realizado con jóvenes de clase media y alta estudiantes de universidades privadas en los Estados Unidos.

independientemente de categorías como la clase social, género, raza, condición económica, nivel educativo, preferencia sexual; terminando por ser un estado biológico y psicológico transitorio, universal y homogéneo.

Pero gracias a las observaciones de Bourdieu podemos precisar que la clasificación con base en un rango etario manifiesta una evidente manipulación de variables.¹⁹ Al hablar de la juventud como un grupo social que posee intereses comunes refiriéndolos a una edad definida biológicamente se asigna una división de funciones y actividades propias de este grupo (deporte, estudio, ocio, rebeldía, modas, consumo) negando que otras que influyan en su construcción (relaciones de poder, clase social, región geográfica, nivel académico, género). Lo que nos importa señalar es que existen obvias diferencias en la construcción de una persona joven y que “solo con un abuso tremendo del lenguaje se puede colocar bajo el mismo concepto universos sociales que no tienen casi nada en común.”²⁰

Susceptible de manipulación, el concepto juventud se nos revela como una construcción sociocultural en un tiempo y espacio concretos, lo que significa que:

para que exista la juventud, deben existir, por una parte, una serie de condiciones sociales (es decir, normas, comportamientos e instituciones que distingan a los jóvenes de otros grupos de edad) y, por otra parte, una serie de imágenes culturales (es decir, valores, atributos y ritos asociados específicamente a los jóvenes).²¹

Por lo tanto, entenderemos que la juventud no es universal, que requiere de contextualización y especificación como grupo social diferenciándose de otros grupos como las y los adultos, las y los niños, las y los viejos. Se construye en un amplio marco de relaciones como una condición social con cualidades específicas manifestadas en forma distinta a las de otros. Emerge de esta forma como un grupo

¹⁹ Pierre Bourdieu, “La “juventud” no es más que una palabra”, en: *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 2002, p. 165.

²⁰ Ídem.

²¹ Carles Feixa, “De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud”, Barcelona, Ariel, 1999, p. 18.

social único en la medida que establece límites de adscripción y diferenciación entre sus opciones y las de otro grupo: el adulto.

Históricamente el adulto ha construido las formas de clasificación y nominación de la juventud y, de esa forma, prefijado lugares y posiciones, roles y expectativas, basadas en la concesión de valores y atributos (fuerza, valentía, irresponsabilidad, inestabilidad) que la sociedad demanda sean cumplidos. Todo esto desde una concepción del mundo adulto que instala sentidos hegemónicos funcionales como resultado de unas determinadas relaciones de poder. Podemos notar de esta forma que la categoría de juventud es una forma de nominación derivada de un discurso dominante que designa cierta identidad y asigna ciertos espacios sociales a determinados actores.

Desde esta perspectiva, ser joven implicaría vivir un proceso de inculcación de normas para transformar al individuo en un agente social, siendo la juventud la etapa en que se asimilan éstas con el fin de mantener la cohesión social, “la juventud, así, se ve inmersa en relaciones de poder. Es un producto social determinado por el lugar que ocupa dentro de la estructura jerárquica generacional de la sociedad.”²²

Llegados a este punto nos gustaría detenernos en dos ideas. La primera es el proceso de inculcación de normas, que no es lineal, unidireccional, ni mucho menos exclusivo de la juventud, sino que lo vivimos durante toda la vida: la socialización; el segundo, también presente a lo largo de nuestra vida, son las relaciones de poder como proceso permanente.

La socialización es la forma mediante la cual aprendemos, aceptamos, rechazamos o modificamos las normas, valores y expectativas de nuestra sociedad en escenarios de aprendizaje formales (instituciones educativas) e informales (medios de comunicación, grupo de iguales, familia, trabajo).²³ De este modo los

²² Roberto Brito Lemus, “Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud”, en: *Última Década*, [en línea] 1998, [Fecha de consulta: 29 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19500909>, p. 4.

²³ Lima Torres, “Ciencias Sociales. Sociedad y cultura contemporáneas”, México, Thompson, 2001,

individuos interiorizan un aprendizaje de lo social bajo dos tipos de esquemas de acción, los *pre-reflexivos* caracterizados por ser una acción involuntaria como los gestos corporales o sensomotrices; y los *reflexivos*, asociados a las cogniciones, construcción de conceptos o esquemas que involucran la racionalidad durante o antes de la ejecución de la acción tales como realizar un proyecto, tomar una decisión, prevenir o provocar situaciones deliberadamente.²⁴

Mediante este proceso los individuos interiorizan el orden y los discursos prescriptivos en que la sociedad define lo que es ser joven, mismos que la juventud encara con sus propios dispositivos de apropiación y resistencia (esquemas de acción reflexivos). El individuo, no es una tabula rasa sobre la que se escribe, integra las normas con gran complejidad construyendo una visión propia del mundo. La juventud vive este proceso “separado del mundo adulto por barreras cognitivas, abismos culturales vinculados con los modos de percibir y apreciar el mundo que los rodea.”²⁵

Las principales instituciones de aprendizaje social para la juventud han sido la familia y la escuela quienes -a pesar de enfrentarse cada vez a situaciones de socialización más heterogéneas (medios de comunicación, grupos de iguales, instituciones culturales)- aún pueden ser considerados hegemónicos desde el punto de vista en que siguen siendo los lugares iniciales de la formación social (en la niñez) donde se aprenden valores morales y se establece conocimiento formal;²⁶ es por intermedio de ellos que se reproduce el orden desigual de las cosas. La interiorización de las reglas sociales se debe en gran parte a estas instituciones quienes se encargan de socializar esquemas de acción permanentes que al ser reproducidos soportan las relaciones de poder para el establecimiento del orden social.

p. 208.

²⁴ Bernard Lahire, *“El hombre plural: los resortes de la acción”*, España, Bellaterra, 2004, pp. 109-113.

²⁵ Mario Margullis, “La construcción social de la condición de juventud”, en *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.*, *óp. cit.*, p.4.

²⁶ Bernard Lahire, *óp. cit.*, p. 42.

Dicho lo anterior, pasemos a la forma en que son ejercidas las relaciones de poder. Desde una estructura jerárquica generacional, el mundo adulto determina las normas y conductas a aprender, por ejemplo, se sitúa al joven en un futuro probable pero inexistente, que para alcanzar debe acatar ciertos modos de ser y de deber ser (madurez, responsabilidad, familia, integración laboral), vinculados a ciertas aspiraciones (mercado de consumo, patrimonio) y miedos (fracaso profesional o personal); situándolo en un camino cuya funcionalidad ha quedado demostrada. La juventud mantiene así una tensión constante con las ofertas propuestas del mundo adulto, forcejeando entre consensos y disensos, acuerdos y desacuerdos, cediendo y ganando condiciones del terreno en cada mundo.

Nuestro interés se centra en las relaciones de poder existentes entre el mundo adulto y el joven, no en satanizar a quienes se perciben o son percibidos como adultos, ni mundo adulto o mundo joven son universos homogéneos. Lo importante para nosotros es dejar al descubierto una racionalidad que discrimina y rechaza aquellas formas propias de vivir la vida como joven.

Como hemos visto, la juventud es un grupo construido socialmente que intenta resolver la tensión existente entre lo que se espera de él y lo que se le ofrece desde el mundo adulto, es decir, en un marco de control de clasificación y nominación por un lado (mundo adulto), y aceptación, negociación, resistencia por otro (juventud). Pero estas relaciones no son universales ni estáticas, la juventud siempre está “inmersa en el proceso de producción de sentido, que tiene que ver con condiciones objetivas de una estructura social específica, como de las relaciones simbólicas que la sustentan,”²⁷ es decir, la juventud busca sentido en un abanico de posibilidades de acuerdo a su situación social, histórica, cultural y económica, expresando y produciendo desde su diferencia rasgos distintivos propios que configuran su identidad²⁸ de acuerdo a variables como la región

²⁷ José Antonio Pérez, “Memorias y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil.”, en *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, óp. cit., pp. 46-54.

²⁸ El concepto de identidad es relevante en el presente, por ello nos detendremos más adelante a desarrollarlo, por el momento la entenderemos como una manera de construir una representación propia en base a formas con las que nos identificamos y elegimos previamente (ver apartado 2.3).

geográfica, género, preferencia sexual, nivel académico, etc., todas se entrecruzan en el individuo quien se sirve de ellas creando muchas formas de ser joven.

Se hace necesario reconocer a la juventud en toda su pluralidad con sus características específicas tomando en cuenta la diversificación cultural en las sociedades actuales, en base a esto hemos optado por seguir la definición propuesta por Klaudio Duarte para concebir:

la juventud como un sector social que presenta experiencias de vida heterogéneas, con capacidades y potencialidades, como un grupo social que busca resolver una tensión existencial entre las ofertas y los requerimientos del mundo adulto para insertarse en dichos ofrecimientos, aquello que desde sus propios sueños y expectativas decide realizar y una situación socioeconómica que condiciona las posibilidades de tales proyectos.²⁹

Reconocemos que no existe una sola juventud sino “las *juventudes*, vale decir diversas expresiones y significaciones del entramado complejo que surge en nuestras sociedades desde un grupo social que se expresa de maneras múltiples y plurales.” Identificamos a las *juventudes* como una construcción sociocultural diferenciada del mundo adulto y en constante tensión existencial con él, inmersa en un proceso de producción de sentido a través de sus expresiones dependiendo de situaciones objetivas y simbólicas, creando una identidad y cultura propia, sin establecer una estricta clasificación etaria pues creemos que hay quienes ingresan al ordenamiento adulto antes que otros y adultos que desafían dichos límites o; en palabras de Salvador Allende: “*Hay jóvenes viejos y viejos jóvenes*”.

²⁹ Duarte, Klaudio. “¿Juventud o juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar a las *juventudes* de nuestro continente”, en: *Última Década*, no. 13, Septiembre de 2000, p. 70. Cursivas en el original.

1.2. Hip Hop ¿cultura?

Cause hip-hop, rap music, is real.
It's musical, cultural expression based on reality.

Guru.³⁰

Hemos descrito la existencia de las juventudes³¹ como un grupo social heterogéneo diferenciado del mundo adulto, éste establece una clasificación y nominación que es aceptada, rechazada, negociada o resistida dependiendo de las condiciones objetivas y relaciones simbólicas de aquel. Bajo estos términos intenta hallar un sentido propio de ser y estar en el mundo, encontrando el campo idóneo para esta lucha en los vastos pastos de la cultura.

Desde una óptica académica, las expresiones juveniles han sido abordadas según la relación de poder que mantengan con la cultura hegemónica. En nuestro caso, la falta de investigaciones referentes al *hip hop* dificulta ubicarla en un concepto específico. Autores como José Valenzuela nos dicen que en México el *hip hop* se ha expandido como moda y no como movimiento -aunque no menciona si lo ha hecho de otra forma- resaltando la expansión y el uso del rap por parte de las industrias culturales;³² por su parte, Rogelio Marcial señala que el *hip hop* es una expresión y cultura juvenil pero sin sustento teórico de lo dicho.³³

³⁰ [Porque el hip-hop, el rap, es real. Es una expresión musical, cultural basada en la realidad]. Guru, 1993, Introduction, en "*Guru's Jazzmataz Vol. 1*", New York/Londres, D&D & EMI Music Studios.

³¹ Por fines prácticos a partir de este punto utilizaremos indistintamente la palabra *juventud*, *juventudes* y *jóvenes*, recordando que es atravesada por una multiplicidad de variables que la configuran y le otorgan su especificidad (género, nivel socioeconómico, localización geográfica, etc.).

³² José Valenzuela, "De los pachucos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera México-Estados Unidos", en: *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas*, España, Ariel, 2002, p. 17. Para el autor "un movimiento juvenil implica una estructura organizativa formal o informal, hay códigos explícitos de conducta, símbolos visibles de identificación y diferenciación, construyendo sus fronteras simbólicas y definiendo adversarios." p. 18. El rap en Estados Unidos y Brasil lo identifica como tal pues es capaz de construir espacios de reencuentro juvenil.

³³ Rogelio Marcial, "Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles", en: *Los jóvenes en México*, México, FCE, CONACULTA, 2010, p. 183.

Debido a lo anterior consideramos necesario buscar un concepto que permita acercarnos al estudio del *hip hop* en toda su complejidad social, cultural, identitaria, económica, etc. Hemos optado por exponer a lo largo del presente apartado tres formas bajo las que han sido estudiadas las expresiones juveniles: subcultura, contracultura, cultura juvenil. Ya que el conjunto de conceptos refiere a la cultura, comenzaremos por señalar lo que entendemos por tal.

Originalmente, la palabra cultura era utilizada entre la gente del campo y hacía referencia a cultivar. Durante la revolución francesa en el siglo XVIII se plasma en el *Diccionario de la Academia Francesa* siempre seguida de un complemento, es decir, el cultivo de las artes, la ciencia, etc. Progresivamente se desliga los mismos para designar la formación de la mente convirtiéndose para los pensadores de las luces en la “suma de los saberes acumulados y transmitidos por la humanidad.”³⁴ Esta concepción se mantiene a grandes rasgos en el sentido de “cultivo” y transmisión de saberes a otros dentro de algún grupo humano. Para fines del presente y en una concepción afín a nuestra investigación entenderemos la cultura como:

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.³⁵

De lo anterior podemos deducir que la cultura organiza la experiencia individual y las relaciones sociales; inculca valores y concepciones del mundo sustentada en procesos históricos y estructuras sociales en un tiempo-espacio específico. Integrada a un lugar y tiempo concreto, la cultura se sirve de condiciones objetivas y relaciones simbólicas, no se construye desde una visión única, sino que está permeada por la heterogeneidad social que crea distintos niveles internos en una cultura.

³⁴ Denys Cuhe, “*La noción de cultura en las ciencias sociales*”, Buenos Aires, Nueva visión, 1999, p. 13.

³⁵ John Thompson, “*Ideología y cultura moderna*”, México, UAM Xochimilco, 1993, p. 203.

La cultura “se sustenta en las diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social, y en las redes simbólicas a través de las cuales se comunican.”³⁶ Niveles que definen comportamientos y concepciones distintas de lo que es cultura, territorio que no es ajeno a las desigualdades que atraviesa cualquier sociedad como la discriminación cultural de los estratos hegemónicos sobre otro tipo de expresiones o las dificultades materiales en las comunicaciones.

Las relaciones de desigualdad en los estudios culturales han sido estudiadas desde la categoría hegemonía porque permite conectar las prácticas culturales con el ejercicio del poder. Dicha categoría es el proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas incluso y sobre todo si van en contra de los propios intereses, Mariángela Rodríguez propone entenderla como:

[...] 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 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.³⁷

La hegemonía busca crear el consentimiento social de valores y representaciones con la finalidad de mantener la línea de desarrollo de una clase dirigente que “posee una concepción de mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada, y ha logrado imponerla al resto del entramado social”³⁸ a pesar de que las clases subalternas aparezcan como

³⁶ José Luis Britto, “El imperio contracultural. Del rock a la posmodernidad”, Caracas, Nueva Sociedad, 1994.

³⁷ Citada en Maritza Urteaga, “*Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*”, México, Causa joven-CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares, 1998, p.23. Cursivas en el original.

³⁸ Ana María Zubieta, “Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas”, México, Paidós, 2000, pp. 37-39.

múltiples y diversas, progresistas o reaccionarias, la hegemonía se encarga de dar organicidad a la heterogeneidad.

Accionar entre los sujetos no le permite ser estática, al igual que ellos debe ser dinámica, variable, cambiante. Si los individuos modifican sus intereses, condiciones objetivas y subjetivas a lo largo de su vida, la hegemonía debe ser sensible a estos cambios para mantener la organicidad. Más que una forma cristalizada es un proceso de dominación social donde una:

[...] clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen como suyos las clases subalternas. Y “en la medida” significa aquí que no *hay* hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un “proceso vivido”, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido por el poder, de seducción y de complicidad.³⁹

Es un proceso dialéctico que debe mantener constantemente el equilibrio mediando de los intereses y conflictos de las clases y grupos sociales, que podemos observar con mayor claridad en los campos de la cultura. Esta representa para las juventudes el escenario privilegiado para expresar las tensiones con la cultura hegemónica, expresiones que han sido abordadas desde diferentes ángulos, de los cuáles abordaremos los siguientes: subculturas, contraculturas y culturas juveniles.

Como mencionamos, la cultura se sustenta en las diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social y en las redes simbólicas a través de las cuales se comunican. Se advierte así que la cultura puede ser vista como una parcialidad a la que le correspondería parcialidades, es decir, a una cultura social amplia le correspondería una cultura de menor amplitud, por ejemplo, la cultura mexicana contiene una cultura de adultos, de mujeres, de jóvenes, de pueblos originarios.

³⁹ Jesús Martín-Barbero, “*De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*”, (2da. Ed.), México, Gili, 1991, p. 85. Cursivas en el original.

La subcultura es aquella que es distinta a la cultura dominante, especialmente debido a las desigualdades en el ejercicio de poder, por lo que prácticamente encontraremos subculturas en cualquier sociedad. En una sociedad que se diferencia en clases surgirían subculturas clasistas; en una sociedad que está dominada por cierto tipo de género aparecerían subculturas masculinas o femeninas; en una sociedad dominada por la orientación heterosexual emergerían subculturas homosexuales, bisexuales, etc.; en una sociedad dominada por el mundo adulto aparecerán subculturas juveniles.

Para sobrevivir a la cultura dominante, las subculturas mantienen un conflicto permanente que les impide ser absorbidas por ella, si este resulta inconciliable estamos hablando de una “*contracultura*: una batalla entre dos modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social,”⁴⁰ que se atacan y rechazan abiertamente.

Este último término surgido en los años sesenta gracias al trabajo de Theodore Roszak tuvo amplia popularidad para evidenciar la fuerte crítica y oposición de sectores sociales a la cultura hegemónica, sobre todo en el campo de las expresiones artísticas y el uso de drogas psicodélicas. Sin embargo, la industria cultural al cooptar sus objetos y símbolos al producirlos, comercializarlos y normalizar su circulación los despoja de su potencial político. Al involucrarse directamente con la industria cultural el concepto se vuelve ambiguo y dificulta su uso.⁴¹

Subcultura y contracultura son categorías con potencial que pueden resultar útiles para observar al *hip hop*, en especial, entre sectores fuertemente marginados política, económica, cultural o socialmente. Ambas contienen los planteamientos de oposición a la cultura dominante por parte de una cultura subalterna. Sin embargo, su definición resulta demasiado rígida para nuestros propósitos.

⁴⁰ José Luis Britto, *óp. cit.*, p. 10.

⁴¹ Theodore Roszak, “El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil”, Barcelona, Kairós, 1981.

En nuestro caso el *hip hop* se escabulle en los intersticios de la cultura dominante a pesar de generarse en un medio subalterno. Es partícipe del mercado de consumo que critica como de la resistencia de las juventudes que enarbola por lo que dichos conceptos no nos permiten abordarlo en toda su complejidad.

El concepto restante por aclarar es el de culturas juveniles. La investigadora mexicana Rossana Reguillo, pionera en el estudio del tema, nos dice que “los jóvenes constituyen grupalidades diferenciales, adscripciones identitarias que se definen y organizan en torno a banderas, objetos, creencias, estéticas y consumos culturales”⁴², esta definición nos permite observar las expresiones juveniles en toda su heterogeneidad cruzadas por una multiplicidad de variables y agrega un elemento que se ha vuelto indispensable, el consumo.

Las expresiones desplegadas por la juventud han construido con las herramientas materiales y simbólicas a su alcance una multiplicidad de culturas juveniles que entenderemos como “diversas y heterogéneas formas culturales grupales que expresan formas de vida particulares/distintivas, con significados y valores manifestados en sus sistemas de creencias, usos y costumbres (visiones del mundo).”⁴³

En ellas predomina la construcción creativa de la identidad atravesada por carencias económicas, sociales, de género. Se entienden “como un lugar para la resolución simbólica de las contradicciones de la época y como el resultado de los ajustes entre la escuela, la condición de clase, los mundos del trabajo y el ocio.”⁴⁴

En otras palabras, a través de sus expresiones, las culturas juveniles posibilitan la resolución de las tensiones entre su mundo y el mundo adulto, generan también, una fuerte adscripción identitaria. Quizá aquí es donde resulte más fácil

⁴² Rossana Reguillo, “El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso Mexicano.”, en: *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.*, *óp. cit.* pp. 57-82.

⁴³ Carles Feixa, *óp. cit.*, p.75.

⁴⁴ José Fernando Serrano, “Ni lo mismo ni lo otro: la singularidad de lo juvenil”, en *Nómadas*, (Colombia) [en línea], 2002, (Abril), [Recuperado: 30 de junio de 2017], Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117941002>, p. 14.

observar que para las expresiones juveniles “la cultura se convirtió en el campo social propicio para manifestar la disidencia ante la evidencia de que la política formal estaba explícitamente cerrada,”⁴⁵ pues como hemos visto, el lugar para transmitir valores y construir sentido es la cultura, mediadora de los intereses y normas por excelencia.

Para fines del siglo XX las culturas juveniles modifican sus percepciones espacio-temporales, sus consideraciones sobre las luchas políticas y los ofrecimientos-requerimientos de la sociedad. Para facilitar esa comprensión Reguillo propone algunas características que considera definitorias y que consideramos, en forma general, siguen vigentes:

1. Poseen una conciencia planetaria, globalizada que puede considerarse como una vocación internacionalista.
2. Priorizan los pequeños espacios de la vida cotidiana como trincheras para impulsar la transformación global.
3. Hay un respeto casi religioso por el individuo que se convierte en el centro de las prácticas. El grupo de pares es una mediación que debe respetar la heterogeneidad.
4. Selección cuidadosa de las causas sociales en las que se involucran. Protestas explícitas desde grandes transnacionales a policías y gobiernos locales.
5. El barrio o el territorio han dejado de ser el epicentro del mundo.⁴⁶

Para delimitar el uso de dicho concepto, debemos agregar que para que una expresión juvenil sea considerada cultura debe poseer “planteamientos alternativos o críticos respecto de las nociones dominantes en su sociedad”,⁴⁷ en caso contrario, estaríamos parados ante identificaciones gregarias, “expresiones, estilos y gustos

⁴⁵ Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 154.

⁴⁶ Rossana Reguillo, *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*, México, Siglo XXI, 2013, p. 112.

⁴⁷ Klaudio Duarte, “Introducción”, en *Nosotros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*, Medellín, Sello, 2010, p. 17.

definidos por imitación [...] donde los jóvenes participan de elementos comunes sin que necesariamente existan vínculos entre ellos. Este es el caso de las modas,”⁴⁸ en donde la importancia reside en la adopción individual apegada a los lineamientos de las industrias culturales como el gusto musical, el vestuario, lecturas, películas. Aunque hay que considerar que una moda puede devenir cultura o movimiento si existe un “proceso de apropiación o resignificación por parte de núcleos representativos de quienes comparten la moda.”⁴⁹

En el presente, distinguimos entre expresión y cultura, sobre todo al considerar el papel que ha tenido la industria al apropiarse y comercializar muchos de los símbolos-objetos alrededor de los cuales las culturas juveniles se reúnen e identifican, despojándolos de su sentido contestatario. Aunque ante esto, los y las jóvenes reorientan el sentido de sus símbolos o producen otros que los diferencien de las propuestas del mercado, sabiéndose de alguna forma parte de una cultura subalterna, de su pertenencia a la cultura de los sectores dominados.

Para quienes se adscriben a una cultura juvenil, ésta cumple el papel de darle sentido a su mundo desde su entorno inmediato como localización geográfica, género, condición socioeconómica y académica, desde su cuerpo, de su acceso a productos tecnológicos y comunicativos.

Dentro de éstas, las manifestaciones culturales artísticas resultan esenciales porque materializan la forma en que las personas se conciben a sí mismas y a su propio entorno creando códigos e identidades propias en lugar de las prefijadas por el mundo adulto. Algunas incluso se han anclado a territorios donde prácticamente todas sus formas simbólicas de su cultura se presentan simultáneamente, por ejemplo, los días sábados en la Ciudad de México en la conocida Plaza peyote donde se distribuyen discos, revistas, vestimentas, aerosoles, performances artísticos.

⁴⁸ José Manuel Valenzuela, “Identidades juveniles”, en: *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.*, *óp. cit.* p. 44.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 43.

Es importante el reconocimiento de las juventudes como grupo social y creadores de cultura siendo esta un derecho humano “reconocido y tutelado en diferentes ordenamientos jurídicos tanto nacionales [...] como internacionales.”⁵⁰ Y sobre todo porque “hoy más que nunca, el grupo de pares opera como ámbito de seguridad, como cinturón de protección tanto frente a la adversidad como frente a la ausencia de sentido.”⁵¹

Ante la UNESCO, el *hip hop* es reconocido como una “cultura de paz y prosperidad internacional” que guía “hacia la libertad de la violencia y establecen el consejo y la protección, para la existencia y el desarrollo de la comunidad internacional *Hip hop*” a través de dieciocho “principios rectores de tu estilo de vida de *Hip hop*” respetando la “capacidad de un *hip hopero* para *autocrearse*.”⁵²

⁵⁰ Manuel Jorge Carreón, “Reflexión en torno al derecho a la cultura”, en: *Dfensor. Revista de derechos humanos*, (México), núm. 09, septiembre de 2013, pp. 6-11. El autor se refiere al artículo 4° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y al artículo 14 del Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (protocolo de San Salvador), en el cual se protege el derecho de las personas a gozar del beneficio de la cultura.

⁵¹ Rossana Reguillo, “La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares”, en: *Los jóvenes en México*, México, Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 2010, p. 414.

⁵² KRS-One, “*The gospel of hip hop. First instrument*”, [s. l.], [s.n.], 2009, pp. 185-189. Las cursivas son mías.



Figura 1. Declaración de paz del Hip Hop presentada y aceptada ante la UNESCO en el año 2001.⁵³

Pero su reconocimiento social está cargado de estigmas negativos o condescendientes que generalmente se mueven entre el cliché de ser un producto comercial y una manifestación de descontento, lo que evita reconocerlo como cultura y eclipsa características que conlleva su práctica como rasgos estéticos, construcciones identitarias, trabajo permanente de reflexión que elabora la subjetividad de sus practicantes desde la singularidad de su experiencia y de las cuales hablaremos en los capítulos subsecuentes.

⁵³ Declaración de Paz del Hip Hop y sus dieciocho principios. [Imagen digital] Disponible en: <http://www.decipherthestreets.com/street-cultures/hip-hop-history/hip-hop-declaration-of-peace/>

1.3. Eso cuenta la historia.⁵⁴

Eso cuenta la historia, yo no lo invente,
yo no la viví, pero si la encontré,
Hoy el mundo domina y se llama Hip hop,
no conoce de raza lenguaje o color.

Skool 77.⁵⁵

Con la finalidad de familiarizar al lector con la cultura *hip hop* enfocaremos la mirada como a través de un telescopio señalando algunas generalidades sobre su nacimiento y desarrollo además de precisar algunas características de sus elementos artísticos más representativos: *break dance*, *rap*, *grafitti* y *deejay*.

El *hip hop* germina en la parte sur del Bronx de la ciudad de Nueva York en los albores de la década de los setenta, especialmente entre jóvenes afroamericanos y latinos que se negaban a asistir sin más al proceso de “guetización” de su ciudad; proceso que fue el intento de las autoridades estadounidenses por mantener encerrados a ciertos grupos sociales en zonas de marginación, encerrando al mismo tiempo sus carencias y problemáticas. Desde este lugar utilizaron creativamente sus medios, crearon expresiones grupales fuera los ámbitos de socialización tradicionales (escuela, trabajo, familia) dando forma a una manifestación cultural que hoy conocemos como *hip hop*.

Por regla general se considera que se compone de cuatro prácticas artísticas, ramas⁵⁶ o elementos:⁵⁷ el *DJ* (deejay o tornamesista), el *MC* (emceeing, acrónimo de maestro de ceremonias, quien se encarga de hacer rap), el *B-boy* o *B-girl*

⁵⁴ La popular serie “The get down”, publicada en la plataforma Netflix -a pesar de ser una historia ficticia- ilustra rasgos históricos que ejemplifican con claridad el surgimiento de la cultura.

⁵⁵ Skool 77, 2009, Eso cuenta la historia, en “*Hasta luego*”, Guadalajara, México.

⁵⁶ Entre los adscritos a la cultura es común que se utilice “*ramas*” o “*elemento*” para referirse a sus prácticas.

⁵⁷ KRS-One, *óp. cit.* p. 22. KRS-One, un reconocido activista del *hip hop* sugiere que son nueve elementos los que conforman el *hip hop*: Breakdancing, Mcing, Grafitti, DJing, Beatboxing, Moda callejera, Lenguaje callejero, Sabiduría callejera y Emprendimiento económico. La discusión sobre una topología de los elementos que conforman la cultura *hip hop* excede los límites del presente, pero al lector interesado en la temática puede acudir al libro citado donde se explica al respecto.

(bailadores de *break*)⁵⁸ y el grafitti (*writer* o escritor con diversas técnicas). Estos son los elementos tradicionales que se practican para hablar de cultura *hip hop*, sin embargo, su inherente autonomía les permite desarrollarse sin la presencia de los otros, por ejemplo, existen grafiteros que no gustan de la música rap o no consideran al grafitti como parte de una cultura más amplia. En nuestro caso consideraremos al rap como *hip hop* si el ejecutor se considera perteneciente a esta comunidad, posee un conocimiento, práctica o gusto por elementos mínimos de la cultura, mismos que explicamos más adelante (ver apartado 2.3.).

Comenzaremos nuestro recorrido por el elemento más autónomo, el grafitti - en su origen los demás dependen unos de otros: DJ/Breakin' y DJ/MC-. Echa raíces en Filadelfia durante la segunda mitad de los sesenta. Encontramos en Taki 183 a uno de los pioneros y grandes exponentes, quien como empleado de mensajería debía utilizar constantemente el metro donde colocaba sus *tags*.⁵⁹ Su reconocimiento crece gracias a un artículo publicado en *The New York Times* donde se anuncia su persecución por ensuciar el metro y los costos de limpieza a lo que responde “¿Por qué van detrás del pequeño? ¿Por qué no [persiguen] a las organizaciones de campaña que colocan pegatinas en todo el metro en el momento de las elecciones.”⁶⁰ Lo dicho por el escritor revela su consciencia del derecho a incidir de esa forma en la vida pública, utilizando el metro como vehículo para transportar el grafitti de los suburbios neoyorkinos al centro de la ciudad, convirtiéndolo en el canal de comunicación predilecto entre jóvenes de comunidades negras y latinas.

Paulatinamente, el grafitti comienza a ser adoptado por varios jóvenes que serían conocidos como *writers*. Para identificarse/diferenciarse/protegerse utilizaban seudónimos y trabajaban en la creación de estilos únicos para plasmar sus *tags*, derivando en *throw ups* (letras redondeadas de rápida escritura), *bombs*

⁵⁸ Ver glosario.

⁵⁹ Ver glosario.

⁶⁰ Don Hosan Charles, 1971, Julio 21, “Taki 183 Spawns Pen Pals”, *The New York Times*, [en línea], recuperado de <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=1>

(letras gruesas en forma de burbuja contorneadas), *pieces* (el tag usa mínimo tres colores, es una forma de mural, aplica efectos tridimensionales); y los *whole cars* (una pieza que cubre todo el vagón del metro).⁶¹

El grafitti fue la vanguardia del *hip hop*, la pintura trasladaba subrepticamente la imagen, música y cultura de los jóvenes del gueto, “el florecer de un movimiento callejero cuya presencia era sentida solamente a través de la preeminencia de uno de los aspectos de la cultura, el *grafitti*”.⁶²

Toca el turno de observar el *breakdance*, la danza del *hip hop* y su expresión más espectacular. Este incorpora pasos, movimientos y piruetas que desafían la gravedad llevando al cuerpo a esforzarse al máximo. Muchas comunidades bailan como rasgo identitario sirviendo como expresión de la relación entre los seres humanos y su entorno. En este sentido, la forma violenta del *breakdance* consistió en un desafío a los límites corporales impuestos por la sociedad industrial, la juventud retaba a la forma mecánica que era concebida la vida a través del baile.

Su desarrollo e impacto posterior se le debe en gran parte a la práctica de los puertorriqueños quienes le daban esa forma agresiva que se diluía entre el baile y las artes marciales como nos ilustra el siguiente relato de Ricardo -*Crazy Legs*- Colón de la Rock Steady Crew:

“Nosotros ni siquiera teníamos idea de qué era la capoeira, hombre. ¡Estábamos en el ghetto! No existían escuelas de baile, nada. Si existían eran de tap y jazz y ballet. Solo ví una escuela de baile en toda mi vida que pasé en el ghetto.”⁶³

De hecho, durante los años setenta, los principales protagonistas entre los *breakers* eran latinos que adoptaron y transformaron el baile al grado que, como

⁶¹ Para observar la destreza y diversidad de los escritores es recomendable consultar el magnífico libro de fotografías de Martha Cooper, *Hip hop Files. Photographs 1979-1984*, From Here to Fame, Alemania, 2004, pp. 12-67.

⁶² David Toop citado por David Anselmo Cortés, Producción y difusión de formas simbólicas, hip hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas, UNAM, FCPyS, Tesis de maestría, 2004, p. 31.

⁶³ Jeff Chang, *Can't stop won't stop. A history of the Hip-Hop Generation*, Estados Unidos, Picador, 2005, p. 116. La traducción es mía.

dice el pionero, historiador y activista del hip hop Jorge “Popmaster Fabel” Pabón, “Hubo un tiempo en que existían tensiones raciales, pues los afroamericanos se acercaban y les preguntaban “*Pshhh ¿Por qué imitas lo nuestro [el baile]?*.”⁶⁴

Paralelamente, fuera de New York, jóvenes latinos de ascendencia mexicana radicados en California desarrollaban un estilo de baile que utilizaba la concepción mecánica del capitalismo industrial a través de los bailes: *popping* y *locking*. El primero consta de la contracción de los músculos para realizar movimientos cortos mecánicamente rítmicos imitando a los robots, mientras que el segundo consiste en amplios movimientos musculares coordinados que hacen parecer que el bailarín se disloque la cadera u hombros o es traspasado por una corriente eléctrica.

Al bailarín de este estilo se le conoce como como *b-boy* o *b-girl*, cuyo nombre se le debe a DJ Kool Herc quien llamaba así a sus acompañantes mientras esperaban el *break* para iniciar sus acrobacias. Quizá por su espectacularidad, temeridad, la ritualidad propia del baile o alguna otra fatalidad el *breakdance* fue el primero en ser absorbido por la industria de Hollywood convirtiéndose en una parodia de sí mismo, pero a su vez fue, a través de las clásicas y populares películas *Breakin'*, *Breakin' 2: Electric Boogaloo* y *Flash Dance*, el encargado de introducir el *hip hop* al resto del país [USA] y el mundo.

El *DJ* o *deejay* encarna la figura central, el núcleo del desarrollo de la cultura *hip hop*. Su práctica emerge en un movimiento sincronizado con el *breakdance* y el *mcing* al aportar el fondo musical para que *b-boys* y *b-girls* exhiban sus pasos y para que el MC recite sus rimas. El DJ se convierte en el *hombre orquesta*. Su práctica consistía en extraer dos fragmentos musicales iguales de éxitos de la época y mezclarlos rítmicamente uno tras otro con la ayuda de dos tornamesas y una mezcladora. El fragmento extraído y repetido una y otra vez se le conoce como *breakbeat*, usualmente era la parte más eufórica de una canción pues en un principio obedecía a crear una atmósfera que incitara al baile. Con el dominio de la técnica se comenzaron a extraer otro tipo de fragmentos sonoros que lejos de ser

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 117.

una forma de plagio -idea que retomaremos en el capítulo 3- es un homenaje, una recuperación de sonidos porque “recontextualizan estos elementos creando nuevos significados para sonidos culturales relegados a los tiraderos comerciales.”⁶⁵

DJ Kool Herc fue el primer gran desarrollador esta técnica -merry go round- al llevar la idea de los *sound system*⁶⁶ a las calles del Bronx para incitar al baile a la juventud que era marginada de las grandes discotecas. Otro gran aporte en la expresión musical se le debe a Grandwizard Theodore a quien se le atribuye el descubrimiento del *scratch*, recurso sonoro que acompaña al *break* y consiste en mover el disco hacia adelante y hacia atrás contra la aguja de la tornamesa produciendo un ruido característico, técnica que tiempo después Grandmaster Flash se encargaría de perfeccionar y diversificar.

Sin acudir a algún tipo de asistencia social o programas de beneficencia los DJ's comienzan a particularizar sus estilos, llevan música a parques y vías públicas en un intento de modificar su entorno lleno de violencia y drogas como lo hizo Afrika Bambaataa.⁶⁷ Sin embargo, aunque resulta claro que esto no solucionó los problemas sociales, reconocemos que la toma del espacio público proporcionaba un mayor sentido de comunidad y generaba nuevas identidades. De esta forma, la expresión “las calles son del *hip hop*” ofrece una imagen positiva del joven *hip hoper* opuesta a la divulgada en los medios de comunicación masivos cargada de estereotipos negativos.

La figura encargada de acompañar al DJ en sus presentaciones era el MC. Se ocupaba de amenizar con sus habilidades vocales las fiestas donde tocaban los DJ's lanzando frases simples pero cargadas de ritmo y júbilo como '*To the Beat Y'all*', '*You rock and you don't stop*' o '*Yes Y'All*'. Con el tiempo, comenzaron a construir

⁶⁵ Tricia Rose, “*Black noise: rap music and black culture in contemporary America*”, New Hampshire, Wesleyan University, 1994, p. 65. La traducción es mía.

⁶⁶ Ver glosario.

⁶⁷ DJ pionero de la historia del *hip hop*, proveniente del grupo pandillero Black Spades, funda la Zulu Nation en 1975. La organización compuesta por DJ's s, grafiteros, MC's, *breakers* y gente comprometida con la cultura, enfrenta la violencia difundiendo los valores de paz, amor y respeto al interior de las comunidades.

frases rimadas de cada vez mayor duración y complejidad, letras que tomaban sentido entre el público, comenzaron a hacer *rap hip hop*.

Al igual que los practicantes de otros elementos del *hip hop*, los MC's tuvieron que crear un estilo que los diferenciara de otros, especialmente en el ritmo que imprime a las palabras y la forma en que cuenta sus historias. Ya que para el MC el valor de su talento se encuentra en el ritmo y contenido de sus rimas, siendo “una parte crítica de la identidad del rapero.”⁶⁸

Por ese entonces el sentido de las rimas estaba muy influenciado por la hegemonía de la industria musical, especialmente de la música disco. Entonces, quienes por su status social no podían ir al *Studio 54* a disfrutar una “Fiebre de sábado por la noche” lo hacían en su territorio, en su ambiente, bailando y divirtiéndose a su manera:

Party people
Who like to groove
Now the time
To let your body move
Do it to the rhythm
And let it all hang out
Don't be drivin'
You got to show what you be about
Catch it, catch it, catch it, catch the beat
Catch it, catch the beat (x2)

*Gente fiestera
A quién le gusta el “groove”
Ahora es tiempo
De dejar que tu cuerpo se mueva
Deja todo y pasa el rato
no seas ‘Drivin’
tienes que mostrar de qué se trata
capta, capta, capta, capta el ritmo.*

King Tim III (Personality Jock).⁶⁹

⁶⁸ Tricia Rose, “*Black noise: rap music and black culture in contemporary America.*”, *óp. cit.*, p. 95.

⁶⁹ Fatback Band, 1979, “*Fatback XII*”, Vinyl 12”, EU, Fatback Band.

La canción perteneciente al grupo Fatback Band fue lanzada en marzo de 1979, siendo la primera grabación de rap comercial. A pesar de carecer de éxito, -fue relegada al lado B de un sencillo de siete pulgadas de un grupo de música disco- la canción muestra el camino que la incipiente escena del rap comenzaba a tomar. Alejándose de la espontaneidad de las presentaciones en vivo para la gente del gueto, acercándose a los estudios de grabación dispuesta a ser escuchada y bailada por todos los oídos y cuerpos.

El *hip hop*, desde sus inicios, se alimentó de lenguajes ya existentes tomando elementos prestados de otros códigos para configurar un nuevo lenguaje. La juventud, al practicar alguna de sus expresiones artísticas reivindica el reconocimiento de su diferencia, reclama su legitimidad; se embarca en un aprendizaje individual y colectivo evidenciando rasgos identitarios que lo conducen -consciente o inconscientemente- a distanciarse y diferenciarse del mundo adulto y de la nominación que el discurso dominante les reserva.

2. Constelación Hip Hop⁷⁰

La industria cultural, los desarrollos tecnológicos y los cambios en las políticas de los medios masivos de comunicación fueron elementos clave para que éste pasara de ser una cultura local de los suburbios de Nueva York que servía como herramienta de expresión y transformación de sí mismo a un producto espectacular, una mercancía global fundadora de una industria millonaria. Desde estas dos grandes visiones, este capítulo tiene como propósito describir a través de un recorrido histórico que considere las condiciones materiales, culturales, sociales (comunidad) y psicológicas (identidad) cómo la cultura hip hop, en especial el rap, se consolidó como práctica artística y comercial en Norteamérica y el mundo, con especial énfasis en México.

Su recepción en otros países tuvo dos grandes reacciones, la primera cargada de recelo porque este material provenía de la cultura norteamericana, lo que provocó su rechazo al considerársele mercancía del imperialismo cultural; la segunda fue que, aunque el hip hop se conoció a través de películas, videos y música que circulaban en los grandes circuitos comerciales, los jóvenes se encargaron de interpretar y reapropiar esas imágenes a partir de su realidad cotidiana, emociones, hábitos, intereses y saberes en función de su contexto político, económico, social, cultural.

Estos dos flujos de información impactaron en el caso mexicano, una recepción inmediata que trajo consigo una reproducción casi mecánica de sus pautas comerciales y; otra que desembocó en la reproducción de un hip hop singular atravesado por el contexto global, local y personal de los sujetos, quienes lo viven como un proceso identitario que refleja sus propias ideas y realidades construyendo así una comunidad en constante elaboración y búsqueda de significados valiosos para su propia construcción.

⁷⁰ *Constelación*. Conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios, forman un dibujo que evoca una figura determinada. Real Academia Española, (2018), en *Diccionario de la lengua española*, (23.a. edición) recuperado de <https://dle.rae.es/?id=ARGXWtp>

Por consiguiente, este capítulo lo desarrollaremos en tres segmentos, el primero se refiere a cómo los jóvenes desde fuera de las instituciones hegemónicas (familia, escuela, trabajo) desarrollan en sus tiempos de ocio una práctica artística que sería apropiada por el mercado. La segunda parte hace referencia a la manera en que las innovaciones en el campo tecnológico, administrativo y cultural crean la base con la que la práctica del rap hip hop se expande en Norteamérica. Por último, hablamos de la manera en que éste género llega a otros países y a México, donde la juventud lo interpreta y reapropia en base a su realidad, construyendo identidad y comunidad en torno a él dando sentido a su entorno local y global.

2.1. El arte de la destrucción del ayer.

We thought it would take five years, at most -about the revolution in 1968.- Maybe by 1973.

Gabriel Torres .⁷¹

If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor,
hip hop culture would arise from the conditions of no work.

Jeff Chang.⁷²

2.1.1. *Un homenaje necesario.*⁷³

Corría el año de 1968, época de grandes tensiones políticas y sociales en el mundo. Emergían nuevos sectores de la sociedad reclamando el reconocimiento de sus necesidades y su diferencia, entre ellos, la juventud. Para ella, el desempleo, la desvalorización de la educación, la falta de oportunidades, las dificultades en las comunicaciones, la batalla por sus derechos como grupo social se unía a las de otros sectores de la sociedad.

Proliferaban los movimientos multiculturales y raciales compuestos en su mayoría por gente trabajadora y sectores sociales politizados, entre ellos los estudiantes universitarios que utilizaron la política formal como vía para el reclamo de sus demandas. En los Estados Unidos de Norteamérica los Black Panther Party for Self-Defense -ya con dos años de existencia- luchaban por la liberación de uno de sus dirigentes “Free Huey, You Can Jail a Revolutionary, But You Can't Jail the Revolution”, cientos de estudiantes secundarios México-americanos conformaban el Chicano Youth Movement, estudiantes de diversas razas y culturas formaban el The Third World Liberation Front. En México, el movimiento estudiantil avanzaba fuertemente, en Brasil se unían los sectores populares en la “passeata dos 100.000”

⁷¹ [Pensamos que tomará cinco años como máximo -sobre la revolución en 1968-. Quizá en 1973.] en Jeff Chang, *óp. cit.*, p. 46. La traducción es mía.

⁷² [Si la cultura del blues se desarrolló bajo condiciones de trabajo forzado, la cultura hip hop surgió del desempleo.] *Ibíd.*, p. 13.

⁷³ El presente apartado retoma el trabajo recopilado por Jeff Chang, *óp. cit.*, cap. 1-3, pp. 7-65. Así como en el videodocumental *Rubble Kings (2010, Shan Nicolson)*.

(marcha de los cien mil), en París, las paredes gritaban “Seamos realistas, demandemos lo imposible”.

A lo largo del mundo una revolución multicultural parecía olerse en el aire hasta que un violento ventarrón apareció para llevársela de golpe. El asesinato del líder del movimiento por los derechos civiles Dr. Martin Luther King Jr., el nacimiento del COINTELPRO del FBI para finalizar la guerra contra las Panteras Negras, la infestación del *crack* en las comunidades obreras de toda América, matanzas como la de Tlatelolco y los enfrentamientos del mayo francés era el vendaval que se llevaba lejos los anhelos de cambio. Pero entre aquellas corrientes viajaban ocultos otros personajes, otras historias, otros deseos.

En el ocaso de los años sesentas el South Bronx de New York era una urbe formada por unidades habitacionales, amplias carreteras, generosos servicios y un ambiente cultural actual y diverso. Al menos así fue hasta que la *Cross Bronx Expressway* -concebida por Robert Moses, el más grande arquitecto urbano- dividió literalmente el lugar haciendo que su ambiente próspero desapareciera por completo. Los habitantes pudientes, en su mayoría blancos y judíos, se mudaron a otras propiedades, mientras que los demás -gran parte afroamericanos y latinos- se quedaron a sufrir las consecuencias de aquel tajo de progreso.

Pronto, el lugar fue sinónimo de pobreza, delincuencia, drogadicción y violencia entre pandillas. Los arrendadores, al no recibir el pago de los alquileres, comenzaron a pagar a los desesperados adictos para que incendiaran los edificios y así pudieran cobrar el seguro. Los incendios comenzaron en 1969 con una frecuencia anual de 12,000 durante un par de años, tiempo en el que más de 5,000 edificios de apartamentos con 100 mil unidades de viviendas fueron destruidas y más de 300,000 personas huyeron como víctimas de las consecuencias de aquel urbicidio.⁷⁴

⁷⁴ Jill Jones, “South Bronx rising: the rise, fall, and resurrection of an American city”, New York, Fordham University Press, 1986, p. 7.

A nivel arquitectónico, el lugar fue un proyecto con fuerte énfasis funcionalista apoyado en un diseño urbano eficaz facilitando que el tejido social se fragmentara y fuera fácilmente localizable, por lo tanto, controlable, era necesario dar otra forma a “la metrópoli [porque ésta] no se puede controlar sino por partes, el diseño urbano busca simplemente tener en cuenta las tradiciones vernáculas, las historias locales, las necesidades, requerimientos y fantasías particulares.”⁷⁵ Las características de la población que se exaltaron durante la siguiente década permitieron reconfigurar de forma original una tradición que sería la base del discurso del *rap hip hop*: el performance verbal callejero. A pesar de ser objeto de la destrucción, el lugar se convirtió en suelo fértil para dar vida a una flor en el cemento.⁷⁶

En este lugar los sueños revolucionarios de los jóvenes universitarios pasaban desapercibidos, las grandes pandillas como los Dirty Dozens, Seven Immortals, Ghetto Brothers, Savage Skulls y Black Spades eran las que marcaban el ritmo social, eran toscos, sórdidos y sucios, destilaban su estilo de vida en su vestimenta desgarrada y gastada pero impregnada de coloridos símbolos, relacionándose con reglas claras: “Me respetas, te respeto. Simple.”⁷⁷

Esta era la forma en que se estructuraba la vida en los guetos, en que se le daba forma al caos. Despreciaban a una sociedad que los había abandonado y que -cuando no los ignoraba- los miraba con desdén. Refugiados en las pandillas se protegían entre ellos como si fueran una gran familia.⁷⁸

Algunas instituciones intentaban llevar su orden a las calles sin éxito, solo la Youth Service Agent (Agencia de Servicios Juveniles) realizó un hecho que trascendería: proveer de instrumentos musicales a una pandilla con la finalidad de crear un grupo. El objetivo: crear una imagen de chicos que se juntaban para pasarla

⁷⁵ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*”, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 85.

⁷⁶ La flor en el cemento es una expresión común en cultura *hip hop* que hace referencia al nacimiento de ésta en condiciones desfavorables y que sigue siendo ampliamente aceptada al considerar que en contextos de opresión o marginación es donde más ayuda a la población.

⁷⁷ Jeff Chang, *óp. cit.*, p. 49. La traducción es mía.

⁷⁸ Para una mayor comprensión del ambiente que se vivía se pueden consultar documentales como: *Ain't Gonna Eat My Mind* (dir. Tony Batten, 1972); *80 Blocks from Tiffany's* (dir. Gary Weiss, 1979); *Flyin' Cut Sleeves* (Henry Chalfant, 1993).

bien en lugar ser vistos como predadores en las calles. El hecho captó la atención de distintos medios que acudieron a filmarlos, fotografiarlos e incluirlos en algunos shows locales. El grupo de *funk-latin-rock* se conoció como *Los Ghetto Brothers*.

Sus integrantes provenían de la pandilla homónima. Formada en 1969 tenían a sus principales representantes en Benji “*Yellow*” Melendez presidente y fundador, Carlos “*Karate Charly*” Suarez vicepresidente y Cornell “*Black Benji*” consejero de Paz. Su fama y respeto se debían a la ferocidad que podían mostrar en la pelea proporcional a su capacidad mediadora ante la violencia con la que intentaban pacificar los ghettos.⁷⁹

Pero sus legítimos esfuerzos no bastaban para fraguar la paz entre los miembros de las pandillas. El 8 de diciembre de 1971 en un intento de mediar un conflicto entre pandillas, Black Benjie habló y dijo: “Estamos aquí para hablar de paz”. Inmediatamente después Benjie fue golpeado hasta la muerte.

El acontecimiento desató una crisis que -como la calma antes de la tormenta- electrificó el aire de los suburbios. Las pandillas buscaban a los culpables del asesinato mientras los medios de comunicación alentaban la venganza. Sin embargo, cuando *Karate Charly* esperaba que la madre de Benjie autorizara desatar una guerra en el Bronx, ella dio un giro inesperado a sus deseos al sentenciar: “Charlie, mi hijo murió para la paz”.

Aquellas palabras derrumbaron los anhelos de venganza y los jóvenes pudieron ver que los medios solo querían un baño de sangre para satisfacer las ansias de la sociedad del espectáculo. Fue entonces que los líderes de las pandillas más importantes se reunieron para formar una tregua que gradualmente disiparía la violencia como forma de vida y abriría el camino a otras formas de agregación.

⁷⁹ Las pandillas siempre tenían un presidente, un vicepresidente y un “*Hombre de armas*” quien podía hacer o detener la guerra entre pandillas. Para nosotros es fundamental entender esta parte pues *Los Ghetto Brothers* deciden cambiar el *hombre de armas* por un *consejero de paz* reformulando la visión de la violencia entre pandillas e impactando directamente en la comunidad.

Este legado de los *Ghetto Brothers* es fundamental en el proceso de pacificación del South Bronx, en el desplazamiento de las pandillas a los *crews*⁸⁰ y la cultura de paz que impregnaría el hip hop. De igual forma, el lanzamiento de su álbum *Power-Fuerza* es de vital importancia en términos de la prueba de la existencia de una expresión cultural juvenil distinta a las pandillas. Solían reunirse los fines de semana en fiestas para interpretar sus creaciones, para los participantes, la música comenzaba a afirmar un sentido de colectividad, un tipo de poder donde se podía celebrar ser joven y libre. La socialización en las fiestas del barrio -distinta a la fiesta política- era un espacio de posibilidad, de reconocimiento. En lugar del poder que provenía de la ideología universitaria o de la violencia pandillera bebían del poder del encuentro mutuo, del estilo y el sabor que imprimían a sus expresiones. Los escombros, cenizas y sangre que las pandillas habían originado comenzaban a disiparse dando paso al surgimiento del hip hop, el arte de la destrucción del ayer.

2.1.2. *El nuevo orden mundial.*

El espíritu creativo de la cultura hip hop emergió de los escombros, cenizas y sangre que las pandillas originaron. De aquella destrucción se erigiría una cultura que revolucionaría los modos de expresión juveniles, los medios de comunicación, la publicidad y el consumo, apoyada en el *New Whirl Odor*.⁸¹

La cuna del nuevo orden mundial se suele ubicar en los acuerdos de Bretton Woods en 1944, fecha en que la pirámide de hierro que sustentaba la sociedad capitalista burguesa y el modo de producción fordista comenzaba a desplomarse.⁸² Caracterizado por la producción en masa, la uniformidad del producto y el consumo

⁸⁰ Ver glosario.

⁸¹ Un juego de palabras del álbum de Public Enemy donde *New Whirl Odor* hace referencia a *New World Order* (Nuevo orden mundial).

⁸² El fordismo es un concepto que nace del nombre del empresario capitalista Henry Ford, creador de un sistema de producción masiva basado en la línea de montaje continua y el trabajo en serie dentro de fábricas con gran concentración obrera.

masivo como partes de un todo, éste reflejaba al mismo tiempo una realidad donde los binomios son la regla de oro, la lucha de lo antagónico, blanco y negro, la “alta cultura” y la cultura popular, el obrero y el burgués.

Durante esta época resaltaron demasiado sus limitantes, dejando a la vista la necesidad de un cambio, después de todo, como observa Wallerstein, el capitalismo es “esencialmente un sistema social histórico, limitado, como todos los sistemas históricos, en tiempo y espacio. Tiene un ciclo vital de nacimiento, desarrollo y cambio” que asimila las transformaciones radicales producidas por cambios continuos e imperceptibles.⁸³ En su relación recíproca con el nuevo modo de producción, las relaciones sociales, industria, estética, desarrollos tecnológicos y estilos culturales populares también comenzarían transformarse.

El modo de producción que comenzaría a tomar forma, era más flexible, adaptable y se expandía a un espectro más amplio de la sociedad en lo geográfico, social e individual. Dicho modo de producción es denominado por David Harvey como acumulación flexible, entendida como un proceso de producción que “apela a la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas de consumo [...] y sobretodo, niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa.”⁸⁴

Para nosotros, la importancia de conocer este cambio radica en que cualquier sistema de producción tiende hacia el dominio de todas las capas sociales, afectando considerablemente la educación, la vida política, social, cultural. Se puede observar que el dominio comienza en el proceso de producción porque a través de ésta y de los cambios en la técnica se permite una racionalización dominadora a la que nunca o pocas veces se cuestiona, “casi siempre está implícita. Más aun, es tautológica.”⁸⁵

⁸³ Citado en Cristina Nardi, (Noviembre-Diciembre 2008), “El nuevo capitalismo o ¿se ha cumplido la profecía de Marx?”, *ICE-Marx-Keynes-Schumpeter*, núm. 845, p. 12, recuperado de: <http://www.revistasice.com/index.php/ICE/article/view/1190/1190>

⁸⁴ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.*” *óp. cit.*, p. 170.

⁸⁵ Cornelius Castoriadis, “La racionalidad del capitalismo”, en *Figuras de lo pensable*, Argentina,

Esta racionalización es representada por el progreso científico y técnico convirtiendo a la técnica en la forma global de producción material definiendo a toda una cultura, proyectando un mundo, una totalidad, tal como nos lo hace ver Castoriadis⁸⁶ y Habermas.⁸⁷ Visto de esta manera, consideramos el capital como un proceso de reproducción de la vida social a través de la producción de mercancías, en donde “sus pautas operativas internalizadas están destinadas a garantizar el dinamismo y el carácter revolucionario de un modo de organización social que, de manera incesante, transforma a la sociedad en la que está inserto.”⁸⁸

Por ello, consideramos fundamental conocer las bases materiales de esta época ya que de ahí proviene el triunfo cultural del posmodernismo con el consiguiente surgimiento de prácticas y posiciones a menudo cruzadas y antagónicas que conviven en la sociedad del capital.

Entre las transformaciones e innovaciones debidas a la acumulación flexible destacamos la introducción de la flexibilidad laboral, la búsqueda de nuevos mercados de mano de obra; un proceso de compresión espacio-temporal del mundo en donde el primero releva en importancia al segundo, impulsado por el surgimiento de internet y las nuevas tecnologías de comunicación e información y; un cambio en los productos y patrones de consumo donde pasan a multiplicarse y diversificarse aquellos relacionados con la moda, los estilos de vida y las actividades de recreación, en especial aquellas dedicadas al tiempo de ocio y al uso de servicios como entretenimientos y espectáculos.⁸⁹

Podemos deducir que al agotarse el encanto de la capacidad de acumulación de bienes físicos el capitalismo vuelva su mirada al consumo de bienes efímeros (acudir a un concierto, visitar un museo, correr un maratón, comprar aplicaciones electrónicas, entre otros) con el fin de acelerar el tiempo de rotación del capital para obtener mayores ganancias, explicando en parte la cooptación de múltiples

FCE, 2005, p. 67.

⁸⁶ *Ibid*, pp. 65-92.

⁸⁷ Jürgen Habermas, *Ciencia y técnica como ideología*, Madrid, Tecnos, 1999.

⁸⁸ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*”, p. 375.

⁸⁹ *Ibid*. p. 180.

expresiones culturales con fines mercantiles y la rapidez del desarrollo de las tecnologías de la comunicación para facilitar el flujo de información.

Conforme a nuestros objetivos, detengamos nuestra atención en los efectos que tuvieron la flexibilidad laboral y la búsqueda de nuevos mercados de mano de obra en el escenario del South Bronx.

La flexibilidad laboral permitió un mayor control laboral de una fuerza de trabajo debilitada, asistiendo al crecimiento sin precedentes del desempleo. A mitad de los años setenta el South Bronx había perdido 600,000 trabajos manufactureros, el desempleo juvenil oficial rondaba el 60 por ciento aunque algunos defensores de la juventud sostenían que era el 80.⁹⁰ A nivel psicológico esto llevó a un marco de incertidumbre e inseguridad de los sujetos sometidos a un estado de vulnerabilidad psicosocial con alto riesgo de quebrarse ante las embestidas continuas exigidas por el nuevo orden productivo, siendo un factor determinante el alto nivel de consumo y venta de drogas legales e ilegales.

En aquel conjunto de unidades habitacionales abandonadas la pobreza y el desempleo eran los distintivos del lugar. La incipiente disolución de las pandillas no terminó con la violencia o la drogadicción, el debilitamiento del vínculo escuela-trabajo hacía que muchos estudiantes desencantados abandonaran sus estudios. Rechazados de las principales instituciones de socialización (familia-escuela-trabajo) se apropiaron de las calles convirtiéndolas en su principal espacio de socialización, ahí donde las paredes grises pedían ser coloreadas y los espacios vacíos y silenciosos ser llenados con baile, música y canto.

Para crear éste último, la juventud del Bronx tomó como fuente los performances vocales callejeros, la tradición de la lengua vernácula de la diáspora africana con las que se relacionaban a diario. Nos referimos al *signifying* (juegos retóricos de argumentación indirecta); los *dozens* (fragmentos retóricos que humillan al oponente, de corta duración y generalmente practicado por adolescentes); y los *toast* jamaíquinos (que implica una forma narrativa

⁹⁰ Jeff Chang, *óp. cit.*, p. 315.

caracterizada por el uso de la rima, los juegos de palabras y todo tipo de recursos vocales); todos ellos juegos verbales que realizaban los jóvenes negros como parte de un ritual para pasar a la edad adulta, que al ser reappropriadas poética y tecnológicamente son precursores directos del *rap hip hop*.⁹¹

2.1.3. *La virtud del ocio.*

La cultura hip hop se desarrolló bajo condiciones de desempleo, de poco apego a la educación o la familia, de ocio forzoso. Obligados a esta situación, los jóvenes desafiaron las nominaciones despectivas y aplastantes de indolentes, holgazanes o vagos, de jóvenes ociosos inclinados a cultivar vicios que debían ser erradicados por el adultocentrismo; utilizando creativamente sus recursos para convertirse en artistas totalmente originales.

Siguiendo este juicio podemos distinguir al menos dos grandes formas en que se percibe el ocio: una dirigida a realizar prácticas negativas y dañinas y otra creativas y positivas para la sociedad y el individuo. En tal sentido nos acercaremos al concepto de ocio al menos en dos sentidos: uno restringido (económico y negativo) y uno amplio (psicológico, lúdico y educativo) para acotar su pertinencia en el presente.

Etimológicamente ocio (*scholé*) proviene del griego y significa al mismo tiempo ocio e instrucción, esta definición se aplicaba a quienes debían aprovechar el tiempo libre para instruirse en los temas de vital importancia como la política o la filosofía. *A-scholé* (negación del ocio) es el término que designaba al trabajo, actividad realizada por la servidumbre griega. En latín *otium* designa ociosidad, tiempo libre, en oposición a *neg-otium* (negocio o negación del ocio), para los

⁹¹ Tiosha Bojórquez, “De boogie down a neza york, hip hop no para. Del rap como un género de la poesía oral” ENAH, Tesis de Licenciatura, 2005, p. 12-36.

comerciantes no se podía perder el tiempo filosofando sino que debía utilizarse para el negocio porque “el tiempo es oro.”⁹²

Esta concepción negativa, restringida, asociada al ámbito económico sigue teniendo fuerte influencia en el presente, pero en un sentido más amplio desde el punto de vista psicológico, el ocio puede representar una experiencia subjetivamente enriquecedora que puede ser utilizada como descanso (de actividades como el trabajo o la escuela), diversión (actividades recreativas o lúdicas) o desarrollo (prácticas artísticas o creativas).⁹³ Siendo las últimas de nuestro interés particular por el impacto que la práctica artística o creativa tiene en la configuración de la subjetividad al demandar el desarrollo de las facultades de la creación como la memoria, la fantasía, la imaginación, la proyección sentimental, la abstracción, la creación como estructuración interna (psicológica) y el gusto como facultad estimativa (de interacción).⁹⁴

Es necesario resaltar que el ocio y la práctica artística no son ajenos al mundo económico y las fuerzas sociales, éste también puede ser utilizado como “un mecanismo disciplinador, de socialización de contenidos y prácticas del propio trabajo y rutinas sociales.”⁹⁵ Al verse reducida la distancia entre trabajo y ocio los jóvenes pueden crear rap con afán de hacerse lugar en la industria del entretenimiento, repitiendo contenidos y adaptándose a las pautas mercantiles, prevaleciendo la función económica sobre la del desarrollo personal, reproduciendo así las lógicas existentes del capitalismo,⁹⁶ tal como lo muestra uno de los raperos comercialmente más exitosos de todos los tiempos:

⁹² Roger Sue, *El ocio*, México, FCE, 1982, pp. 17-18.

⁹³ *Ibíd.*, pp. 75-130.

⁹⁴ Samuel Ramos, “*Filosofía de la vida artística*”, en: Obras, México, El colegio de México, 2008.

⁹⁵ Leyva y Rodríguez, “Oportunidades de trabajo y jóvenes”, en *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, UAM-I, 2002, p. 287.

⁹⁶ No obstante, en la actualidad la práctica artística se puede equilibrar con el ingreso económico lo que permite a muchos artistas desarrollar las facultades de creación y crecimiento personal sin someterse a las pautas comerciales.

And the music I be makin'
 I dumb down for my audience
 And double my dollars
 They criticize me for it
 Yet they all yell "Holla"
 If skills sold
 Truth be told
 I'd probably be
 Lyricly
 Talib Kweli

*En la música que estoy haciendo
 Reduzco el nivel para mi público
 Y duplicar mis dólares
 Me critican por eso
 Sin embargo, todos gritan "Holla"
 Si las habilidades venden
 Que la verdad sea dicha
 Probablemente estaría
 Rimando como
 Talib Kweli*

Jay-Z.⁹⁷

Es por ello que la conexión entre la función artística y una nueva experiencia subjetiva de desarrollo resulta compleja pues los agentes de la industria cultural y estudios de mercadotecnia mueven las aguas profundas que dictan gran parte de los contenidos y temáticas que se producen.

Independientemente de la cooptación del rap por la industria cultural, para aquellos jóvenes la calle y el tiempo libre comenzaron a jugar un papel central, se convirtieron en el lugar donde constituían sus relaciones interpersonales con un papel preferente. El uso de las expresiones estéticas de la palabra, el baile, la pintura y la música representaron una experiencia subjetivamente enriquecedora, una forma de proyección sentimental y de estructuración interna.

Su práctica deviene en una influencia efectiva sobre la experiencia de los sujetos que, sutil o radicalmente, modifica su subjetividad, transformando su auto percepción, afirmándolos como seres dignos de respeto en el sentido que

⁹⁷ Jay-Z, 2003, Moment of Clarity, en "The Black Album" [CD], EU, Roc-A-Fella Records.

establece Sennet como aprecio por “saber hacer algo bien”, hecho que constituye una fuente de autosatisfacción.⁹⁸ Simultáneamente la percepción de los otros hacia ellos se modifica; afirmar su individualidad a través del desarrollo de un estilo único desata un proceso de visibilización que encarna una transgresión a las nominaciones y clasificaciones que la cultura hegemónica impone a la juventud.

Su situación desfavorable detonó en una explosión de colores con el graffiti, en una celebración de alegría con el breakdance, en relatos a ritmo de rap y de la música del disc jockey. Convirtieron el ocio en su virtud, en la corona de la cultura hip hop.

2.1.4. La vuelta al mundo en 12 pulgadas.

A nivel global el proceso de producción y los cambios en la técnica transformaban los valores y normas sociales hacia la individualización competitiva como valor central. Para estos muchachos, eso implicó la base para generar un estilo único que los diferenciara de otros a través de la competencia individual. Quedaba marcado el camino del desplazamiento de una identidad colectiva asociada a las pandillas a una fuerte identidad individual asociada al estilo.

Podemos imaginar el South Bronx de finales de los setenta como una casa del estilo donde los elementos artísticos del hip hop se esgrimían como una expresión juvenil que a fuerza de pura originalidad creaban algo que el resto admitiera como único, una forma singular, propia e irrepetible. Uno de los primeros personajes en sobresalir de esta manera fue el padre del hip hop: DJ Kool Herc.

De nombre Clive Campbell, nació en Jamaica en 1955 en el barrio de Trenchtown emigrando junto a su familia a los Estados Unidos a la edad de 12 años. Instalado en Nueva York, estudió mecánica en la escuela técnica Alfred E. Smith, pero al poco tiempo se aventuró a emprender un negocio que en su isla natal había

⁹⁸ Richard Sennet, “*El respeto*”, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 29.

probado de sobra ser lucrativo: el *sound system*.⁹⁹ Fue así que con la ayuda de un amplificador Macintosh y un par de enormes bocinas Shure a las que nombró “Herculoides” estableció el sonido más poderoso de la época.¹⁰⁰

Familiarizado con las tradicionales mezclas locales jamaicanas a ritmo de ska, rocksteady y dub, Herc intentaba infructuosamente que la gente del Bronx respondiera a esos estilos musicales. Pero gracias a la afición de su padre por coleccionar discos de jazz, góspel, R&B, disco, country, soul y funk tuvo acceso a la selección musical que le permitiría “encender” a la gente. La fusión de la tradición del *sound system* jamaicano con los estilos populares refinaba su estilo musical, pero también desembocaba en el refinamiento de su propia identidad.

Como mencionamos en la primera parte (ver apartado 1.3), Herc observó que los bailarines amaban las partes instrumentales de las canciones en que las percusiones eran más agresivas y fuertes. Utilizando la técnica *cut and paste* (cortar y pegar) dominada por los sonideros jamaicanos transformó los momentos que duraban pocos segundos en *loops* (bucles) que alcanzaban la duración que deseara. Empleando una mezcladora, dos tornamesas y dos copias del mismo disco reproducía el primero esperando el momento en que fuera a finalizar el *break* (corte rítmico), por ejemplo, solos de batería de uno o dos compases de duración, e inmediatamente lo reproducía en el otro, así una y otra vez por el tiempo que deseara. Llamó a esa técnica *merry-go-round* cuyo resultado es el *breakbeat*¹⁰¹ que define la base musical del rap y de baile para los *B-boy* y *B-girls*.¹⁰²

Durante sus actuaciones incorporaba a su amigo inmigrante y también proveniente de la isla caribeña Coke La Rock, quien se encargaba de alentar el espectáculo lanzando frases rítmicas sobre la parte instrumental sirviéndose de la rima, juegos de palabras y todo tipo de recursos vocales, popularizando frases canónicas como ‘*To the Beat Y’all*’, ‘*You rock and you don’t stop*’ o ‘*Yes Y’All*’,

⁹⁹ Ver glosario.

¹⁰⁰ Wayne Marshall, “Kool Herc”, en Mickey Hess [ed.], *Icons of Hip Hop. An encyclopedia of the movement, music and culture. Volume 1*, USA, Greenwood Press, 2007, p. 7.

¹⁰¹ Ver glosario.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 10.

convirtiéndose en una de las primeras encarnaciones del MC y el principal responsable de crear el eslabón entre el toasting y el rap hip hop.¹⁰³

Gradualmente, Herc se rodeó de gente que trabajaba en el desarrollo de un estilo propio para formar un crew bautizado como “Los Herculoides” entre sus filas había míticas figuras como el mencionado Coke La Rock, Clark Kent y Timmy Tim o mujeres como Pebble-Poo, Sweet and Sour y Smiley quienes se enfocaban principalmente en exhibir sus pasos de baile durante las fiestas que cada vez eran más comunes y atraían a más gente.

Cuando Gabriel Torres habló sobre la revolución en 1968 y dijo “quizá en 1973”, seguramente no tenía idea que en estas fiestas se gestaba una de ellas cuya leyenda quedaría marcada en el número 1520 de la avenida Sedgwick del South Bronx el 11 de agosto de ese mismo año, de manos, pies y voces de jóvenes que, alejados de la academia, le daban forma a otra revolución.

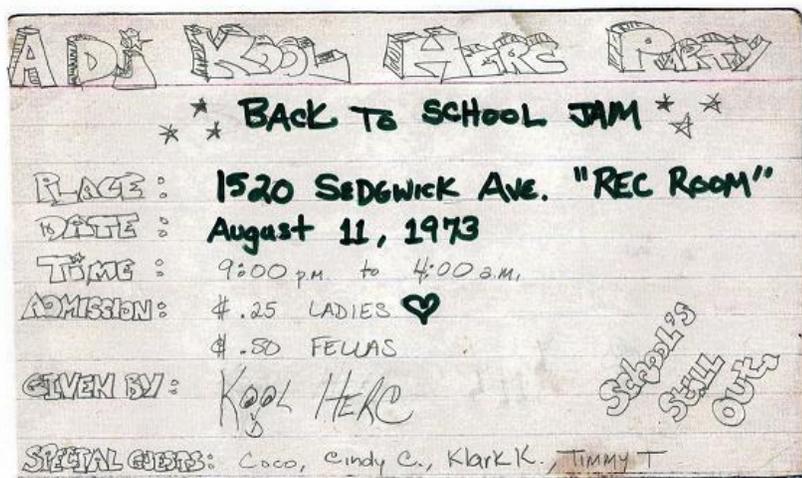


Figura 2. Imagen del boleto de la fiesta en que se considera se da vida al hip hop.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 4.

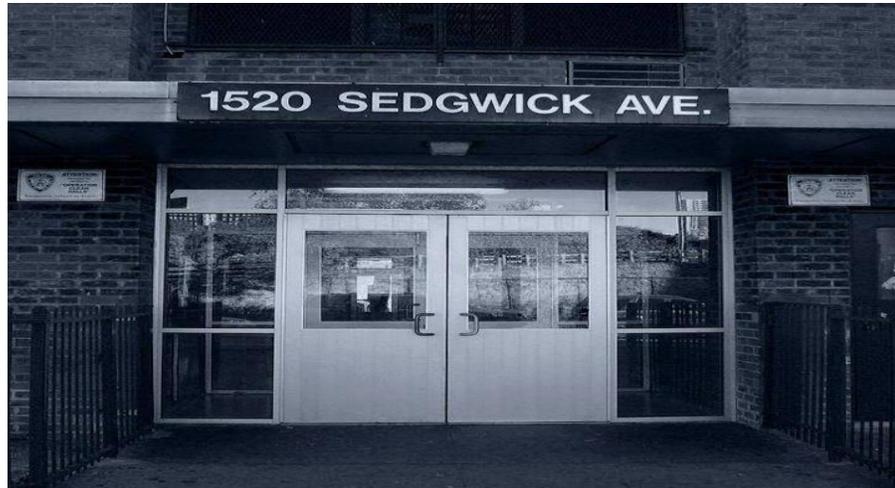


Figura 3. Fotografía de la fachada del lugar de la primer fiesta hip hop.¹⁰⁴

Alimentándose de la tradición y la tecnología, se apropiaba de diversos métodos y técnicas, se autoinventaban rodeándose de códigos proscritos que atacaban la normalidad. Bambaataa aventurándose en la búsqueda del *beat perfecto*, Flash rompiendo los convencionalismos tecnológicos; los Crazy Comanders y Starchild Rock desafiando los límites de sus cuerpos con movimientos de baile violentos; graffiteros como DONDI, SEEN, PHASE 2 dando color a las tristes paredes grises. Convertían las calles en un carruaje que transportaba sus esperanzas, el orgullo o las tristezas de su existencia, la cultura que originaron les dio una voz que pronto se escucharía mucho más allá de las fronteras de sus barrios.

En octubre de 1979 la cultura hip hop se presentaba ante el público general gracias a su expresión vocal con el lanzamiento comercial de la canción “Rapper’s Delight” del grupo Sugar Hill Gang. El grupo fue una creación *ad hoc* de Silvy Robinson, productora y cantautora de *R&B* quien, tras haber asistido a un espectáculo de DJ Love Bug Starski, apostó por producir un sencillo del género con duración de 15 minutos.¹⁰⁵

¹⁰⁴ A la izquierda, disponible en: <https://ychef.files.bbci.co.uk/976x549/p01dwgiw.jpg>. A la derecha disponible en: <https://www.brooklynvegan.com/files/img/as/hip-hop-boulevard.jpg>

¹⁰⁵ Craig Watkins, “Hip hop matters. Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement”,

Para crear la base musical encargó a algunos músicos grabar un bucle de cierta parte de la popular canción disco “*Good Times*” del grupo Chic; al tenerla lista, encontró a quien rapeara sobre ella: Henry “Big Bank Hank” Jackson, quien junto con dos de sus amigos Guy “Master Gee” O’Brien y Michael “Wonder Mike” se convertirían en los evangelizadores apócrifos del rap.

Para la productora la grabación se tradujo en doble platino y el sencillo más vendido de 12 pulgadas jamás lanzado gracias a su pegajoso ritmo y rimas:

I said a hip hop the hippie the hippie
To the hip hip hop and you don't stop
The rock it to the bang bang boogie
Say up jump the boogie to the rhythm of the boogie, the beat

Rapper's Delight.¹⁰⁶

Fórmulas festivas que incitaban a saltar, bailar, gritar, levantar las manos, mover la cadera al ritmo, apropiarse de la pista, divertirse en el trance del baile y el ritmo. La mayor parte de las producciones rondaban alrededor de estos temas, se produjeron muchas canciones que buscaban hacer que la gente moviera los pies y la cadera, que viviera un grandioso ambiente de fiesta, dando vida a un estilo que llamarían *Party Rap*.

Como era de esperarse quienes habían alimentado la cultura y desarrollado estilos propios durante años desdeñaron el éxito de SHG. Eran personas ajenas o carentes de reputación que obtenían todo el mérito y las ganancias. Pero fuera o no del agrado de los pioneros la cultura entraba a otra etapa de su existencia. Su desarrollo era irreversible; de ser un arte casi folclórico parte del performance callejero pasaba a convertirse en un fenómeno cultural, social y comercial en todo el mundo. La curiosidad lo había asaltado y estaba listo para comenzar a dar la vuelta al mundo en formato de 12 pulgadas.

Boston, Beacon Press, 2005, p. 13.

¹⁰⁶ Rapper's Delight, 1979, “*Single*”, Vinyl 12”, EU, SugarHill Records.

2.2. Nación Hip Hop.

Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación
 más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas,
 no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos,
 pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.

Benedict Anderson.¹⁰⁷

2.2.1. La hegemonía del MC.

Durante la primera década del hip hop el DJ era la figura hegemónica de la cultura, sus faenas robaban todos los reflectores, la espontaneidad de las presentaciones en vivo era un indicador de autenticidad, la idea de una grabación era risible, pero todo cambió con el éxito de la grabación de SHG, la que reveló que el potencial comercial del género no estaba en las acrobacias del DJ manipulando los vinilos sino en las rimas rítmicas fluyendo sobre el *beat*,¹⁰⁸ haciendo al MC el principal atractivo para el futuro de la cultura, la industria y el comercio.

Pronto, la industria cultural y las innovaciones tecnológicas en el campo de la grabación/reproducción modificarían para siempre el modo de hacer música, desde su producción y distribución hasta la misma creatividad de los artistas. Cambios que como veremos se desarrollan gracias a los “niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa.”¹⁰⁹

Los patrones sonoros de la década de los 70's que aplicaban fórmulas festivas, bailables y alegres dejaban de interesar al público, después de todo, la búsqueda de satisfacción está ligada indisolublemente a la insatisfacción.¹¹⁰ Audiencias y Mc's se percataron que por más que se extendiera la fiesta siempre

¹⁰⁷ Benedict Anderson, “Comunidades imaginadas”, México, FCE, 1993, p. 23. Cursivas en el original.

¹⁰⁸ Ver glosario.

¹⁰⁹ David Harvey, “La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural”, *óp. cit.* p. 170.

¹¹⁰ Lars Svendsen, “Filosofía del tedio”, México, Tusquets, 2008, p. 51.

se termina regresando a la realidad. Al verla, quisieron describirla, darle forma, asignarle un lugar, un nombre, para ello necesitaban una fórmula que destacara la crudeza de esa realidad, un sonido más simple y letras más contundentes, necesitaban un mensaje.

Transcurría el año de 1982, la población de color se enfrentaba a una forma de cocaína barata y altamente adictiva que generaba rivalidades por el consumo y control de aquella multimillonaria industria aumentando exponencialmente los índices de crímenes violentos.¹¹¹ Era un entorno selvático y miserable del que sentían no podían escapar como describe Melle Mel en el mítico “The message”:

It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under (x2)
Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause a man with a tow truck repossessed my car
Don't push me, 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under

*Es como una jungla a veces
Me hace preguntarme como me mantengo para no caer (X2)
Vidrios rotos por todas partes
Gente meando en las escaleras, sabes que no les importa
No puedo soportar el olor, no puedo soportar el ruido
No tengo dinero para irme, supongo no tengo elección
Ratas al frente, cucarachas atrás
Junkies en el callejón con un bat de béisbol
Traté de escapar pero no pude llegar muy lejos
Porque un hombre con grúa incauto mi auto
No me empujes, porque estoy cerca al precipicio
Tratando de no perder mi cabeza
Es como una jungla a veces
Me hace preguntarme como me mantengo para no caer.*¹¹²

¹¹¹ Jeffrey O.G. Ogbar, “*Hip Hop Revolution. The culture and politics of Rap*”, USA, University Press of Kansas, 2007, p. 144.

¹¹² Grandmaster Flash & The Furious Five, 1982, “*Single*”, Vinyl 12”, EU, SugarHill Records.

La citada canción es una de las más emblemáticas e influyentes en el género, marcando profundamente el futuro del rap por razones como las siguientes: a pesar de ser atribuida a Grandmaster Flash, en el video jamás se le muestra haciendo uso de las tornamesas reforzando la idea de que las rimas y el estilo del MC poseían el potencial comercial del rap; los medios populares la difundieron sin relacionarla con la cultura reduciendo hip hop a rap; la temática y la capacidad de los escritores de evocar imágenes realistas y cotidianas atribuía al rap la función de ser un relator de su realidad; su éxito encierra la controversia entre autenticidad y comercio convirtiéndose ante muchos en la prueba de que podía permanecer fiel a su origen siendo un canal para la voz del gueto incluso en el ámbito comercial.

La grabación inspiró a muchos artistas a plasmar en líricas su realidad inmediata, las desesperanzas de sus comunidades, la falta de viviendas y empleo, la falta de atención gubernamental, el acoso policial, los deseos superficiales, la infestación y el ansia de la droga eran las temáticas concurridas, era el tiempo del Reality Rap:

Young, proud, middle class, beware yet
 Crack infiltrating, it's that you can bet
 Now is it politics or lack of leadership
 That has a young baby selling her body for a hit
 (I say the dime is a waste of time)
 Why don't you wake up, girl, at your school
 And get knowledge of yourself and the golden rule
 Now woman don't you know you're the queen of the Earth
 And your precious womb is the home of human birth
 So don't sell your body for no crack or dirt

*Joven, orgulloso, de clase media, ten cuidado todavía
 La infiltración del crack es lo que puedes apostar
 Son las políticas o la falta de liderazgo
 Hay una joven vendiendo su cuerpo por un golpe
 (Digo que el centavo es una pérdida de tiempo)
 ¿Por qué no te despiertas, niña, en tu escuela
 Y te conoces a ti misma y a la regla de oro?
 Ahora mujer, ¿no sabes que eres reina de la Tierra?
 Y tu útero precioso es el hogar del nacimiento humano
 No vendas tu cuerpo por crack ni porquería¹¹³*

¹¹³ Boogie Down Productions, Say No Brother (Crack Don't Do It), 1986, "Single", Vinyl 12", EU, Rock Candy Records.

Para esta generación lo principal era hablar sobre sus preocupaciones cotidianas, describir sus paisajes darle otra forma a su realidad, expresar un mensaje, ser la voz de sus comunidades. La letra de una canción debía sumergirte en los edificios, las calles, las sensaciones del lugar, en la forma de vida del gueto. En este punto la expresión vocal del hip hop comenzaba a dominar la escena, el desplazamiento de la centralidad del DJ no tenía marcha atrás, comenzaba a instaurarse la hegemonía del MC.

2.2.2. *El estilo callejero de Wall Street*

En el decenio de 1940 los filósofos alemanes Horkheimer y Adorno definen por vez primera el término industria cultural como la producción industrial de bienes culturales. Hacen referencia a la articulación cultura-capitalismo, entendida como la quiebra total de la primera al convertirla en una mercancía producida de modo industrial, serial y uniforme provocando “la degeneración de [su] función socioexistencial” en forma de cultura de masas.¹¹⁴ Bajo este pensamiento, la música producida con la nueva tecnología llegaría a las masas como un estilo de diversión que acata los dictámenes de las industrias culturales en pro de la mercantilización.

Aunque actualmente esta idea nos parece reduccionista debemos a los autores visibilizar las tempranas inclinaciones del capitalismo hacia la producción de mercancías culturales. Desde los presupuestos de la acumulación flexible esto muestra cómo el proceso de producción modifica los productos y las pautas de consumo poniendo “una atención mucho mayor a las aceleradas transformaciones de las modas y a la movilización de todos los artificios destinados a inducir necesidades con la transformación cultural que esto implica.”¹¹⁵

¹¹⁴ Armand Mattelart y Jean-Marie Piemme, “Las industrias culturales: Génesis de una idea”, en *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*, México, FCE-Unesco, 1982, pp. 62-75.

¹¹⁵ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.*” *óp. cit.* p. 180.

En el presente estudio, la industria cultural toma sentido porque en la época a la que aludimos existía una demanda efectiva de satisfacción por parte de las crecientes aspiraciones de grupos sociales emergentes como las juventudes, mujeres y trabajadores, misma que no pasa desapercibida por la industria cultural que se apropia “de las diferencias locales, las variaciones culturales y los significados estéticos, independientemente de su origen”¹¹⁶ ofreciendo satisfacción a las necesidades, requerimientos y fantasías particulares extrayendo excedentes de ellos, de ahí que las consideradas músicas de oposición y subculturales fuesen presentadas exitosamente en los circuitos comerciales a pesar de que sus letras, basadas en hechos reales o ficticios, utilizaran frases para mirar con desdén a una sociedad que consideraban injusta y corrompida.

En su andar por los circuitos comerciales esta música se despoja de parte del sentido político y social que la inspiró, pero a cambio gana un lugar en el “<<museo de las estructuras simbólicas establecidas>>.”¹¹⁷ Gracias a su difusión se convierte en referente de valores y conductas que se hacen presentes en la ciudad donde la “confluencia de las culturas callejeras divergentes en los espacios fragmentados de la ciudad contemporánea vuelve a poner de manifiesto los aspectos contingentes y accidentales de esa <<otredad>> en la vida cotidiana.”¹¹⁸

Una de estas culturas es el hip hop, que aprovechó las posibilidades económicas, logísticas y mercadotécnicas ofrecidas por la industria para expandir su mensaje entre la juventud que comenzaba a escuchar rap mientras caminaban por las calles vistiendo pantalones Lee y calzando un par de Adidas:

And I walk down the street, and bop to the beat
With Lee on my legs and Adidas on my feet[...]
My Adidas... my Adidas...

¹¹⁶ David Harvey, “*El arte de lucrarse: globalización, monopolio y explotación de la cultura*”, en: Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder, Barcelona, Icaria, 2005, p. 128.

¹¹⁷ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*”, *óp. cit.* 2004, p. 333.

¹¹⁸ *Ídem.*

*Y yo camino por la calle y voy al ritmo
Con Lee en mis piernas y Adidas en mis pies[...]
Mis Adidas...mis Adidas*

*My Adidas, Run-DMC.*¹¹⁹

Run-DMC debutó en 1984 con un sonido minimalista consistente en una caja de ritmos y fuertes rapeos que utilizaban el lenguaje callejero simbolizando un estilo característico de la vida del gueto. Provenientes de Hollis, Queens, un barrio de clase media-alta en Nueva York, dieron luz a un rap en el que se mantenían fieles a su realidad pero también se divertían “fumando hierba y bebiendo cerveza con la gente del vecindario.”¹²⁰

Al igual que otros artistas de la época, promocionaron grandes marcas de ropa, cerveza o refresco, con la diferencia que DMC presentó al mundo el nuevo ritmo y la moda callejera.¹²¹ Ofrecieron a la juventud urbana -sobre todo a blancos de clase media- una estética con la que podían identificarse sin vivir la miseria de los guetos: el uso de tenis deportivos, pantalones negros, chaquetas de cuero y sombreros de ala negros. Un estilo que resultó crucial para la popularidad del género pues entre los jóvenes, los patrones estéticos “han desempeñado un papel fundamental como elementos de identificación y diferenciación, no solo con respecto al mundo adulto, sino entre ellos mismos.”¹²²

Nombrar a Run-DMC es imprescindible, aportaron piezas clave para la identificación/diferenciación de los raperos y aunque iban de gira por el mundo se mantenían fieles a su barrio siendo apoyados y auténticos ante su comunidad. En otras palabras, y como Middlebrook sugiere, el grupo es emblemático porque “vivían un estilo de vida que querían, fieles a las calles autóctonas de Queens y lo suficientemente lucrativo para Wall Street.”¹²³

¹¹⁹ Run-DMC, 1986, “*Raising Hell*”, Vinyl 12”, EU, Arista Records & Profile Records.

¹²⁰ Jeb Aram Middlebrook, “Run-DMC”, en Mickey Hess [ed.], *óp. cit.*, pp. 69-90.

¹²¹ Naomi Klein, “*No logo: el poder de las marcas*”, Barcelona, Paidós, 2005, p. 76.

¹²² Rossana Reguillo, “*Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto.*”, *óp. cit.*, p. 88.

¹²³ Jeb Aram Middlebrook, *óp. cit.*, p. 80. Las características mencionadas de Run-DMC están supeditadas a los objetivos del presente. Nos gustaría agregar que el trío se consideraba un grupo

2.2.3. *Enemigos públicos del poder, amigos en privado.*

Pese a representar una voz del gueto, las letras de Run-DMC eran claramente inofensivas para una sociedad donde la imagen del negro era negativa y fuertemente estigmatizada. Uno de cada cuatro se encontraba en el sistema penitenciario y los jóvenes negros seguían siendo asesinados alrededor del país, de hecho:

11,488 personas negras fueron asesinadas en 1990, una tasa de 37.6 por 100,000. El número de gente blanca asesinada era seis veces menos, un 5.4 por 100,000 en el mismo año. Ese mismo año en la ciudad de Nueva York 2,262 personas fueron asesinadas, la mayoría de ellos jóvenes negros y latinos.¹²⁴

Urgía una voz más fuerte, agresiva y enérgica, con el coraje suficiente de *Luchar Contra el Poder* para que sus representantes tuvieran *Miedo de un Planeta Negro*, que no dudara en *Atacar el Show* que los estigmatizaba con imágenes torpes y negativas. Como llegados desde los sesenta *Trajeron el Ruido* irrumpiendo en escena “Las Panteras Negras del Rap”: *Public Enemy*.¹²⁵

La música de Chuck D, Flavor Flav y Professor Griff era más rápida, más potente y más abrasiva que cualquiera producida hasta el momento. Mediante su mensaje radicalmente político, social y consciente representaban la furia negra y la resistencia. Su capacidad lírica podía invocar imágenes que hundieran al oyente en la brutal realidad del gueto. Por su nacionalismo radical negro y su postura antagónica a los medios de comunicación la prensa musical los llamó: “la banda más peligrosa del mundo.”¹²⁶

consciente y comprometido con la comunidad negra, reconocían y hablaban sobre la lamentable situación existencial de los guetos haciendo hincapié en que el trabajo duro y la determinación podrían elevar la calidad de vida de sus residentes como proclaman en su canción “*Hard Times*”.

¹²⁴ Jeffrey O.G. Ogbar, *óp. cit.*, p. 144. La traducción es mía.

¹²⁵ Todas las alusiones hacen referencia a títulos de álbumes o canciones del grupo.

¹²⁶ Jeff Chang, *óp. cit.*, pp. 248-251.

1989 the number another summer (get down)
 Sound of the funky drummer
 Music hitting your heart cause I know you got soul
 (Brothers and sisters, hey)
 Listen if you're missing y'all
 Swinging while I'm singing
 Giving whatcha getting
 Knowing what I know
 While the Black bands sweating
 And the rhythm rhymes rolling
 Got to give us what we want
 Gotta give us what we need
 Our freedom of speech is freedom or death
 We got to fight the powers that be
 Lemme hear you say
 Fight the power

*1989 el número de otro verano
 Sonido de un tambor funky
 Música golpeando tu corazón porque tengo tu alma
 (Hermanos y hermanas)
 Escucha si te hace falta algo de información
 Moviéndote mientras canto
 Dado que lo estoy consiguiendo
 Sabiendo lo que sé
 Mientras las bandas negras sudan
 Y el ritmo rima rodando
 Tienen que darnos lo que queremos
 Tienen que darnos lo que necesitamos
 Nuestra libertad de expresión es libertad o muerte
 Tenemos que luchar contra los poderes que hay
 Deja te escucho decir
 Lucha contra el poder*

Fight the power, Public Enemy.¹²⁷

Sus temáticas gravitaban el inframundo del gueto, trataban asuntos que consideraban urgentes para su comunidad con posiciones políticas explícitas ante el racismo, la delincuencia, el uso y venta de crack, la mala educación y la tergiversación dirigida de los medios sobre sus comunidades. Fieles al precepto de la cultura de mantener la autenticidad y hablar sobre la realidad, estaban convencidos de que el rap debería ser la CNN del barrio.

¹²⁷ Public Enemy, 1989, en “*Fear of a black planet*” [CD], US, Def Jam, Columbia Records.

A pesar de ser considerada altamente controversial, su música era bien recibida por las audiencias, la fórmula bien conocida “a mayor controversia, mayor impacto mediático” funcionaba perfectamente. Por ejemplo, en cierta ocasión, Proffesor Griff declara al Washington Times que los “culpables de la mayor parte de la maldad que ocurre en el mundo eran los judíos.”¹²⁸ Dichos comentarios atraen la atención y reciben duras críticas de los medios y autoridades, obligando incluso al grupo a retractarse públicamente. Este hecho no impactó negativamente en la credibilidad del grupo, al contrario, los escuchas parecían seguir deleitándose con su agresiva música y radicalismo negro.

Ante estos acontecimientos nos asalta la pregunta ¿por qué un grupo que predicaba la “lucha contra el poder” aparecía en una de las herramientas del mismo? ¿Por qué los medios de comunicación ensalzaban a PE si lo consideraban “el grupo más peligroso”, o a otros “radicales” como X-Clan, KRS-One o Sister Souljah? Todos compositores de corrosivo contenido social que gozaban de gran éxito e incluso llegaban a boca de altos mandos políticos. Como en 1992 en el que el entonces presidente Clinton repudiaba públicamente los comentarios de Sister Souljah sobre la violencia racial: “Entonces, si eres miembro de una pandilla y normalmente matarías a alguien ¿Por qué no matar a una persona blanca?”¹²⁹

La expresión de un mensaje con contenido político explícito hizo que los medios consideraran a estos artistas la voz de una juventud políticamente consciente. Sin embargo, carecían de proyectos políticos tangibles, su conexión con la juventud marginal de las ciudades era a través de su estética, música y personalidad siendo más conocidos por sus nombres famosos que por sus logros políticos. Lucir bien ante las cámaras en un montaje escénico no es una experiencia política real y concreta. Críticas como éstas eran lanzadas por sus coetáneos activistas, lo que sugiere que los medios consideraban que aquello, además de ser un buen negocio, solo era una válvula de escape para la juventud.¹³⁰ Consideraban

¹²⁸ Jeff Chang, *óp. cit.*, p. 285.

¹²⁹ The Guardian, “*Bill Clinton's Sister Souljah moment tops year of political controversy*”, s/f, recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/bill-clinton-sister-souljah>

¹³⁰ Yvonne Bynoe, “*Hip-hop Politics: Deconstructing the myth*”, s/f, recuperado de: <http://www.funk-the-system.net/hiphopolitics.html>

que no existía un peligro “real”, para ellos el performance en los videos representaba publicidad, rating y ganancias, para ellos eran enemigos públicos del poder, pero sus amigos en privado.

Nuestra postura no consiste en deslegitimizar la palabra de este grupo de jóvenes, pero el lector ya habrá advertido la contradicción: un medio de comunicación hegemónico favorece la divulgación de imágenes y discursos que le son antagónicos.

Resulta necesario señalar que los medios de comunicación tienen un papel privilegiado al transmitir ideologías (sistemas como conjuntos de valores y perspectivas que determinan las prácticas sociales)¹³¹ que reafirman y fortalecen “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.”¹³² Por lo que la difusión repetida de contenidos políticamente explícitos se hace necesaria para conservar el dominio hegemónico al normalizar su carácter radical y controversial.

Llegado este punto recalquemos la idea de que todo proceso hegemónico se posiciona dialéctica y conflictivamente con los sujetos dentro de relaciones de dominación y subordinación, mismas que al ser cada vez más dinámicas y flexibles ocasionan una serie de transformaciones mutuas dentro de un proceso complejo y creativo. La estética y rabia de Public Enemy, la organización colectiva de X-Clan, la narrativa y creatividad lírica de KRS-One, la inteligente y provocativa retórica de Sister Souljah quizá no representen un baluarte descaradamente opositor a la hegemonía, pero revelan la independencia de pensamiento, creatividad, determinación y resistencia que la hegemonía no puede eliminar por completo.

¹³¹ James Lull, *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995, p. 37.

¹³² *Ibíd.*, p. 52.

2.2.4. El monolito del hip hop.¹³³

En 1988 el programa de videos musicales BET lanza una sección llamada “*Rap city*” dedicada exclusivamente a transmitir videos de rap, al siguiente año MTV estrena su equivalente “*Yo! MTV Raps*”, mismo en que dos estudiantes de Harvard, David Mays y Jon Shecter, publican una de las revistas más influyentes de cultura hip hop: *The Source*. La consolidación comercial del rap se fortalecía, pero las temáticas políticas y propaganda controvertida se hacían “vulnerables a la capacidad de atención volátil de la juventud, por debajo de lo que exigía el mercado.”¹³⁴

Fue entonces que el rap de la costa este Nueva York cedía los reflectores a la costa oeste en Los Ángeles impulsado por una música que glorificaba la violencia callejera, la venta de drogas y el hedonismo sexual de un grupo de Negros Con Actitud, N.W.A. (Niggaz With Attitude).

Originarios de Compton, Los Ángeles, el grupo estaba compuesto originalmente por: Eazy-E, Dr. Dre, Ice Cube y MC Ren, quienes se guiaron por las temáticas y avances estilísticos de Scholly D, un rapero de Filadelfia, que hablaba sobre la vida de la calle, el uso del crack y el sexo sin compromiso, describiéndose a sí mismo como un hombre negro misógino y matón, un “signo” de la calle, “un rapero de quien se tendría que huir aterrizado si se le veía caminado hacia usted en la noche.”¹³⁵

El grupo adoptó, desarrolló y popularizó este estilo en el territorio norteamericano. Muestra de ello es su segundo álbum *Efil4zaggiN* (Niggaz4life deletreado al revés y “Negros de por vida” traducido al español) en el que encontramos temáticas misóginas, desprecio por el vínculo emocional en contraste

¹³³ En su forma más básica un monolito es una piedra de una sola pieza, cuando se populariza el gangsta rap los medios informativos, comerciales y de entretenimiento centran su atención en él como si no tuviera otros elementos, haciéndolo ver una parte como el todo.

¹³⁴ Craig Watkins, *óp. cit.*, p. 119.

¹³⁵ David Samuels, “The Rap on Rap: The ‘Black Music’ that Isn’t Either”, *That’s the Joint. The Hip Hop studies reader*, *óp. cit.*, p. 151. La traducción es mía.

del sexo casual como en “*Findum Fuckum & Flee*” (Encuéntrala, cógetela y abandónala) y “*I’d Rather Fuck You*” (Preferiría cogerte); o descripciones detalladas de violencia y asesinatos en “*Appetite 4 Destruction*” (Apetito por la destrucción):

He took de swing from my hand - thought I was faded
 Start runnin’ for the door but the fucker never made it
 The sound of the 9 went bang
 And all over the wall was his mothafuckin’ brain

*Se columpió de mi mano - pensé que se desvanecía
 Correr por la puerta fue algo que nunca debió hacer
 El sonido de la 9” se escuchó ¡bang!
 Y por toda la pared quedó su cerebro hijo de puta.*

Appetite 4 destruction, MC Ren.¹³⁶

El álbum influenció indudablemente en el desarrollo del rap más popular de los años noventa. En lo musical, su sonido G-Funk marcó el patrón de la década y en lo temático las historias de raperos gangsta que atendían el negocio de la droga, festejaban en lujosas mansiones rodeados de bellas chicas o bebiendo champagne paseando en sus lujosos autos sin el menor asomo de peligro fundaron la trinidad comercial del hip hop.¹³⁷

Su importancia para la consolidación de este estilo en el rap es indiscutible, pero de acuerdo a nuestro objetivo, el interés se centra en la nueva administración comercial que se les dio a sus producciones, las innovaciones relacionadas con la tecnología y la organización de los procesos en el ámbito de la industria cultural.

Durante aquella época, para ordenar las grabaciones y distribución de los géneros musicales los agentes de las disqueras utilizaban como referente la revista *Billboard*, una publicación semanal especializada en registrar los datos de las ventas

¹³⁶ N.W.A., 1991, en “*Niggaz4Life*” [CD], EU, Ruthless Records & Priority Records.

¹³⁷ La forma en que se desarrollan estas temáticas son nombradas por Tricia Rose como la “trinidad comercial del hip hop” aludiendo a los estereotipos del “gangsta de color, los padrotes y las prostitutas”. En: Tricia Rose, *Hip hop wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop - and Why It Matters*, New York, Basic Civitas, 2008, p. 4. Para una explicación más detallada con declaraciones de raperos que glorifican este estilo de vida ir en este libro a “There are bitches and hoers”, cap. 8, pp. 167-185.

de álbumes musicales cuya metodología consistía en llamar a las tiendas más importantes para realizar la recolección y así emitir una lista de popularidad musical. En marzo de 1991 implementaron la tecnología del sistema Nielsen SoundScan, un sistema computarizado que mide cuantitativamente las ventas de las grabaciones vendidas escanear su código de barras. Esto permitió analizar semanalmente, ciudad por ciudad, tienda por tienda, información específica sobre el mercado de discos, artistas y empresas que los distribuyen.¹³⁸

En conjunto, el binomio Billboard-SoundScan, mostró que las grabaciones más compradas eran una celebración musical de pandilleros violentos en forma de rap, el *gangsta rap* de *Efil4zaggin* de N.W.A,¹³⁹ forzando a la industria a repensar los patrones de consumo.¹⁴⁰ Inmediatamente las corporaciones realizaron estudios de mercado para conocer lo que atrae la mayor audiencia, pronto se invirtieron millones en el género, la invasión en MTV fue exorbitante solo equiparada a las voces en su contra, que describían a los raperos como misóginos, violentos, sin valores familiares y enfermos mentales.¹⁴¹

Las marcas comerciales, ejecutivos, agentes, abogados y audiencias mundiales -quienes inicialmente no tenían interés en comercializar el género- estaban encantados como lo declara Johnny Phillips, vicepresidente de la compañía de distribución de NWA, descartando las preocupaciones sobre el contenido del álbum: “Esto es algo que necesitamos. Cualquier negocio es mejor que ningún negocio y esto es realmente un buen negocio.”¹⁴²

Otra circunstancia que favoreció este negocio fue la liberación del mercado y sus políticas neoliberales. Una de las leyes más influyentes fue la Telecommunications Act (Ley de Telecomunicaciones) firmada en 1996 por Bill Clinton, cuyo propósito principal era desregular la competencia para que las ondas públicas fueran adquiridas por las grandes empresas teniendo un impacto directo

¹³⁸ Craig Watkins, *óp. cit.*, p. 33-42.

¹³⁹ David Samuels, *óp. cit.*, p. 147-155.

¹⁴⁰ Eithne Quinn, “*Nuthin' but a "G" thang. The culture and commerce of gangsta rap*”, New York, Columbia University Press, 2005, p. 83.

¹⁴¹ Jeffrey O.G. Ogbar, *óp. cit.*, p. 165-166.

¹⁴² Citado en: Watkins, Craig., *óp. cit.*, p. 94.

en la industria discográfica quienes pagaban a los dueños de los medios para que determinados artistas aparecieran en la rotación musical, abriendo las puertas al “rap de diseño” y cerrándola a otras propuestas.¹⁴³

Esta ley ejerce una influencia decisiva para comercializar el género y para que los raperos sufrieran de una suerte de colonización de su creatividad. Con tal de alcanzar la fama se dedicaban a repetir disparates de peleas y disparos para salir de la nada y ser la “gueto superstar”. Su popularidad permeo muchos rincones de la sociedad haciendo equivaler a *hip hop* a irresponsabilidad social, que a su vez equivalía a mala influencia para la juventud, convirtiéndose en una única forma visible de toda una cultura, en el monolito del hip hop.

A pesar de lo dicho, consideramos que las fuerzas económicas, las leyes, las innovaciones tecnológicas y organizativas son solo parte del éxito de un género musical. En el presente caso, al éxito del gangsta rap debemos incorporar las actitudes mostradas en los videoclips, la teatralización de las poses, las letras hoscas, arrogantes, llenas de deseo de riqueza, gozo y poder, que funcionan como el dispositivo psicológico sobre el que se monta la percepción y el reconocimiento popular.

Al mirar los videoclips y escuchar la música, es muy probable que el espectador no pretenda emitir un juicio valorativo sobre la calidad de la interpretación, sino que en el proceso de la observación-escucha demuestra su identificación, haciendo suyas las peripecias de personajes dotados de una suerte de realidad que trasciende la idea de representación.

El deseo de vivir aquella vida rodeada de lujo, arrogancia, poder y violencia sin sufrir las consecuencias negativas representa una experiencia subjetiva del espectador que se traduce en una identificación con el personaje. Aquí ocurre la conversión de la idealización porque muy probablemente aquellos valores y pautas

¹⁴³ Rose compara la era anterior y la post-SoundScan en cuanto a la rotación en las estaciones de radio. Mientras que en la década de 1990 una canción popular era tocada 40 veces a la semana en promedio, para el final de la misma -ya implementada la ley de telecomunicaciones- el número de reproducciones se elevó hasta 140 por semana. Tricia Rose, “*Black noise: rap music and black culture in contemporary America.*”, *óp. cit.*, p. 87.

de comportamiento admirados sean llevados a la vida cotidiana. Y en ese movimiento se afianza la hegemonía porque tiene acceso al funcionamiento afectivo de una subjetividad que debe de ser construida para el comercio y al servicio de las pasiones sociales.¹⁴⁴

2.2.5. No solo con la salsa saben expresarse los latinos.

La conjunción del binomio *Billboard-Soundscan* y la *Telecommunications Act* proveyó al gangsta rap cimientos para su consolidación comercial, disparando su popularidad, producción de discos, giras, publicidad. La maleabilidad y plasticidad inherente del rap propició la aparición de una gran cantidad de grupos en distintas zonas geográficas distinguidos por su diversidad estilística y temática en función de su contexto social, cultural, político y económico, en otras palabras, convirtiendo el mundo en un barrio.

Pero para que esto fuera posible, durante el trayecto se debió servir de otros lenguajes, siendo fundamental el tercero más hablado del mundo, fraguando el eslabón que lo uniría con el resto del mundo. El rap afroamericano de revolución y pandillerismo, de política y goce, se fusionaba de una forma original en la lengua española. Los jóvenes orgullosos de su cultura y su identidad demostraron al mundo que -en palabras de Rxnde Acosta- “no solo con la salsa saben expresarse los latinos”.

Comenzar a entender esta fusión nos obliga retroceder a la primera producción de NWA en la que sus temáticas incitaban a otros jóvenes a expresarse a sí mismos, a sentirse orgullosos de su estilo de vida, a desafiar a las autoridades dotando a la juventud de un vocabulario alternativo y patrones de comportamiento

¹⁴⁴ Jesús Martín-Barbero, “*De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.*”, óp. cit., p. 160.

para expresar su rebelión ante la estructura adultocéntrica. *Straight Outta Compton*, tema homónimo del álbum, es evidencia de esto.

La canción inicia haciendo referencia a una forma de aprendizaje callejero con Dr. Dre diciendo: “*You are now about to witness the strength of street knowledge*” (*Están a punto de ser testigos de la fuerza y el conocimiento de la calle*). Cada estrofa comienza y finaliza con el título de la canción indicando una marca de fortalecimiento del concepto de territorialidad (en el sentido de localidad geográfica) reforzada con las escenas montadas del videoclip.

El video se inaugura con los miembros del grupo caminando por las calles de Compton vistiendo gorras negras de béisbol de los Raiders o LA Kings, sudaderas negras, camisetas grandes (propias de las pandillas latinas), sin hacer ostentación de joyería. Después aparece la policía para capturarlos, intentan huir, pero terminan siendo arrestados. Al ser trasladados en la camioneta de los oficiales y antes de finalizar el videoclip, aparece Eazy-e con una actitud desafiante conduciendo un convertible junto al camión de la policía que tiene cautiva a su pandilla. Las últimas escenas muestran algunas imágenes del barrio y a la pandilla en libertad expulsando violentamente a la policía de Compton.¹⁴⁵

A grandes rasgos, el videoclip es significativo porque el título de la canción y sus constantes repeticiones transmiten al escucha a una realidad del ghetto anclada a un territorio provocando que la música resulte “socialmente significativa porque provee significados donde la gente reconoce identidades y lugares que los límites separan, es exhibida como un contenido explícito.”¹⁴⁶

Aunque en esta época era común aludir al territorio, su alcance comercial disemina masivamente la idea de la importancia de conocer y defender un territorio geográficamente localizado, lo que significaba vivir las experiencias propias del lugar, adquirir su conocimiento y forjar una identidad única. Esta idea no solo influye en las producciones norteamericanas, es una constante a nivel mundial. En México,

¹⁴⁵ N.W.A. [N.W.A.] (20 de enero 2021). *N.W.A. - Straight Outta Compton (Official Music Video)*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>

¹⁴⁶ Eithne Quinn, *óp. cit.*, p. 77.

Sindicato del Terror, uno de los primeros grupos en grabar lanza su canción “Mi barrio” en 1992, que ilustra que la idea del territorio, del barrio, proporcionaba a los jóvenes las referencias básicas para la construcción de un “nosotros” de una sociabilidad más amplia que la familiar y más densa y estable que la impuesta por la sociedad.¹⁴⁷

Siguiendo en el contexto norteamericano, la idea del orgullo por el territorio e identidad sumada al incipiente y novedoso uso del español impulsaba su práctica por parte de latinos radicados en el norte. El caló, la loquera, el tequila, la mota, los sonidos percusivos en los beats hacían que el Latin Rap irrumpiera en escena de mano de uno de sus mayores representantes: Cypress Hill.

Procedentes de South Gate, California, el grupo es fiel al precepto de hablar sobre la realidad describiendo su entorno local y la forma en que experimentan su vida. Sen Dog y B-Real, sus principales integrantes son de ascendencia latina, sintetizan el caló del área Chicana de Los Ángeles con los ritmos afroamericanos de forma única. En su canción “Latin Lingo” utilizan alternadamente el español e inglés, así como el distintivo caló chicano, palabras como “vato”, “haynas”, “simon” y “ese” son enunciadas, mientras que en el beat podemos escuchar el poder sónico de ritmos latinos y congas cubanas.¹⁴⁸

Sumado a esto, su físico era una mezcla de rasgos comunes en el área de California. Sen-Dog de origen cubano-americano, posee los rasgos físicos del típico afroamericano, mientras que B-Real, de ascendencia mexicana-cubana, de piel morena y peinado afro difería del fenotipo Chicano en Los Ángeles. Al no ser totalmente negros o chicanos se les reconoce como parte de un grupo más amplio: los latinos.

Su mezcla sónica, imagen y forma de ver la vida los hacía auténticos a otros ojos, especialmente porque dibujaban un retrato distinto al autorizado por el monolito del rap gangsta afroamericano, eran pandilleros del barrio que disfrutaban

¹⁴⁷ Jesús Martín-Barbero, “La ciudad: entre medios y miedos”, en Susana Rotker, “*Ciudadanías del miedo*”, Nueva Sociedad, Caracas, 2000, pp. 29-35.

¹⁴⁸ Jeffrey O.G. Ogbar, *óp. cit.*, p. 45-55.

en sus calles el consumo de alcohol y marijuana sin el lujo y confort que vendía el clásico gangsta rap (*Mucha gente me decía que yo no podía fumar marijuana por la policía, me vale madre, el humo cae por todas partes, si tú quieres de mi toque pues caele*) y matar “niggas” como en *Hand on the pump* (*Left hand on a forty, [puffin' on a blunt] Pumped my shotgun, [niggas didn't jump]*).

Tal como sucedió con Herc y La Rock en New York estos jóvenes revisitaron sus fuentes de origen combinándolas con otras creando nuevos espacios y formas culturales, nuevas interpretaciones de sus tradiciones que se apropiaron con los usos creativos de la tecnología y las comunicaciones.¹⁴⁹ Así, al caso de Cypress Hill, podemos sumar otros como el de Wyclef Jean de los *Fugees* en el disco *Fugees Blunted on Reality* (1994) quien habla orgulloso sobre sus raíces negras y Haitianas; el grupo pionero de tornamesistas filipino-americano *Invisible Skratch Piklz* quienes imprimieron un estilo único al uso de la tornamesa creando un legado innegable para el desarrollo del *turntablism*;¹⁵⁰ el grupo Teh Boo Yay Tribe de Carson, ciudad vecina de Compton, unieron la música norteamericana con un nacionalismo solidario recubierto con temas relacionados a las pandillas samoanas; estos casos son muestra de la apropiación del formato estilístico del rap para organizar y dar sentido a los conocimientos y prácticas de sus comunidades de origen según sus propios términos y nuevos territorios.

En general, los raperos Californianos se exigieron a sí mismos desarrollar estilos singulares en su sonido, vestimenta y lírica, hablaban de su vida pandillera ligada al orgullo de su origen nacional revisitando sus tradiciones. La sutura entre la realidad pandillera de Los Ángeles y el orgullo nacionalista de sus habitantes es un hilo que comienza a fortalecer el desarrollo del *Latin Rap*. El sincretismo cultural para la creación de este género se debe al uso de los desarrollos tecnológicos, estilísticos y a la reinterpretación de las aguas culturales de Califas.¹⁵¹

¹⁴⁹ James Lull, *óp. cit.*, p. 208-209.

¹⁵⁰ Ver glosario.

¹⁵¹ Seudónimo del estado de California usado por la comunidad hispana, especialmente en el Sur.

Aquí cobra especial importancia el binomio californiano Norte-Sur¹⁵² esencialmente México-americano, cuyos orígenes son base de la presencia pandillera en Los Ángeles y se remontan a los años treinta del siglo XX. Durante esta época las pandillas utilizaban un tipo singular de vestimenta para identificarse/diferenciarse. Su manera de vestir era una afrenta directa a los dictados de los buenos modales urbanos, una forma de retar abiertamente las miradas de rechazo y reprobación de los otros, especialmente de los gringos, era el estilo *zoot suit*, perteneciente al pachuquismo. El pachuco representó una expresión de resistencia cultural, anarquía e (in)diferencia en el Sureste de los Estados Unidos de Norteamérica que en los años cuarenta desencadenó enfrentamientos entre marines y pachuchos, entre lo convencional y lo inusual, que se conocieron como los Zoot Suit Riots.¹⁵³

Su imagen fue revisitada y resemantizada por los jóvenes de la época y con el paso del tiempo el pachuco devino cholo, homie, homeboy y homegirl, vato loco y rucafirmes, morros y hainas, generacionalmente se recuperaba la herencia del pachuco.¹⁵⁴ Durante este proceso se creó toda una estética autóctona de la ciudad de los Ángeles, desde los Gangsters Originales (OG) hasta el cholo se (re)creaba esta cultura pandillera con los murales a brocha negra, los tatuajes y graffitti con letra gótica conocida como <<Old english>> y la cultura *low rider* (modificación de autos), mezclándola con la ideología de grupos como los Brown Berets, el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MECHA) o el activismo sindical agrario de César Chávez.

Política y goce, revolución y pandillerismo, vestimenta y actitud, se fundían en una música que fungió como cohesionador cultural, que venía desde el boogie y el mambo de antaño desembocando en el rap, género que en los años noventa se

¹⁵² En aquella época California estaba básicamente dividida por dos grandes binomios de pandillas: las compuestas mayoritariamente por afroamericanos "Crips-Bloods" y las de origen Latino representados por el "Norte-Sur".

¹⁵³ Cabe decir que el movimiento del pachuquismo no era exclusivamente mexicano, los había afroamericanos y asiáticos. Fue un desafío estético a las convenciones de la sociedad norteamericana, hacia la hostilidad de la diferencia cultural que los rechazaba.

¹⁵⁴ José Valenzuela, "Cien años de Choleidad", en *Los Maras: identidades juveniles al límite*, México, UAM, 2007, p. 14.

encargó de representar a “La raza” y encuentra a uno de sus mayores portavoces en Arturo Molina Jr. mejor conocido como Kid Frost.

Participante de las legendarias fiestas de la Uncle Jam Army, Kid Frost se mantenía activo en la escena apegado al *electro hip hop*, estilo dominante en la escena underground de aquella zona, lanzando su primer material “Rough Cut” cuya temática estaba más cerca del Party Rap:

Well I'm Kid Frost
Well I'm, well I'm, well I'm...
Well I'm Kid Frost, the rappin boss
And on the mic can make your body to a stand-toss
Rockin on the beat called the body rock
And takin women home until the panties drop
by her very last dollar
Then I'm down on the beat to make the women all holler

*Bueno, soy Kid Frost
Bueno yo soy, bueno yo soy, bueno yo soy...
Bueno, yo soy Kid Frost, el jefe del rapeo
Y en el micrófono puedo hacer que se ponga de pie tu cuerpo
Rockeando al ritmo llevando al cuerpo el ritmo
Y a las mujeres a casa hasta que las bragas caigan
por su último dólar
Entonces estoy en el ritmo para hacer que las mujeres griten*

Kid Frost.¹⁵⁵

Su popularidad debió esperar 6 años más cuando, con el lanzamiento del álbum *Hispanic Causing Panic* (1990), cambia radicalmente su estilo y temáticas por uno más nacionalista y pandillero. Hay quienes notan que este cambio “puede ser atribuido a su pronta adopción de la popularizada imagen sobre el territorio por NWA [...] en conjunto al nacionalismo negro de Public Enemy.”¹⁵⁶ Esta combinación del territorialismo de los oriundos de Compton con el más politizado nacionalismo de artistas como Chuck D y KRS-One en función de su contexto político, social y

¹⁵⁵ Kid Frost, 1984, “*Rough Cut*”, en: Single, [Vinyl], US, Electrobeat Records.

¹⁵⁶ Eithne Quinn, *óp. cit.*, p. 78-79. Durante los primeros álbumes y canciones de Frost realiza grabaciones más festivas, apegadas al estilo del party rap.

cultural específico dio como resultado un éxito que marcaría profundamente la producción del rap latino.

En este álbum su origen étnico toma un papel relevante, el constante uso del *spanglish* o el título de canciones como “Ya estuvo” lo delata, aunque lo más sobresaliente es el mítico sencillo “*La raza*”. En este, utiliza para la construcción instrumental un sample¹⁵⁷ de la melodía “*Viva la tirado*” del grupo “El Chicano”; su lírica, rica en *spanglish*, evidencia un sentido evidentemente apologista nacionalista-prehispánico: *It's in our blood to be an aztec warriors* (Está en nuestra sangre ser guerreros aztecas); tejido al estilo de vida del pachuco de la subcultura de los jóvenes México-americanos: *Vatos, cholos [chicano homie, lowrides], call us what you will* (Vatos, cholos [homies chicanos, lowrides] Llámanos como quieras) fusionando simbólicamente dos de sus más grandes raíces: la lealtad pandillera y la identidad étnica México-americana.

Su canción provee una articulación de discursos sobre las experiencias de vida y formas de estar en el mundo enalteciendo el territorio y la identidad, abriendo una fuga de expresión imprescindible para el rap mexicano como nos lo hace saber un pionero del rap mexicana, MC Luka : “No era que yo lo oyera [el rap norteamericano] y dijera “¡ay, lo quiero consumir!”, no. Realmente me empecé a hacer adicto al hip hop con Kid Frost.”¹⁵⁸

El acceso a una de las lenguas más habladas del mundo pronto sedujo a millones de jóvenes que expresarían sus propios discursos generando nuevas interpretaciones y usos. La lengua hispana creó un eslabón que une las subjetividades de millones de personas bajo el manto de esta práctica creando un imaginario que atraviesa los espacios geográficos en un sentimiento de pertenencia e identidad y les permite reconocerse entre sí, generando un sentido de colectividad, una imagen de comunidad que vive en su mente, que se traduce en una nación a la que han elegido pertenecer, una nación sin fronteras, una Nación Hip Hop.

¹⁵⁷ Ver glosario.

¹⁵⁸ Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

2.3. De lo global y lo local. Soy, somos hip hop.

2.3.1. La muerte del hip hop.

Tras tres mil años de explosión, mediante tecnologías mecánicas y fragmentarias, el mundo occidental ha entrado en implosión. En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere.

Marshall McLuhan.¹⁵⁹

En el año de 1980 la “Soho Gallery” exhibía públicamente por primera vez fotografías de prominentes artistas del graffiti que se convertirían en leyendas como “PINK”, “ZEPHYR” Y “FUTURA 2000”. Debido a su éxito, los dueños de las galerías se apresuraron a proponer la exposición de sus obras a artistas callejeros como Jean Michel Basquiat, Keith Haring y Kenny Scharf. El breakdance se inmortalizaba en películas como *Flashdance* (1983), *Breakin’* (1984) y *Beat Street* (1984), provocando que Hollywood y la industria de la publicidad en la Madison Avenue se apropiaran del baile callejero.¹⁶⁰

A ojos de la gente que había vivido el nacimiento y desarrollo del hip hop esto significaba que el graffiti había sido relegado a la antecámara del mundo del arte, la vida del b-boying lucía su mayor intensidad en la pantalla de televisión que en las calles, el DJ al ser destronado del centro del mundo del hip hop se refugiaba en la cabina de los clubes nocturnos donde la experiencia de la música y el baile se convertían en una experiencia pasiva. Para el director de *Wild Style*, Charlie Ahearn, las fiestas que le dieron vida cedieron a la frialdad del comercio, la hegemonía del

¹⁵⁹ Marshall McLuhan, “La comprensión de los medios como las extensiones del hombre”, México, Diana, 1969, p. 27.

¹⁶⁰ Alan Light, “About a Salary or Reality?”, en *That’s the Joint. The Hip Hop studies reader*, óp. cit., p. 139. La traducción es mía.

MC perjudicó la esencia de la cultura: “Nadie estaba bailando. Los MC’s estaban en el escenario y la gente los buscaba [...] el hip hop está muerto en 1980.”¹⁶¹

La alianza entre el rap y el comercio produjo una cascada de producciones en la década de los noventa en el que múltiples grupos o solistas expandieron fuera de Norteamérica el clásico sonido del *boom bap*.¹⁶² En su paso por el extranjero se topaba con una espiral de nuevas realidades con las que se mezcló en una pluralidad de usos: en pro de la política, de la lucha identitaria, del entretenimiento o el desarrollo artístico. Parecía que el espíritu del movimiento, su energía creativa y atractivo ideológico se mantenían latentes. Quienes utilizaban la expresión de la tradición de la lengua vernácula negra, el baile, la pintura o la música demostraban que la muerte del hip hop tenía que suceder, demostraban que la cultura tenía que morir para seguir viviendo.

Inicialmente su ingreso a otros países no careció de recelo, el principal argumento en contra era que envenenaría las mentes de los oriundos para que los imperialistas conquistaran los territorios culturales. Desde la academia, los teóricos del imperialismo cultural se encargaron de elaborar postulados que rechazaban estos materiales. Señalan que diseminar imágenes mediáticas a través de los medios de comunicación equivale a colonizar haciendo circular la ideología dominante con el afán de ejercer el dominio cultural en otras partes del mundo.¹⁶³

Estos supuestos al parecer consideraban los materiales culturales y medios de comunicación como entes que implantan indiscriminadamente estereotipos culturales al diseminar sus imágenes, no consideraban que la cultura tradicional y local también se refuerza al descargar productos comerciales y mediáticos pudiéndose convertir en un recurso accesible para las audiencias, es decir, las transmisiones de los medios comerciales de comunicación masiva pueden servir para acelerar la influencia del poder cultural, es decir, la capacidad de los “individuos y los grupos de producir sentidos y de construir formas de vida que apelan a los

¹⁶¹ Citado en Jeff Chang, *óp. cit.*, p. 132. La traducción es mía.

¹⁶² Ver glosario.

¹⁶³ Rainer Quitzow, “*Lejos de NYC: el hip hop en Chile*”, en *Bifurcaciones*, núm. 02, otoño 2005, recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/002/Quitizow.htm>

sentidos, a las emociones y a los pensamientos de uno mismo y de los demás.”¹⁶⁴ Las audiencias no son seres pasivos que reciben cual tabula rasa la información de los medios, al contrario, interpretan activamente cualquier transmisión según su orientación cultural, nivel educativo, socioeconómico, raza, etnia e intereses particulares.

En el caso específico del rap, la representación musical de la vida del barrio constituyó un mecanismo de afirmación cultural y de identidad colectiva dispersa y altamente heterogénea aun siendo producto de la comercialización por los circuitos globales capitalistas. Por ello, podemos verla al menos desde dos planos generales que lejos de excluirse, interactúan en distintos niveles afectándose mutuamente.

Primero, como una forma de interacción y un proceso estético que permite vivir la experiencia de la identidad individual y social, en donde su elección particular delata una continuidad entre lo social, el grupo y el individuo; segundo, como un producto de consumo usufructuado por la industria cultural en pro de intereses mercantiles, lo que favorece la circulación masiva de imágenes, ideas y productos asociados a la cultura hip hop.

Comencemos por ésta última idea. Esta sugiere que la mercantilización de la cultura hip hop tuvo un efecto despolitizador sobre ella, aplastando su capacidad subversiva al convertir sus mercancías en un producto de consumo cultural que responden a intereses comerciales, sobretudo en Norteamérica.¹⁶⁵ Por ejemplo, la vestimenta, un símbolo de su identidad que los identificaba/diferenciaba comenzó a ser vendida masivamente, marcas como Fubu o Ecko que en principio se definieron con una estética hip hop poco a poco reevaluaron su producción para ampliar su mercado con diseños más populares.

¹⁶⁴ James Lull, *óp. cit.*, p. 99.

¹⁶⁵ Elizabeth Coll, 2004, Junio 25, “En EU el hip hop responde a la industria en AL habla por el pueblo”, *La Jornada*, [en línea] recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/25/08an1esp.php?printver=1&fly>

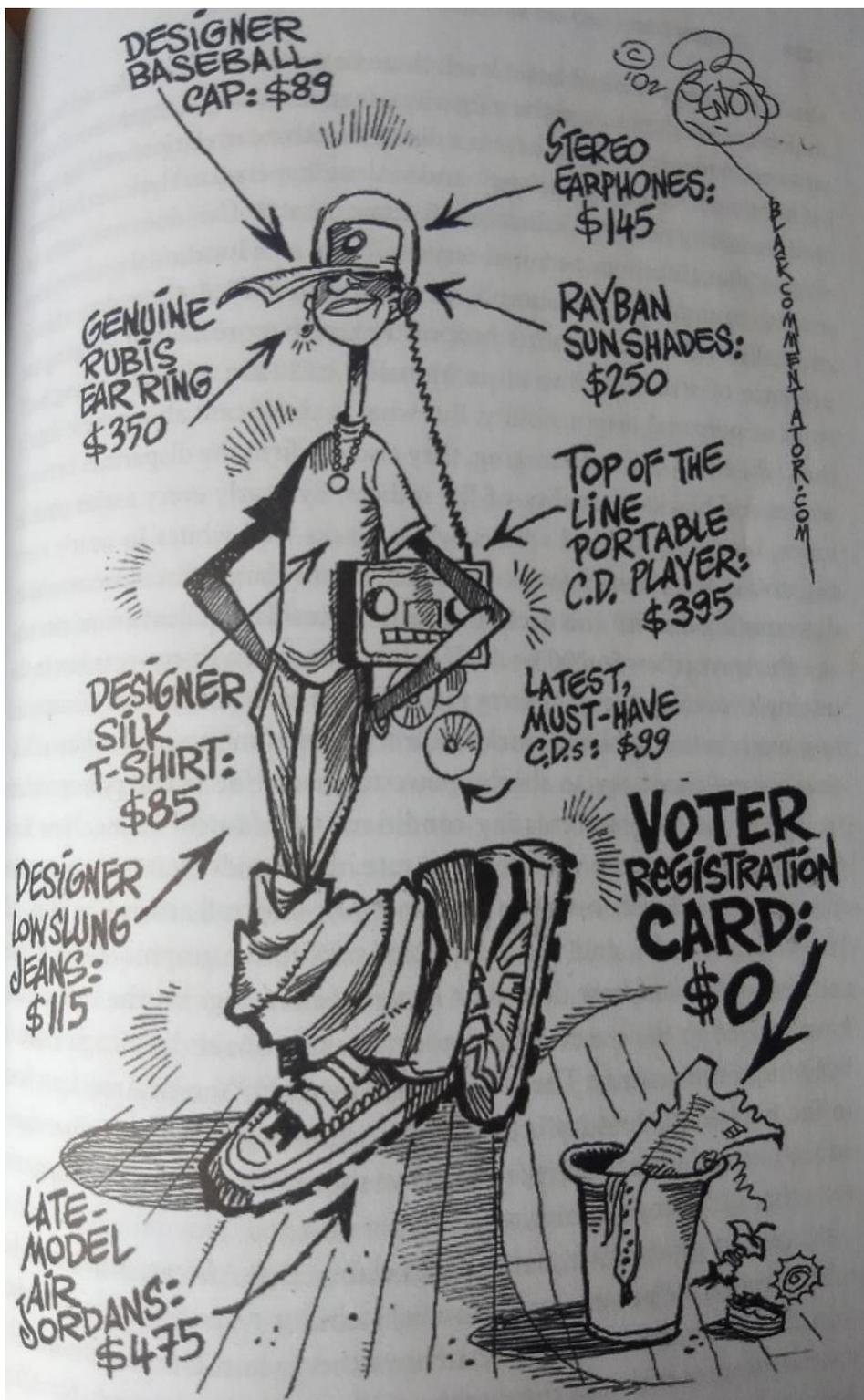


Figura 4. Ilustración en Jeffrey O.G. Ogbar, óp. cit., p. 133.

Pero cualquier elemento creativo que exprese una manera de ser original, auténtico o único era candidato para ser objeto de la apropiación y explotación en beneficio económico de otros mediante la mercantilización. Es decir, la creatividad de los productores culturales sufrió de primera mano el usufructo de sus ademanes, estilo de vida, lenguaje, música. Los vieron convertirse en fetiches que, según las marcas, permitían vivir la experiencia auténtica del gueto, claro, sin necesidad de estar en contacto con aquella realidad, tal como lo hace notar el productor rap Hank Shocklee de la afamada Bomb Squad:

Es como ir a un parque de diversiones y subirse a una montaña rusa, las grabaciones son seguras [...] y siempre tienes la opción de apagarlo en cuanto lo desees [...] Tomar un tren a la calle 125 de Harlem, sería otra situación.¹⁶⁶

Pero esta mercantilización puede tomar un sentido positivo, a pesar de que en Norteamérica la cultura haya sido “colonizada”¹⁶⁷ su traslado a otras regiones geográficas puede detonar complejas formas de interacción entre lo local y global abriendo la posibilidad de un consumo activo. Aunque las imágenes provengan de los medios y las redes de consumo hegemónicas su significado puede ser apropiado activamente por el receptor que los interpreta a partir de su realidad cotidiana, hábitos, intereses y saberes dando como resultado una amplia gama de usos culturales, didácticos, intelectuales y lingüísticos en función de su contexto político, económico, social, cultural.¹⁶⁸ Al observarlo de esta manera se puede convertir en un proceso de afirmación cultural e identidad individual y colectiva, delatando una forma única de estar en el mundo a través de esta cultura juvenil.

¹⁶⁶ David Samuels, *óp. cit.*, p. 153. La traducción es mía.

¹⁶⁷ Elizabeth Coll, *óp. cit.*

¹⁶⁸ Michel de Certeau, “La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer”, México, ITESO, 2000.

2.3.2. Rap en el mundo.

Considerar al receptor como un ser activo que participa en la construcción de la influencia cultural externa permite observar cómo se negocian los contenidos en función de lo local y son devueltos al circuito capitalista global como un producto resignificado. Esta relación entre lo global y lo local es clave en la propagación, práctica y consolidación del rap hip hop en el mundo donde la innovación tecnológica en el campo de las comunicaciones posee un papel primario. Al favorecer la conectividad entre personas sin la necesidad de interacción cara a cara también se favorece el flujo de información, el colapso de los horizontes temporales y las barreras espaciales, el tiempo de rotación de signos e imágenes.

Este tipo de cambios son un símbolo de nuestra época conocidos popularmente como globalización que, según el estudioso Octavio Ianni, actúa como un “proceso civilizatorio que se rige bajo parámetros universales, deterministas y unilaterales, soportado por el mercadeo de imágenes orientado a fomentar consumos globalizados a través de los cuales se procura consensuar símbolos y significantes estandarizando la cultura a nivel mundial.”¹⁶⁹

Pero apoyarnos en esta definición nos obligaría a aceptar que los individuos son seres pasivos a los ofrecimientos de las redes de consumo hegemónicas, es decir, si el hip hop es visto y practicado en un lugar alejado de Norteamérica, los receptores serán colonizados y simples imitadores de una cultura ajena, algo similar a lo que plantea la teoría del imperialismo cultural. Sin embargo, desde el punto de vista de la producción cultural y estética, creemos que se pueden acentuar las singularidades locales en una variedad de usos que dependen en gran parte de la interpretación del receptor.

En consecuencia, es necesario el uso de una óptica distinta, así que preferimos utilizar la definición de mundialización propuesta por Giddens, con la que se refiere “principalmente a ese proceso de alargamiento en lo concerniente a los

¹⁶⁹ Octavio Ianni, “*Teorías de la globalización*”, México, Siglo XXI, UNAM, 2004, p. 107.

métodos de conexión entre diferentes contextos sociales o regionales que se convierten en una red a lo largo de toda la superficie de la tierra.”¹⁷⁰ Es decir, las interconexiones tecnológicas aceleran el tiempo y desvanecen el espacio, modifican las relaciones sociales y modos de vida de los individuos al facilitar que la cultura y los significados se desplacen a través de los nuevos medios de comunicación y las tecnologías de la información haciendo circular imágenes, ideas e información sin el límite de las barreras espacio-temporales.

Este énfasis en la “conexión” entre diferentes contextos, deja abierta la posibilidad de que una forma cultural ofrecida desde las redes de consumo hegemónicas puede ser interpretada de cualquier forma en función de la localidad, es decir, el receptor puede convertirse en un ser activo que reinterprete y reapropie los contenidos, la interpretación de la cultura externa puede acentuar las cualidades del lugar, sembrar orgullo por la identidad, por la lengua, por su comunidad, crear una expresión que “en medio de las crecientes abstracciones del espacio” acentúe las cualidades del lugar.”¹⁷¹

De esta manera, la juventud escuchaba los rapeos de sus coetáneos y comenzó a crear sus propios relatos usando las herramientas estéticas, musicales y corporales ofrecidas por el rap e impregnándoles la singularidad de sus lugares de origen, sus necesidades, sufrimientos y aspiraciones acompañadas de sus habilidades lingüísticas, cognitivas y sonoras. Las convirtieron en un instrumento de reflexión que considera la relación dialéctica global y local, poco a poco el barrio dejaba de ser el epicentro del mundo, caminaban con la visión global forjando a cada paso su entorno local.

Es así que el rap funciona como articulador de experiencias que retratan ideas y deseos propios, como forma de estructuración individual y social que se sabe producto de circunstancias globales y responde a las necesidades específicas

¹⁷⁰ Anthony Giddens, *“Las consecuencias perversas de la modernidad: modernidad, contingencia y riesgos”*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 47.

¹⁷¹ David Harvey, *“La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural,”* *óp. cit.*, p. 326.

de cada localidad:¹⁷² en Nueva Zelanda ofreciendo una plataforma a las reivindicaciones de los aborígenes;¹⁷³ como un instrumento para forjar su identidad a la juventud de color en Colombia;¹⁷⁴ en Sudáfrica, el género del rap refuerza los mensajes de la generación postapartheid;¹⁷⁵ en Argelia abre una vía de acceso al debate político;¹⁷⁶ en Tanzania crea prosperidad económica y es un vehículo de expresión de la lengua oriunda;¹⁷⁷ en Palestina lo emplean como una herramienta para superar las divisiones impuestas por la ocupación y la pobreza;¹⁷⁸ en Francia sirve como voz de protesta a los inmigrantes ante la violencia e ineficiencia del gobierno;¹⁷⁹ en Latinoamérica es utilizado por sus jóvenes ciudadanos¹⁸⁰ para reivindicar su identidad urbana o indígena;¹⁸¹ o para convertirse en educadores populares y unirse a las demandas sociales,¹⁸² o exigir el reconocimiento y respeto de su origen.¹⁸³

¹⁷² Por la naturaleza del presente los ejemplos se limitan a estudios, documentales, publicaciones realizadas en medios reconocidos o populares, pero se invita al lector a escuchar la infinidad de rap producida en el castellano o una lengua que le sea familiar para comprender la forma en que la juventud utiliza esta herramienta para reivindicarse como un ser capaz de reflexionar y actuar sobre sí y sobre su mundo.

¹⁷³ Kerry Buchanan, "Un guerrero maorí", en *Música: la juventud marca el ritmo*, UNESCO: el correo, (Francia), Julio-Agosto 2000, pp. 32-33, recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001201/120152s.pdf>.

¹⁷⁴ Timothy Pratt, "El cartel del rap y otros cuentos de Colombia", *Ibíd.*, pp. 38-39.

¹⁷⁵ Maria McCloy, "Miriam Makeba y la generación Kwaito", *Ibíd.*, pp. 36-37,

¹⁷⁶ Bouziane Daoudi, "Las denuncias del rap argelino", *Ibíd.*, pp. 34-35.

¹⁷⁷ José Saavedra, "El lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en tanzania", en *Estudios de Asia y África*, (México), Volúmen 41, número 1, enero-abril, 2006, pp.47-77, recuperado de <http://estudiosdeasiayfrica.colmex.mx/index.php/aaa/article/view/1893/1893>

¹⁷⁸ Jackie Reem Salloum, (Directora), "*Sling shot Hip Hop*", Palestina-Israel, 2008.

¹⁷⁹ Nos referimos al caso del grupo Sniper y su canción *La France* por la que el entonces Ministro del Interior Nicolas Sarkozy amenazó públicamente con llevar al grupo a juicio por fomentar la violencia, situaciones similares han ocurrido en España y Chile en contra de los grupos "Los chicos del Maíz" y "Panteras Negras", respectivamente.

¹⁸⁰ Alberto Cortés y Roco, (Directores), "*Otros nosotros: México Ciudad Hip Hop*", México, Canal 22, 2005.; Eli Jacobs-Fantauzzi, (Directora), "*Inventos: Hip Hop Cubano*", US/Cuba, 2005; Mauricio Ramírez, (Director), "*Sublevación Urbana*", Colombia, Subterrain Films, 2005.

¹⁸¹ En nuestro país los ejemplos abundan tanto como la diversidad de lenguas indígenas. Un ejemplo emblemático es el grupo Juchirap, raperos que cantan en su lengua reivindicando su identidad, llegando a presentarse en espacios que les tenían negados como el Palacio de Bellas Artes. <https://www.facebook.com/Guidxi/videos/1552964351400232>

¹⁸² Pedro Poch, *óp. cit.*

¹⁸³ Benjamin Dangl, "El Rap en Aymara: El Hip Hop Boliviano como instrumento de la lucha", 2006, Octubre 6, recuperado de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=38784>.



Figura 5. Presentación del grupo Juchirap en la sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México (2015).

2.3.3. El rap en México.

El caso del rap mexicano es similar al de muchos países ajenos a Norteamérica, se columpia entre la fuerza ejercida por los medios, la industria cultural y artistas mainstream¹⁸⁴ que lo consideran principalmente una mercancía¹⁸⁵ y quienes lo viven como un proceso estético e identitario esforzándose por moldearlo según sus propias ideas. Debido a ello, habremos de indagar sobre su llegada a tierras mexicanas con la finalidad de encontrar pistas que nos acerquen a conocer si éste ha sido moldeado principalmente por las pautas mercantiles de la industria y la influencia de los medios de comunicación o; si se ha reapropiado, resignificado y practicado reflejando sus propias ideas y realidades.

¹⁸⁴ Ver glosario.

¹⁸⁵ Notimex, "Lamenta Babo que el hip hop en México se haya perdido", en Zócalo, 06 de noviembre de 2011, recuperado de: http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/lamenta-babo-que-el-hip-hop-en-mexico-se-haya-perdido.

La música encontró en la tecnología la vía ideal para fluir libremente y conservarse indefinidamente en discos, televisión, películas, radio e internet. Los jóvenes a su vez encontraron una puerta para conocer lo que pasaba en otras naciones y expresar los acontecimientos de sus lugares de origen.

La idea del territorio o del barrio como epicentro del mundo comenzaba a desplazarse para dar paso a una donde las juventudes se consideran parte de una sociedad en que lo local y lo global confluyen articulados en estructuras múltiples, donde el espacio se separa cada vez más del lugar mientras que el tiempo se expande y se congestiona en múltiples tiempos. Este cambio es denominado por Harvey como “compresión espacio-temporal” entendiéndola como:

[...] los procesos que generan una revolución de tal magnitud en las cualidades objetivas del espacio y el tiempo que nos obligan a modificar, a veces de manera radical, nuestra representación del mundo. Empleo la palabra “compresión” porque, sin duda, la historia del capitalismo se ha caracterizado por una aceleración en el ritmo de la vida, con tal superación de barreras espaciales que el mundo a veces parece que se desploma sobre nosotros.¹⁸⁶

Este cambio en la representación del mundo es condicionado por los avances tecnológicos al facilitar el flujo de imágenes fuera de su tiempo y espacio original a cada vez mayor velocidad en la vida social. En relación a la cultura hip hop, el avance de las tecnologías de reproducción, grabación y difusión favorecieron que jóvenes a cientos o miles de kilómetros del South Bronx sintieran la música en los vinilos traídos del extranjero, el fluir de las líricas de los raperos, observaran cada color, cada movimiento de las prácticas artísticas de la cultura en los videoclips, como ilustra DJ Aztek 732: “En los primeros videos que vi de rap, había DJs y escenografías de graffiti ¿no? Y el graffiti sí me voló la cabeza, totalmente, y empecé a conocer un chingo de gente que también hace graffiti.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*”, *óp. cit.*, p. 267. Comillas en el original.

¹⁸⁷ Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

En el caso del rap quienes tuvieron la oportunidad de realizar las primeras grabaciones fueron personas que tenían acceso a la infraestructura tecnológica de grabación y difusión. Fue así que el cómico Memo Ríos realizó un cover -que asegura haber grabado en 1979- de la canción “Rapper’s Deligth”, un tipo de versión mexicanizada titulada “El cotorreo” que es una de las primeras grabaciones de rap en nuestro idioma.¹⁸⁸

También, a inicios de 1980, programas televisivos como “Fiebre del 2”, “A todo dar” o “XETÚ” presentaban a grupos como The Master Genius, precursor del grupo de rap Caló, como auténticos representantes del género. Aunque su popularidad fue fugaz, su principal aportación se debe al difundir la forma estilística del rap, aunque claro, desligada de la cultura.

Su escaso éxito derivó en su rápida salida de los grandes circuitos comerciales. Los pocos espacios que se le dedicaban estaban plagados de errores. Programas como *Mo’ Rap* transmitido a inicios de los noventa en la entonces llamada W FM 96.9 mantuvieron un formato de hacer sonar producciones y comentándolas con argumentos desatinados. Sumado a esto, la incorrecta pronunciación de los nombres de artistas y canciones nos lleva a pensar que ante el público esto restaba seriedad a su presentación.

Por otro lado, el breakdance fue el primer elemento en ser practicado y apropiado seriamente por los jóvenes nacionales como en Latinoamérica.¹⁸⁹ Quizá por los escasos recursos que se necesitan, porque la materia prima es el cuerpo y la voluntad que busca transgredir los límites de lo dado acercándolos a nuevos discursos sobre su cuerpo, valía, socialización y capacidad. Además, en la búsqueda de un lugar adecuado suelen apropiarse de los parques, las calles, el deportivo, la cancha del barrio dotando a su territorio de nuevos significados.

¹⁸⁸ Ricardo Pineda, abril 2017, “Memo Ríos, chistes de roquero, rapero y pionero... Aplausos”, Noisey, recuperado de <https://noisey.vice.com/es/article/d7b47a/memo-rios-chistes-de-roquero-rapero-y-pionero-aplausos>.

¹⁸⁹ Comunicación personal. Personas de Chile, Perú o Colombia coinciden en este hecho.

En nuestro país, los oriundos del Estado de México Neza York City Breakers formados en 1983, son un ejemplo de continuidad y apego a la cultura, ejemplo de ello es el legendario B-Boy Manolo quien junto a su crew siguen en activo. En 1993, al cambiar su nombre a Neza City Breakers, integran practicantes de otras ramas pasando de ser un crew de breakin' a convertirse en uno que difunde y promueve la cultura hip hop en eventos, talleres, pláticas, competencias, etc.

Las transmisiones radiofónicas reforzaron la difusión de la cultura del breakin' con sus segmentos dedicados al género, canciones como *Rocket* de Herbie Hancock, *It's like that* de Run DMC, *Let's break* de Master Genius, *Planet Rock* de Soul Sonic Force, entre otras, se oían en la rotación del programa sabatino "Radio Hits" frecuencia 103.3 allá por 1984. Estaba a cargo de Tony Barrera del grupo Patrick Miller ícono de la música High Energy, lo que provocó se conociera como derivación de la música disco, hecha para ser bailada en discotecas por jóvenes "fresas", estigma que permeó durante muchos años el breakdance.

No obstante, jóvenes de distintos estratos sociales eran atraídas por el nuevo baile y se apropiaban poco a poco de este estilo, la estética y pasos acrobáticos. Para practicarlos se reunían en las calles, parques o cualquier lugar calzando tenis Converse, Adidas, Vans, Nike y Pony, vestían pantalones bombachos de colores, paliacates en la frente y rodillas, chamarras o sudaderas holgadas con gorro, guantes negros que, a falta de presupuesto, confeccionaban con resortes adornados con estoperoles.¹⁹⁰

Mientras los primeros vestigios de un "breakdance mexicano" nos remontan a inicios de los 80 el rap debió esperar algunos años más. Se suele dar por sentado que una de las primeras agrupaciones de rap mexicano es Sindicato del Terror (SDT), originario del Estado de México, fundado a fines de los años ochenta. Su primer producción lanzada en formato vinyl y cassette a cargo del desaparecido sello AMS se tituló "Real Música Rap" (1991), misma que los mantendría con cierta

¹⁹⁰ Chelino Torres, "*¿Recuerdas la fiebre que provocó en México El Baile Callejero?*", mayo de 2006, recuperado el 12 de noviembre de 2015 de <http://www.hinrgmexico.org/21-articulos/149-recuerdas-la-fiebre-que-provoco-en-mexico-el-baile-callejero>

presencia en el underground¹⁹¹ y al que deben en parte a su presentación en el programa de Televisa *Mi Barrio* en 1992.

Durante ésta época, agrupaciones como Cuarto de Tren, Nasty Style, MC Luka, Controversia Funk, El elote, Yoalli G, Vagabundos Underground, Controversia Funk, Sociedad Café, VLP, Microphonk, Crimen Urbano, Jezzy P., Malik, Shiker y Ximbo -estas últimas mujeres representantes del DF-, así como otras provenientes de Guerrero, Tampico, Tamaulipas y Estado de México -algunos de ellos aun en activo- rapeaban temas originales y aunque carecían de grabaciones o la capacidad mediática de la industria, su trabajo alimentaba y daba fuerza a la incipiente escena del rap mexicano.

El contexto tecnológico y económico inclinaba la balanza a favor de la industria quien decidía qué presentar y qué no, dejando en obvia desventaja a artistas independientes. Era necesario que productores consagrados y grandes disqueras apostaran por grabar artistas cuyas producciones fueran rentables. Este fue el caso de Jason Roberts y Polygram quienes apostarían por los regios Toy Selectah, Pato Machete y Fermín IV, mejor conocidos como Control Machete.

En el año de 1997 lanzan su primer álbum “Mucho Barato” lleno de samples de música popular mexicana en que aparecen grupos como Límite, Bronco, La Tropa Vallenata y Los Solitarios, su lírica, que refleja la vida de la juventud en los barrios, organizada en pandillas, enfrentando la falta de oportunidades y espacios propios hizo que tuviera una popularidad casi inmediata en México y América Latina. Los creadores de “¿Comprendes Mendes?” provocaron un boom que dio a conocer a gran escala el rap nacional. A su repertorio se le sumaría su segunda producción exitosa “Artillería pesada presenta...” (1999), pero poco tiempo después anunciarían su disolución indefinida poniendo fin a una breve euforia por el rap a gran escala.

Este acontecimiento marca el fin e inicio de una nueva era para el rap nacional, grupos activos durante años en el underground comenzaron a lanzar sus producciones queriendo tomar su parte del pastel. Fue así que, de Gómez Palacio

¹⁹¹ Ver glosario.

Durango, aparecía el autogestionado e icónico álbum de “Ce Cen Cem Boca H” “Poniendo la G en el mapa” (1999). La agrupación estaba dividida internamente, por un lado, Caporal, Serko y Simplee en “Ce Cen Cem”; Toxicón, Metodo y Jonta en “BocaH”, tiempo después formarían los legendarios grupos Rango Bajo y Caballeros del plan G, respectivamente.

En el área chilanga, sobresale el colectivo de grupos y solistas Vieja Guardia, con el lanzamiento de “Vieja Guardia Volumen I” en el año 2000 y años más tarde “Vieja Guardia Volumen II, los más buscados” compilaciones de canciones de grandes representantes del rap como MC Lu-K, Aztek 732, Petate Funky, Kartel Aztlán, A.N.E.R. Cu-Huectul y Sabotaje Mexica; que dejaron un legado indiscutible de la “vieja escuela” del rap en el D.F.

Ampliando el zoom a la actual Ciudad de México y el Estado de México, surge el sello independiente Rapza, creado por el periodista musical Ricardo Bravo y Arturo Meneses, directores, respectivamente, de las disqueras independientes Discos Histeria Colectiva y Discos Misha. Su objetivo era apoyar la confección, grabación y difusión de rap underground, consiguiendo editar más de 40 discos de este género. Una de sus grandes virtudes fue realizar un total de 7 compilados, que llevan el nombre del sello y representan el trabajo de pioneros del género en México.

Pero al parecer su administración era un tanto injusta, situación que llevó a los artistas a iniciar sus propios proyectos y que podemos averiguar en los siguientes testimonios:

Y luego me dice [Ricardo Bravo]: “Oye, saqué unas rolas tuyas en unos acoplados” y yo, “no hay pedo, güey, qué te voy a decir, ¿no?, ya las sacaste no hay pedo, yo sé que no me vas a dar dinero”; “te mando un paquetito a tu casa, güey”, “órale, chido”. Dos discos de cada uno. Es lo peor, gente que no tiene nada que ver en este pinche movimiento y ahí está, güey.

MC Luka.¹⁹²

¹⁹² Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

Pon tú que de alguna forma nos sirvió también, porque nos dimos a conocer y eso, ¿no? Pero ya llega un momento en que dices: “No, pus ya estuvo, ‘ora si vamos a ver qué onda, ¿no?” De algún modo sí nos sirvió, nos abrió puertas y todo eso el haber grabado discos, igual por todo eso ya se están dando los contactos que ‘orita tenemos, lo del disco que va a salir, lo de los soundtracks que hemos hecho, todo eso ha salido a lo mejor de ahí, pero también ya llega un momento en que pus ya...

K-Fé.¹⁹³

Fue en el alba del nuevo milenio que el acceso a la computadora y secuenciadores de audio facilitaba la grabación y edición autogestionada; los quemadores de disco el lanzamiento físico de los álbumes; las incipientes redes sociales como Myspace¹⁹⁴ -una red exclusiva para artistas- facilitaba la difusión de la música; la posibilidad de compartir música P2P que junto a Napster¹⁹⁵ comenzaban a derrumbar los imperios de las discográficas. Situaciones como estas hacía que los artistas dieran a luz sus proyectos, dirigidos bajo su propia visión y de acuerdo a sus propósitos comerciales, musicales y personales:

Cuestiones como la computadora, cuestiones como que ya haya quemadores de CD, que cualquiera pueda tener un Acid en su casa para hacer cosas, eso ha hecho que se dé un levantón muy cabrón, sobre todo con las nuevas generaciones. En cambio, ahora hay música por todos lados, te metes a Internet y puedes bajar las canciones que quieras. Cualquiera, o casi cualquiera, tiene un quemador en su casa o tiene un compact con quemador.

Ximbo.¹⁹⁶

Este efecto también benefició al grueso de los escuchas quienes tuvieron la posibilidad de crear sus propios *beats* sin conocer a los escasos productores o realizar grandes inversiones; grabar sin el sofisticado y costoso equipo de un estudio

¹⁹³ *ídem.*

¹⁹⁴ Myspace es un servicio de red social lanzado en agosto del 2003 que permite crear un perfil artístico en el que se puede subir música para difundirla.

¹⁹⁵ Napster es un servicio de distribución de archivos de música en formato mp3 que permitía a los usuarios compartir sus colecciones, fue la primera empresa que provocó que las grandes instituciones de derechos de autor protestaran ante la ley.

¹⁹⁶ Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

o conocer al dueño de uno; lo que disparó exponencialmente la cantidad de producciones en circulación. Su impacto negativo fue que el público comenzó a disminuir en los eventos. Muchos artistas emergentes seducidos por la visibilidad del escenario infravaloraban una década de lucha, de entrenamiento, de creación de un estilo propio:

Si no te unes a mi causa no la manches ni combatas
vale más la calidad que cantidad en las palabras
no me pongo a tu nivel, tampoco te pongas al mío
antes eran mis fans, ahora se creen mis enemigos.¹⁹⁷

Pero había otros efectos que tardarían más tiempo en hacerse tangibles, con respecto a la práctica del rap, hablamos de la calidad en las grabaciones, las bases musicales, el performance, las habilidades líricas, la complejidad de las letras; además de interés por la historia de la cultura y su desarrollo en el país, la toma clara de posición de los artistas como comunicadores sociales, la creación de paneles, talleres, posiciones políticas explícitas, etc.¹⁹⁸

La creación formal de la música era apropiada con los esfuerzos, creatividad y voluntad de los involucrados que se empeñaban en crear un estilo que reflejara sus ideas y realidades. En cuanto a las pistas musicales, su trabajo incorporaba sonidos con los que se identificaban, relacionados a su territorio e historia:

Para producir bases uso mucho el pedo de la cumbia y también para los en vivos me gusta mucho escrachear con cosas así. Me gustan los riffs de las trompetas en las cumbias y, de repente, los graves que puede manejar un Tequendama de Oro, ¿no? ¡Putá, son unos graves chidos! A la hora de producir algún beat puedo limpiarlo y quedarme con un bajo, así, ponchadón. Uso muchas cosas, música norteña también uso un chingo. [...] Yo crecí oyendo cumbias.

Aztek 732.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Skool 77, 2005, Vivo, en “*Blanco y Negro*” [EP], México.

¹⁹⁸ Las posturas feministas es un ejemplo de gran fuerza en la actualidad y que merece un estudio extenso, especialmente porque la cultura está permeada de juicios machistas y homofóbicos.

¹⁹⁹ Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

Sus rimas se pronunciaban sobre su cotidianeidad, sus necesidades y aspiraciones, describiendo el día día o pronunciándose sobre su realidad:

Pues hablamos de cosas que pasan aquí, cosas reales, cosas que vivimos a diario. Hablamos de la gente, del barrio, de las calles; hablamos de aquí, por eso no puede ser igual que el de allá, porque nosotros estamos hablando de aquí, en específico, en México...

Sociedad Café.²⁰⁰

El resultado fue hacer suyo el rap, reinventar aquella imagen referencial del rap, reproducirla, mantenerla y modificarla para reconocerla como propia:

En primera que se me mete la idea, me entra la idea mucho de la mexicanidad y no me pareció que 'rap' fuera un término en inglés que significara 'golpe' y la onda de 'palabra golpeada'. Entonces dije: "Bueno, si voy a hacerlo una expresión y estoy buscando hacerlo más mío, más nuestro, pues que también incluya el término", y ocúrreseme desglosar R-A-P como "ritmo adaptado a la poesía-palabras adaptadas al ritmo".

MC Youalli G.²⁰¹

Para comenzar a cerrar este apartado quisiéramos decir que debemos evitar una mirada que divida tajantemente mercantilización y apropiación, entre colonialismo cultural y construcción identitaria. En este terreno arenoso los jóvenes se mueven afrontando las dificultades inherentes, especialmente porque la distancia entre trabajo -como fuente de ingresos- y ocio -como práctica de desarrollo y artística- se hace cada vez más estrecha. De acuerdo con los testimonios y lo desarrollado hasta ahora, defendemos la tesis de que el rap ha sido apropiado y moldeado según ideas e inquietudes particulares haciendo uso de sus herramientas lingüísticas, cognitivas y sociales.

En este camino, la juventud se embarca en una lucha por expresar su modo singular de ver la vida, de vivirla según sus ideas, propuestas, formas de acción

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ *Ídem.*

ante la pobreza, falta de oportunidades, marginación, violencia, pero también de esperanza, amor, trabajo, compromiso. Esto encierra una fuerte carga subjetiva de pertenencia a la cultura que, a pesar de la diferencia de forma de vida entre sus jóvenes, permite redefinir su identidad individual y “la imaginación de una *comunidad* fundada en la voluntad común de *compartir y vivir* según un mismo proyecto de evasión” que unifica el conjunto de experiencias en el sentimiento de unión.²⁰²

2.3.4. *Hip Hop comunidad(es).*

Se suele dar por sentado que existe una comunidad mundial hip hop de la que los individuos se sienten parte aun cuando la mayoría de las veces no se conocerán cara a cara o pisarán el mismo territorio. Sin embargo, en diferentes partes del mundo se reproduce la cultura de forma diversa inclinada a motivar ciertas prácticas, relacionarla con hechos específicos, establecer ciertos valores o normas, definir funciones y conceptos sobre lo “que es y no es” la cultura hip hop.

Esto complica hablar de una comunidad hip hop fundada en la voluntad común de compartir y vivir según “un mismo proyecto” porque existen valoraciones totémicas, mandamientos canónicos, ideales, definiciones oscuras y difusas de la cultura que intentan superponerse unas a otras. Por ello consideramos necesario observar que la comunidad es similar a una disolución de visiones y prácticas en una mezcla heterogénea, de jóvenes que, aunque provengan de diferentes galaxias puedan constelar juntos.

La comprensión espacio-temporal mencionada por Harvey, provoca la separación del espacio y el lugar, favoreciendo las interacciones a distancia por los nuevos sistemas de comunicación otorgando un sentido de coexistencia y

²⁰² Teresa Fradique, citada en: Edurne de Juan, “*Bajo una mirada antropológica desterritorializada: imágenes imaginadas de cultura hip hop en la Cova da Moura*”, e-cadernos ces [En línea], núm. 02, 2008, recuperado de: <http://eces.revues.org/1308>. Pág. 7. Las cursivas son mías.

simultaneidad. De esta forma se producen espacios y tiempos virtuales advenidos en espacios de flujo de sociedades red que transforman la vida humana:

Por otra parte, el nuevo sistema de comunicación transforma radicalmente el espacio y el tiempo, las dimensiones fundamentales de la vida humana. Las localidades se desprenden de su significado cultural, histórico y geográfico, y se reintegran en redes funcionales o en collage de imágenes, provocando un espacio de flujos que sustituye al espacio de lugares. El tiempo se borra en el nuevo sistema de comunicación, cuando pasado, presente y futuro pueden reprogramarse para interactuar mutuamente en el mismo mensaje. El *espacio de los flujos* y el *tiempo atemporal* son los cimientos materiales de una nueva cultura, que trasciende e incluye la diversidad de los sistemas de representación transmitidos por la historia: la cultura de la virtualidad real, donde el hacer crear acaba creando el hacer.²⁰³

El acceso y la interacción cotidiana desde las llamadas redes virtuales está cada vez más ligada al mundo real, la barrera que las separaba se desdibuja provocando que exista una relación más estrecha “entre redes virtuales y redes de la vida en general. El mundo real de nuestra época es un mundo híbrido, no un mundo virtual ni un mundo segregado que se separará online de la interacción offline.”²⁰⁴ La interacción mediática, el flujo de información e ideas junto a un sentido de co-presencia impulsa un sentimiento de pertenencia a comunidades sin espacio geográfico definido. Aunque en la psicología este concepto continúa tradicionalmente ligado al territorio.

La psicología comunitaria, clave en su definición, postula que es necesario anclar la comunidad a un espacio geográfico delimitado para enfatizar las relaciones históricas y culturales que le dan el carácter de autenticidad, relacionando estrechamente al individuo con el lugar y la tradición.²⁰⁵ Esta definición se basa en un idealismo territorial que es posible prescindir en las condiciones actuales. Las

²⁰³ Manuel Castells, “*La era de la información: economía, sociedad y cultura*”, Madrid, Alianza, 1997, p. 408. Cursivas en el original.

²⁰⁴ Manuel Castells. (9 de Febredo de 2017). https://twitter.com/Signa_Lab/status/829722830996647936

²⁰⁵ Maritza Montero, “*Introducción a la psicología comunitaria*”, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 198.

localidades y los individuos se pueden desprender de su significado cultural, histórico y geográfico para integrarse en redes funcionales.

Así que desde el punto de vista de la experiencia psicológica y la lógica comunicacional que es facilitada por las interconexiones podemos dar cuenta de comunidades más inestables en el espacio o desancladas de un territorio específico, que en su nivel representacional y vivencial las “entendemos como [un] proceso instituyente de la subjetividad que aquí se genera, desarrolla y expresa. Es desde esta lógica comunicacional que la comunidad se configura y expresa.”²⁰⁶

Hablar de comunidad hip hop nos ha requerido apoyarnos en una definición más abierta que enfatice el carácter subjetivo, la lógica comunicacional en un contexto híbrido entre vida real y virtual. Con esta finalidad hemos elegido la definición propuesta por la psicóloga Mariane Krause basada en la inclusión de tres elementos mínimos necesarios para la creación de una comunidad, que explicaremos en el siguiente orden e ilustramos en la siguiente tabla: pertenencia (subjetividad), identificación (interrelación) y cultura común (significados compartidos).²⁰⁷

²⁰⁶ María de los Ángeles Tovar, “*Psicología social comunitaria. Una alternativa teórico metodológica*”, México, Plaza y Valdéz, 2001, p. 110.

²⁰⁷ Mariane Krause, “Hacia una redefinición del concepto de comunidad - cuatro ejes para un análisis crítico y una propuesta”, en *Revista de psicología*, (Chile), año/vol. X, núm. 002, 2001, pp. 49-60.

Tabla 1. Elementos del concepto de comunidad en relación a la cultura hip hop:²⁰⁸

Elemento	Definición	Relación con la Cultura Hip Hop
Pertenencia	Sentirse <<parte de>>, <<perteneciente a>> o <<identificado con>>.	Sentirse parte de la comunidad hip hop al identificarse con valores, ideas, propósitos, temáticas, imágenes referenciales, alguna práctica artística.
Interrelación	La existencia de contacto o comunicación (aunque sea <<virtual>>) entre sus miembros, y mutua influencia.	Lugares de encuentro físico y/o virtual donde se comparten experiencias, productos e información relacionados a la cultura hip hop como eventos musicales, culturales, conferencias, redes sociales que posibiliten el contacto e intercambio de opiniones.
Cultura común	La existencia de significados compartidos, producto de representaciones sociales propias.	Elementos que interpelan sobre la identidad de los adscritos (referentes de la cultura, características de la música, baile, canto) que funcionan como signos mínimos a interpretar. Estos elementos pueden pertenecer a diversos registros, no son jerárquicos u obligatorios ni establecidos permanentemente.
<p><i>Nota.</i> Se muestran los tres elementos mínimos que en la actualidad hacen posible la imaginación de una comunidad y su relación con la cultura hip hop. Los elementos no son definitivos, pero hemos tratado de componerlo de aquellos más generales y comunes.</p>		

²⁰⁸ El formato de la tabla es retomado de: Mariane Krause, "Representaciones sociales y psicología comunitaria", en *Psyche*, (Chile), núm. 8, 1999, pp. 41-47.

La <<pertenencia>> se refiere a un nivel de identificación individual, enfatiza la dimensión subjetiva al considerarla como un sentimiento que posee el individuo en el cual se siente <<parte de>> la comunidad y lo expresa de alguna manera. Lo fundamental es que su expresión denote un sentimiento de lealtad, identificación o compromiso, que implica la interiorización y apropiación “al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión.”²⁰⁹

En relación a la cultura podemos referirnos a frases como: “Yo soy Hip Hop”, “Hip Hop 24 por 7”, “Vivo, Como, Sueño, Despierto, Soy Hip hop”, “El conocimiento no se freestalea, hay que estudiar” “Antes de enlistar lo que te ha dado el hip hop pregúntate qué le has dado tú a él;”²¹⁰ identificarse con la forma que se tratan ciertas temáticas (identidad, marginación, orgullo), valores o ideas (cultura de paz), propósitos o metas (ayuda a tu comunidad, exprésate a ti mismo) o figuras referenciales (Bambaataa o algún colectivo). Quisiéramos subrayar que estos ejemplos son mencionados sin orden, son una mera exposición que surge por necesidad didáctica, pues defendemos la idea de que pueden sumársele una infinidad de formas con las que se identifican los sujetos y que varían de uno a otro en diferentes grados, se mezclan, integran y funcionan en una relación dialéctica compleja.

El siguiente elemento es la <<interrelación>> que involucra la existencia de comunicación entre sus miembros, así como mutua influencia. Esta última debe ser considerada en su nivel más esencial que envuelve a los integrantes en cierto grado de dependencia. Esto supone que cada participante depende de los demás para que en conjunto puedan formar una comunidad y puedan comunicarse.

La comunicación, presencial o virtual, exige el intercambio y circulación de objetos culturales, discusión de contenidos, definiciones y significados que permiten

²⁰⁹ Gilberto Giménez, “*Materiales para una teoría de las identidades sociales*”, (s/f), recuperado de <http://lie.upn.mx/docs/Diplomados/LinealInter/Bloque1/Identidad/Lec1.pdf>

²¹⁰ En mi experiencia como facilitador de talleres de rap es común que los jóvenes recurran a citar frases similares en sus canciones, porten en su vestimenta, las citen al hablar o escribir en sus redes sociales.

comparar y valorar las distintas visiones sobre la cultura, tales como paneles, conferencias, talleres, conciertos, etcétera, que los convierten en agentes activos de la cultura.

La <<pertenencia>> hace referencia a un nivel de identificación individual, pero redundante en una forma de identidad grupal que en la <<interrelación>> se cumple porque la comunicación y mutua influencia generan el reconocimiento de sus pares y la diferencia ante otros grupos; aunque para ser reconocida como comunidad sus miembros deben poseer una <<cultura común>>.

Este elemento es el que mayor problema representa ya que una mirada condescendiente podría llevarnos al error de simplificar lo que es una comunidad y especialmente la hip hop, sin embargo, suele suceder como veremos a continuación.

Es común dar por sentado que esta cultura deriva linealmente de la cultura afroamericana representada por la estructura de un árbol donde todos los elementos se subordinan a la raíz. Esta visión dominante -debido en parte al binomio racista blanco-negro norteamericano- minimiza influencias como el desarrollo del Tornameo con los Filipino-americanos; latinas en la visión política y comunitaria de los Guetho Brothers o del breakdance con los Rock Steady Crew.

Por esa razón hay que tener en cuenta que los personajes, fechas representativas, definición y función de la cultura, normas, valores, propósitos o metas representan líneas de solidez y una organización de conceptos fijados por grupos que acuden a personajes o hechos que consideran fundamentales para darle forma a la cultura. Todo desde su visión y relación específica con esta, creando así líneas de sentido y núcleos ético míticos basados en sus experiencias e intereses.²¹¹

²¹¹ Escritos como la Declaración de paz del Hip Hop o The Gospel of Hip Hop son escritos muy elaborados para guiar el comportamiento de sus integrantes u organizaciones, pero, aunque profesen principios loables, sus mandamientos -literalmente- se asemejan más a la veneración religiosa que al espíritu crítico.

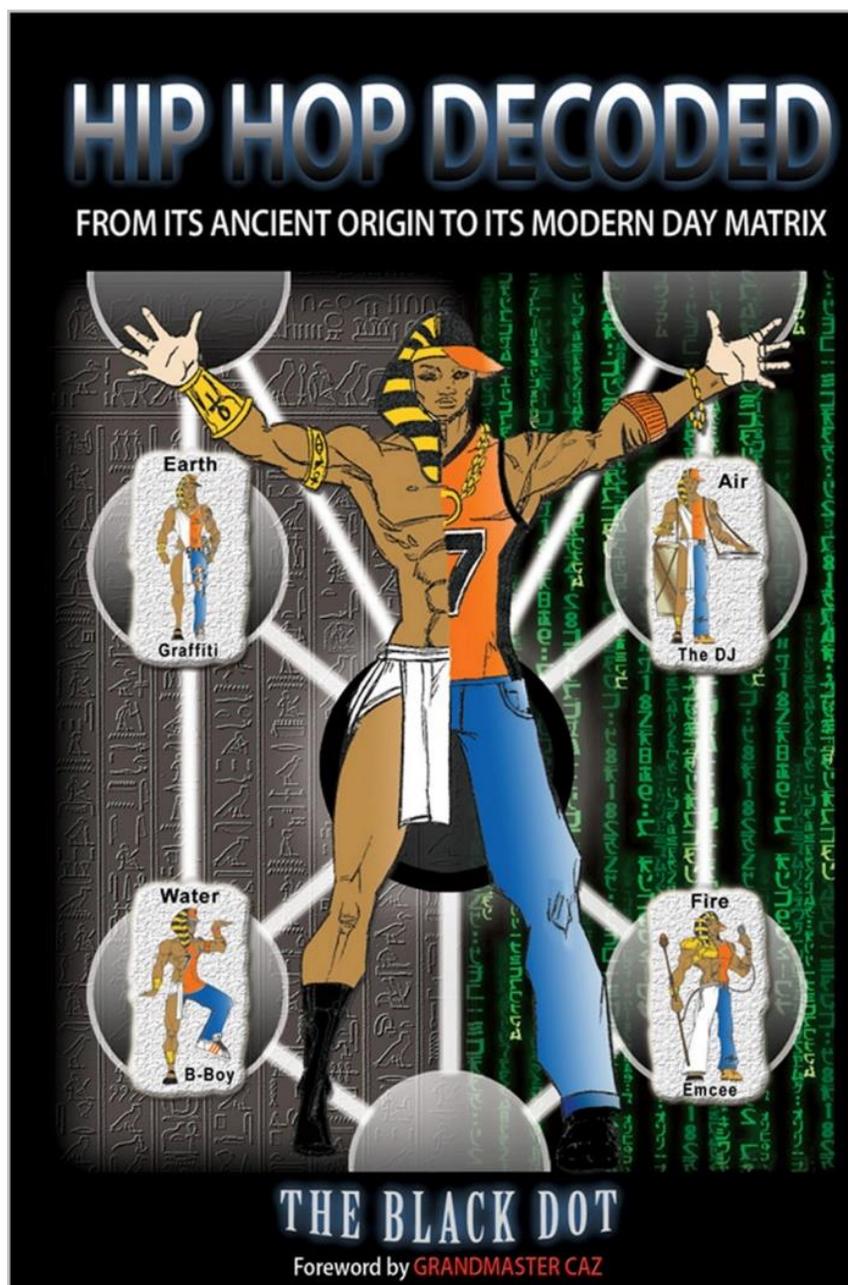


Figura 6. Portada del libro Hip Hip Decoded. En este libro, el autor vincula directamente los elementos del hip hop con prácticas de civilizaciones antiguas (jeroglíficos con graffiti, por ejemplo), aunado a un elemento natural (agua fuego, aire y tierra) tratando de dar una perspectiva mística de la cultura.²¹²

²¹² Black Dot, "Hip hop Decodes. From its ancient origin to its modern day matrix", USA, MOME, 2005.

Debemos recordar que al ser una cultura, es un ente vivo que sobrevive alimentándose de diferentes tradiciones con las que se renueva y resemantiza,²¹³ entonces “¿Cómo llega una forma [la cultura hip hop] que ostenta y glorifica su propia maleabilidad, así como su carácter transformador, a interpretarse como expresión de una auténtica esencia afroamericana?”²¹⁴

Consideremos entonces la <<cultura común>> como signos²¹⁵ compartidos, un conocimiento construido que sirve como marco de interpretación e interpela la identidad favoreciendo la construcción de la subjetividad colectiva e individual. Estos definen al individuo al mismo tiempo que este ayuda a definirlos, sin obedecer a una estructura definitiva u obligatoria porque al ser una cultura es un elemento vivo que se mantiene en constante transformación.

En cuanto al hip hop, podemos por el momento considerar los fundamentos de la kultura hip hop²¹⁶ como la <<cultura común>>, ya que dota a sus integrantes de un universo de conocimientos y prácticas que funcionan como marcos cognitivos que confieren significado a determinadas acciones en cuanto son realizadas. Por ejemplo, la distinción del Graffiti del Street art, del tornamesismo al Djing, del breakdance al “baile hip hop”, de hacer rap a hacer rap hip hop.

Sin embargo, creemos que su estructura jerárquica, el status totémico de sus personajes y hechos, el respeto piadoso y la nostalgia aduladora del pasado usualmente frenan la creación cultural nueva, como ilustran los siguientes versos de la canción Los cirrostratos:

Las culturas se secan en la medida en que se estereotipan.
Si éstas se plastifican, es normal que dudas quepan.
Yo dudo que no lo sepan; pero, si sí, ¿por qué claudican?
¿por qué tan pocos se emancipan y su ser b-boy no hipotecan?

²¹³ Rossana Reguillo, “*Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto.*, óp. cit., p. 100.

²¹⁴ Paul Giroy, “If ain’t where you’re from, it’s where you’re at...”, *Third text*, núm. 13, invierno 1990-1991, p. 6. La traducción es mía.

²¹⁵ Un signo es aquello que entendemos. En la medida en que entendemos un signo, no preguntamos qué significa. Josef Simon, “*Filosofía del signo*”, Madrid, Gredos, 1998, p. 51.

²¹⁶ Agradezco las pláticas sostenidas con GuerrillerOkulto al respecto en 2014. Los fundamentos son conocimientos clave de la cultura hip hop vistas desde la relación de esta con uno mismo y con la sociedad.

Viene a ser el resultado una escena sin memoria;
 gobernada por la moda y por el instinto gregario.
 Sin noción de abecedario; sin profeta ni rapsoda;
 de popularidad transitoria; sin trascendencia ni legado.

Menuda Coincidencia.²¹⁷

Resulta irónico, pues el renegar de sus tradiciones fue lo que le dio vida, la integración de nuevos elementos lo que la ha hecho reverdecer. En la actualidad, para observarla y apoyar su continuo desarrollo, nos parece más adecuada la idea de rizoma desarrollada por Deleuze y Guattari, donde postulan que cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca, cualquiera tiene influencia de las distintas observaciones y conceptualizaciones.²¹⁸

De esta forma, cualquier nueva interpretación puede afectarla globalmente, toda persona o colectivo posee el derecho de realizar un trabajo interpretativo sobre la cultura que ha elegido, revisar sus hechos o personajes fundamentales para dotarlos de un significado propio, crear nuevas líneas de sentido y organizar los conceptos conforme a sus vidas globales y locales, virtuales y reales.

En nuestra época la realidad es una forma híbrida entre el mundo real y el virtual lo que permite un sentido de co-presencia, este tipo de forma de ver el mundo permite que la juventud se pueda identificar con formas muy alejadas de su lugar geográfico como lo es la cultura hip hop, comunicarse con quienes se identifiquen, discutiendo y compartiendo elementos previamente elegidos sobre los cuales pueden trabajar y que los diferencian/reconocen como parte de este grupo. Debido a esto sostenemos que la cultura hip hop posee los 3 elementos mínimos para ser considerada una comunidad: <<pertenencia>>, <<interrelación>> y <<cultura común>>.

²¹⁷ Menuda Coincidencia, 2011, Los cirrostratos, en "El nefelibata", México, Tres G.

²¹⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, "*Rizoma*", s/f, recuperado de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10506/public/10506-15904-1-PB.pdf

La danza, canto, baile y música son las formas más llamativas de la cultura y suele ser la regla que la comunidad sea representada por sus practicantes. Sin embargo, bajo este concepto reconocemos a quienes mantienen viva y le dan dirección a la cultura, a la parte de la comunidad menos visible, la más silenciada, la comunidad base.

Son quienes eligen ser hip hop, a diferentes niveles sus prácticas se comprometen con la cultura, pero cualquiera encuentra su lugar, su trabajo y su aporte que influye y sugiere nuevas interpretaciones, desde la gestión de eventos, edición de revistas, creación de artículos, confección de diseños, videos, fotografías, redes sociales o páginas web, difundiendo música en blogs, creando puentes con la academia, siendo aguerridos escuchas o asistentes a eventos.

De ser un arte casi folclórico en el South Bronx, una casa del estilo en New York, un fenómeno social en Norteamérica a una revolución cultural en el mundo, el hip hop se ha instalado en muchos rincones buscando o atrayendo cada día a nuevos practicantes con visiones tan distintas como sus lugares de origen, seres que por muy diferentes que sean constelan juntos para crear una constelación hip hop.

2.3.5. *Relatores de sí mismos.*

La revolución de las tecnologías de la información y la reestructuración del capitalismo a un perfil más flexible son, junto a la lucha por la identidad y la diferencia, fuertes influencias que están dando forma a nuestras vidas. Porque aunque la tecnología facilite un sentido de co-presencia y simultaneidad global, “cada persona ocupa un lugar de individuación (un cuerpo, una habitación, una casa, una comunidad que la configura, una nación), y la forma en que nos individualizamos configura la identidad.”²¹⁹

²¹⁹ David Harvey, “*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio*”

La importancia de la identidad en este contexto se debe a que es una forma de (re)presentación del sujeto alimentada en gran parte por imágenes que circulan en las grandes redes de información, flujos que inciden directamente en la construcción del sujeto contemporáneo, en su comportamiento. La dirección que tome está vinculada con los procesos, fuerzas y contingencias sociales presentes, es decir, está inscrita en el ámbito del ejercicio de poder.

Hacer de la cultura hip hop un estilo de vida resulta relevante, especialmente cuando tiene efectos inmediatos en el individuo (en su cuerpo, baile o vestimenta, en su barrio en forma de asociación, en sus formas de socialización, valores, etcétera); cuando los aspectos seleccionados de la cultura son elegidos para crear una representación propia como referente para conformar su identidad. Para relacionar hip hop e identidad será necesario aclarar las problemáticas de su uso y lo que entendemos por esta último.

Bajo una perspectiva general, la identidad se refiere a la manera en que el individuo se presenta ante los otros, como una forma de reconocerse y diferenciarse en el medio social. Su empleo en psicología está estrechamente ligado al de juventud y su popularidad también se le debe al pensamiento y obra de Erik Erikson que tempranamente observó problemas en su utilización:

En el uso popular y científico, los términos 'identidad' y 'crisis de identidad' suelen designar en ocasiones algo tan vasto y aparentemente tan evidente por sí, que casi pareciera superfluo exigir una definición, mientras otras veces definen algo tan difícil de medir que el significado general se pierde.²²⁰

Esto provocó que muchos autores evitaran usarlo o, en su caso, hacerlo con un marco ajustado a sus objetivos, tal como lo evidencia Stuart Hall. En un breve recorrido histórico del concepto el autor reconoce la dificultad de una definición consensuada, por lo que propone, para facilitar su uso, acercarse a él partiendo de un concepto retomado del psicoanálisis freudiano: la identificación. En ella el sujeto,

cultural," *óp. cit.*, p. 334.

²²⁰ Erick Erikson, *óp. cit.*, p. 13.

al sentir “Yo me identifico con” inicia un proceso en el que introyecta un aspecto, propiedad o atributo de otro en sí mismo por el solo hecho de simpatizar, creando un hilo de sutura entre ambos.²²¹

Este proceso actúa necesariamente a través de la diferencia, “Yo me identifico con” está indisolublemente ligado al “y no con”. Siempre se necesita de aquello con lo que no se simpatiza para definirse. Esto implica una elección que entraña un trabajo discursivo que ratifica límites simbólicos de manera estratégica, ordenándose, recortándose entre discursos, prácticas y posiciones a menudo cruzadas y antagónicas en un constante proceso de cambio y transformación. De este modo, un sujeto se puede identificar con múltiples formas a lo largo de su vida embarcado en un proceso que no es estático, sino dinámico y múltiple.

En otras palabras, la identificación es un trabajo electivo en constante reelaboración que en la actualidad responde a cuestiones como ¿Qué usas? ¿Qué te gusta? ¿En qué te diviertes? ¿Qué haces en tu tiempo libre? ¿Cuáles son tus aficiones?²²² Vinculadas estrechamente al tiempo de ocio en donde las culturas juveniles juegan un papel importante al proporcionar a los jóvenes grupos de referencia donde la construcción, la producción de sentido y la elección son los elementos clave de un escenario donde vale más lo elegido y autoconstruido que lo heredado.

Esta capacidad electiva y de autoconstrucción representa una de las características más notables de nuestra época que vista bajo la lupa del pensador Zygmunt Bauman constituye una amenaza porque obliga al sujeto a construirse

²²¹ Stuart Hall, “Introducción: ¿Quién necesita identidad?” en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 15-39.

²²² Esto se diferencia totalmente de los escenarios donde históricamente se habían analizado los procesos de identificación. Primero (familiar) en la adscripción comunitaria del linaje, que responde a la pregunta de ¿quién eres? Basándose en una línea temporal fija que va de tus antecedentes a tus antepasados. El segundo, moderno (laboral), se identifica a la persona con el trabajo, el ¿a qué te dedicas? Miguel Marinas, “La construcción discursiva de la identidad”, en *La constitución social de la subjetividad*, Madrid, Los libros de la catarata, 2001, p. 48.

desde la oferta del mercado identitario.²²³ Pero creemos esta visión otorga demasiado peso a la mercantilización y descuida otras posibilidades:

en el proceso de devenir y no de ser; no <<quiénes somos>> o <<de dónde venimos>> sino en *qué podríamos convertirnos*, cómo nos han representado y cómo atañe a ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación.²²⁴

Conocernos, saber “quienes somos” y de “dónde venimos” abre la posibilidad de conocer lo que se espera de nosotros y hasta donde se espera que lleguemos por nuestro origen, edad, género, es decir, la forma en que las nominaciones dominantes dictan y funcionan al prefijar funciones y lugares específicos a los sujetos.

Paralelamente nos puede llevar a visibilizarlas y luchar contra estas para dejar de ser lo que <<somos>>, esas desgastadas y unidimensionales representaciones dominantes, para comenzar a construir aquello en lo que podríamos convertirnos, el modo en que queremos representarnos por nuestro origen, lengua, historia, cultura, barrio, clase, género, nuestro cuerpo, carácter, símbolos; para lo que el rap hip hop ha demostrado ser una herramienta valiosa como podemos apreciar en el siguiente fragmento:

Quilombo Mocambo
 En la nación del idiota
 Me he refugiado en un Quilombo Mocambo
 A su noción del Estado la ha rechazado
 Mi Quilombo Mocambo
 Quilombo Mocambo

No tienen mínimo interés los tres poderes en mirarme
 Si no hay cobijo no hay defensa en casa propia
 Que es ajena, la salida fue correr para salvarse
 No me has reconocido, no hay reciprocidad en el Partido

²²³ Helena Béjar, “*Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*”, Barcelona, Herder, 2007, p. 126.

²²⁴ Stuart Hall, *óp. cit.*, p. 18.

*¿Por qué reivindicar lo que mi esencia no ha curtido?
Que siga este trajín carnavalesco
La ofrenda por la culpa, el sufrimiento del merezco
Estimulo del icono, la adoración del símbolo*

*Soy más que un elemento que no cuadra en este círculo
Soy lo que soy, no tengo máscara
Soy pueblo, soy la diáspora
No rindo pleitesía, ni amor, ni buenos días*

*Jamás a esa bandera de una patria que acredita en la ironía
Seré juzgado por traición de algo que nunca he sido parte
Y el bruto seguirá buscando aquel cielito lindo pa' cantarle.*

Quilombo Mocambo, Bocafloja.²²⁵

La música es un proceso fuertemente ligado a la expresión emocional, en consecuencia, el rap resulta central para el sentido de identidad de los jóvenes, es una experiencia que interpela al individuo en relación directa con el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad. Su elección otorga modelos de satisfacción psíquica y emocional, su práctica sitúa al individuo en actividades voluntarias y de esparcimiento que inciden directamente en su lenguaje, gestos, significaciones corporales, deseos, en la forma como desea presentarse ante el mundo.

Su práctica (como interprete o escucha) convierte los discursos en información sensoria, imágenes perceptivas, las interpreta emotiva y cinéticamente, volviéndolas parte de sí mismo, lo que deviene en una influencia efectiva sobre la experiencia de los sujetos que va, sutilmente, cambiando su subjetividad.

Particularmente, el oyente individualiza la música convirtiéndola en narraciones más personales, su escucha evoca elementos simbólicos, es una percepción que se hace manifiesta a través de lo que llama interpretantes emotivos (emociones) o interpretantes cinéticos (gestos, movimientos y posturas corporales).²²⁶ De esta forma el sujeto recrea activamente los paisajes que le

²²⁵ Bocafloja, 2009, Quilombo Mocambo, en “Existo - Matriz Preludio Al Pienso”, Quilombo. Las cursivas son mías.

²²⁶ López Cano citado en Ana Cristina Soto, “El proceso de subjetivación política hip hoper en Medellín 1984-2014: una experiencia corporal performativa”, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, Tesis de Maestría en sociología política, 2014, p. 55.

rodean, dibujando un mundo interior y reafirmando su cuerpo en tránsito, “construyendo un diálogo con ésta (la ciudad), dejando una huella en la red”²²⁷, que resulta en una particular organización del sentido de sus relaciones en la ciudad con las cuales busca interpretar la vida misma y que es necesaria porque incluso con ella “*Te tranquilizas, tomas asiento. Te dispones a disfrutar/ Para ti, mejor es viajar lento: más música podrías escuchar*” pero sin ella “*Parece todo conjurar para que te la pases mal/ Todo podrías soportar, pero sin música, nada sería igual.*”²²⁸

Basándonos en lo dicho, entenderemos la identidad como una manera de construir una representación propia en base a formas con las que nos identificamos y elegimos previamente. Estas formas son múltiples, se suelen articular a un nodo central según el contexto, agregándosele elementos de orden social como referencia para el sujeto (escuela, condición de clase, mundos del trabajo y ocio) “*mi vida está basada y conectada con el rap, la calle rap, la vida rap,*”²²⁹ y pueden o no ser jerárquicos -en caso de serlo no suelen causar conflictos para el sujeto- “*¿está claro? seamos sinceros por favor, antes que ser rapero primero soy pueblo, obrero y poblador.*”²³⁰

Funciona como un lugar para la resolución simbólica de las contradicciones de la época, al ser nominativa, visibiliza a los sujetos como portadores de discursos particulares, como sujetos susceptibles de decirse y producir su subjetividad. La identidad hip hop los convierte en relatores de sí mismos que quieren rapear, reflexionar, proponer y cambiar la vida desde su visión: “*Ponle play, dale vida al track/ Mientras exista una injusticia/ Queda mucho por rapear, por contar/ Esto cambió mi identidad/ Cuando el presente es lucha, el futuro es libertad*”²³¹ convirtiéndose en los relatores “de un mundo que aún no ha sido descrito por los que están en el poder.”²³²

²²⁷ Iain Chambers, “The Aural Walk”, en Christoph Cox y Daniel Warner, *Audio Culture Readings in Modern Music*, USA, Bloomsbury, 1993, p. 99. La traducción es mía.

²²⁸ Menuda Coincidencia, Uno de esos días, 2008, en “*Ai con permiso*”, Guillermo Soto.

²²⁹ Nedman Guerrero, Rap en la calle pt. 2, 2012, “*Sampler de mi vida*”, 7 records.

²³⁰ Portavoz, Rebelarte, *óp. cit.*

²³¹ Inkognito, Ponle Play, en “*Pasado, presente y libertad*”, 2017, DJ Cidtronick.

²³² Arlene B. Tickner, “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y

3. El rap hip hop, las juventudes y las resistencias

Actualmente la práctica del rap en México crece en distintos niveles, por ejemplo, se festejan simultáneamente eventos locales y masivos de gran patrocinio y audiencia, revistas y medios de comunicación especializados se multiplican y, su presencia en el paisaje cotidiano es cada vez más común. No obstante, su visibilidad, popularidad o poder comercial, suelen relegar a segundo plano sus atributos artísticos, estéticos, su impacto personal y social.

En el dominio popular, su imagen suele recorrer un movimiento pendular que lo caracteriza como la expresión de moda de una juventud falsamente rebelde o violenta y otra que ensalza su capacidad de mensaje político contestatario.²³³ Dentro de la academia -a diferencia de otros géneros como el rock o el reggae- no existen estudios que observen su forma estética, abarcando por lo general sus efectos en lo social, individual o comercial.²³⁴ Debido a ello, existe un vacío que da pie a reduccionismos que lo ven como “música barata, en el sentido de que cualquier pobre diablo puede hacerla.”²³⁵ razones por las que nos hemos dado a la tarea de desempolvar algunas de sus facultades estéticas musicales y verbales.

En un sentido general, consideramos la práctica del rap hip hop como un arte, un dispositivo de exposición, una forma estética que hace visible determinadas creaciones insertas en el campo de la cultura,²³⁶ situándolo en un campo de lucha

reapropiación cultural”, en Arlene Tickner, Francis Pisani [et. al.] (coords.) *Redes Transnacionales en la Cuenca de los Hurácanes. Un aporte a los estudios interamericanos*, México, ITAM, 2007, p. 282.

²³³ Redacción, 2018, Abril 30, “El rap, género de los olvidados que tienen voz”, *El Universal*, [en línea] recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/el-rap-genero-de-los-olvidados-que-tienen-voz>

²³⁴ Resaltemos el ya citado estudio de Tiosha Bojórquez sobre el género como poesía oral y de José Juan Olvera Gudiño sobre sus prácticas económicas, “El rap como economía en la frontera noreste de México”, en *Frontera Norte*, (México), Vol. 28, núm. 56, Julio-Diciembre 2016, pp. 85-111.

²³⁵ Héctor Villareal, “*Imaginarios musicales de la globalización: de la world music al psychodelic trance.*”, México, Conaculta, 2006, p. 115.

²³⁶ Jacques Rancière citado Ricardo Javier Arcos Palma, (Octubre 2009), “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”, *Nómadas*, núm. 31, p. 145, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>

de lo social y de la relación de uno consigo mismo, es decir, en un marco de relaciones de poder.

Aquí, su capacidad creativa, productiva y transformadora potencia el conocimiento, transgresión y ruptura de los discursos dominantes sobre los sujetos y su cuerpo, sobre los sentidos y las situaciones de su vida cotidiana. La práctica del rap -entendida como escucha activa y como actividad creativa- se vive como una contestación estética que resiste y escapa de las normas regulares que condicionan el comportamiento, representa una experiencia que trabaja sobre elaboración de sí mismo y la relación con los otros, permitiendo a sus practicantes apoderarse de sus cuerpos, emociones, pensamientos.

Comenzaremos por centrarnos en la creación musical, la forma en que utilizando la tecnología fuera de su objetivo programado ayudó a crear -a partir de fragmentos sonoros previamente grabados- nuevos patrones musicales con la técnica del *sampleo*, popularizando y perfeccionando una nueva forma de hacer música. En la segunda sección, el objetivo se dirige a comprender las características orales de esta práctica y su relación con el arte verbal, posicionándolo como poesía dentro del género lírico.

Finalmente, desarrollaremos el concepto de poder y resistencia, la forma en que están enlazados y cómo se presentan en el espectro social e individual. Observaremos la resistencia como un acto creativo que a través de la práctica artística del rap hip hop permite a las juventudes conocer y señalar los ejercicios de poder, las normas que regulan y administran su vida, para devenir en una experiencia distinta de la vida cotidiana al potenciar una forma de pensar y actuar distinto que irrumpe en el orden de las cosas, configurando una nueva subjetividad, constituyéndose como una práctica de resistencia y de libertad porque permite al sujeto actuar sobre sí mismo, sobre su cuerpo, pensamientos, conducta.



Figura 7 y 8. Hip Hop Fest 2015 en el Pepsi Center WTC en la Ciudad de México.²³⁷

²³⁷ En el lugar de las fotografías se dieron cita más de 5000 personas, lo que ilustra el crecimiento de audiencias, conciertos masivos, inversión y cobertura de medios en el rap hip hop. Octavio Escobar. (2015). [Fotografía Digital]

3.1. El arte del sampleo.

Hip-hop didn't invent anything. But hip-hop reinvented everything.²³⁸

3.1.1. *La rebelión de los humanos.*

En 1982 se lanzaba una de las canciones más influyentes para la cultura hip, el clásico tema electro-boogie “Planet Rock” de Afrika Bambaataa²³⁹. La canción que fusiona sonidos de sintetizador y vocoder²⁴⁰ en el breakbeat, se estructuraba con la interpolación hecha por el productor Arthur Baker de las canciones de Kraftwerk “Numbers” como base rítmica y “Trans Europe Express” como esquema melódico. Su mención se debe a la importancia de su trasfondo, el tema tuvo lugar en un momento histórico en que la producción tecnológica en general se aceleraba y dominaba una cadena de formas de pensar el mundo ante la cual la juventud se rebelaba.

Los aparatos de producción, reproducción y recepción utilizados en la creación musical del hip hop -samplers, secuenciadores, reproductores, tornamesas, mixers, cajas de ritmos²⁴¹- son objetos culturales, y como tales llevan ideas culturales. Visto de esta forma y siguiendo a Tricia Rose “estas máquinas obligan a los músicos negros a producir sonido dentro de ciertos parámetros, en este caso las construcciones musicales europeas del siglo XIX” lo que por definición sugiere que deben ser usados según fueron programados, pero, acertadamente continúa la autora, “si entendemos la máquina como un producto de la creatividad humana cuyos parámetros siempre sugieren lo que está más allá de ellos” podríamos considerar la creación de la música del hip hop como una respuesta creativa de los afroamericanos o, agregamos, de cualquier persona que no tiene “el

²³⁸ [El hip hop no inventó nada, el hip hop reinventó todo]. Grandmaster Caz en Ice-T, “Something from Nothing: The Art of Rap”, JollyGood Films/Westmount Films/Final Level Entertainment, 2012.

²³⁹ Afrika Bambaataa & Soulsonic Force, 1982, Planet Rock, en “*Planet Rock: The Album*”, Vinyl 12”, EU, Tommy Boy/Warner Bros. Records

²⁴⁰ Ver glosario.

²⁴¹ Ver glosario.

poder de transformar estructuralmente los mundos en los que viven” pero que “intentan respuestas microscópicas a cosas que aparecen en sus paisajes”, creando o tomando un espacio que por derecho no les “pertenece.”²⁴² Y esta idea, fuente de la que bebería Planet Rock vino directamente de Kraftwerk.

El año anterior al lanzamiento de *Planet Rock*, Kraftwerk interpretó su tema “*Computer World*” de una forma poco convencional. No eran los “intérpretes” quienes salían al escenario a mostrar sus habilidades, sino muñecos automatizados imitando a los músicos, dejando atónito a un público que no entendía, rompiendo su lógica de la interpretación musical humana.

Aunque no fueron los primeros en realizar este tipo de faenas -Von Kempelmen y Von Maelzel en el siglo XVIII y XIX respectivamente ya exhibían orquestas mecánicas que prescindían de los humanos- sí fueron los primeros en exhibirlo a gran escala. Sin tocar instrumento alguno en el sentido tradicional, sus robots automatizados ironizaban sobre la creación musical, el dominio que mostraban sobre la tecnología animaba la creatividad para una nueva organización sonora rompiendo la barrera entre intérprete y consumidor.

Utilizando los aparatos tecnológicos más allá de sus parámetros, dedicaron sus esfuerzos a reproducir música, extenderla, modificarla, magnificarla, interrumpirla, aislarla. De esta forma, Kraftwerk inaugura la rebelión de los humanos ante aquella tecnología a la que hasta ahora habían servido en las fábricas porque su dominio sobre ellas, su control reflejado en el desempeño, creatividad, arte, representaban la prueba de su humanidad al poner aquellos aparatos al servicio de su propio triunfo²⁴³ aunque seguían infelizmente oprimidos por ese mismo sistema tecnológico y la sociedad que lo sostiene.

²⁴² Mark Dery, “Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”, en Mark Dery (ed.) *Flame wars: the discourse of cyberculture*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 212-214. La traducción es mía.

²⁴³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, México, Itaca, 2003, p. 68

Fundada a partir de una “práctica tecnológica innovadora [que] con frecuencia proviene del <<mal uso>> de productos de <<baja tecnología>>,”²⁴⁴ el hip hop erigió a “sus DJ’s en artistas en vez de meros consumidores o meros técnicos ejecutores.”²⁴⁵ De alguna manera, este salto daba la sensación, en palabras de Arthur Baker, de que esta música era “una especie de forma de arte socialista”²⁴⁶ porque rompía con las barreras educacionales y sociales que no permitía a ciertos sectores crearla.

Esta especie de socialización de la creación, quizá se relacione con que dicha música no tenga reconocimiento artístico pues no posee el convencionalismo clásico del intérprete de un instrumento, a quien el público reclama un discurso acorde con una demanda estética que, al no ser cumplida, rechaza tildándola de música barata o a sus creadores de pobres diablos.

Este es en un campo de lucha para el rap hip hop en el que está en juego su legitimidad artística dentro y fuera de los intereses hegemónicos del poder. Visibilizar sus características estéticas, riqueza técnica y fuerza creativa es necesario para valorarla y escapar de los prejuicios condicionados del mercado y el poder, especialmente si consideramos que “la verdad y el status artístico son, pues, en gran parte, asuntos de control sociopolítico.”²⁴⁷

²⁴⁴ Jeremy Gilbert & Ewan Pearson, “*Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum’n’bass y garaje*”, Barcelona, Paidós, 2003, p. 207.

²⁴⁵ Richard Shusterman, “*Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*”, Barcelona, Idea Books, 2002, [2da. Ed], p. 278.

²⁴⁶ Richard Buskin, “*Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force: 'Planet Rock'*”, Noviembre 2008, recuperado de: <https://www.soundonsound.com/people/afrika-bambaataa-soulsonic-force-planet-rock>.

²⁴⁷ Fredric Jameson, citado por Richard Shusterman, *óp. cit.*, p. 304. Igualmente, Benjamin menciona que el arte debe ya tomar una postura al ser reproducible, haciendo referencia al uso que el fascismo alemán le dio.

3.1.2. *En defensa del sampleo.*

La inquietud del humano de apropiarse, manipular y reproducir el sonido ha estimulado la creación de aparatos con este fin. El primero de ellos, el gramófono, no es la excepción. John Cage -compositor, teórico y creador de música concreta- interponía varios gramófonos mezclando sus sonidos, experimentos que le llevaron a definir la música como una “organización de ruidos”. Esta inquietud seguiría asaltando a sus congéneres que más tarde, con el desarrollo de la cinta magnética, los discos de vinil y la edición digital, creaban una nueva estética musical con el uso de sonidos pregrabados.

Impulsados por mismo afán de experimentar y crear, los DJ's de la vieja escuela del hip hop llevaron un paso más allá estas experiencias. Aunque al inicio solo extraían segmentos sonoros para repetirlos una y otra vez, pronto comenzaron a insertarlos y mezclarlos en nuevas composiciones musicales, popularizando la técnica del sampleo.

A partir de entonces, muchos DJ's se embarcaban en la “búsqueda del beat perfecto”, sumergiéndose en el mar de la música popular para buscar los tesoros que la industria dejó naufragar en el olvido, convirtiéndose pacientes pescadores y piratas musicales. En su interminable búsqueda se encargaron de rastrearla, rescatarla e inventariarla y seleccionarla, utilizándola y recargándola, creando un collage sonoro que da vida a la forma musical del siglo XX.²⁴⁸

Sin embargo, las críticas señalan este proceso como plagio, necrofilia artística, falta de creatividad, una afrenta a la propiedad intelectual -especialmente si la canción es popular- que significa menos billetes en sus bolsillos. Por eso debemos señalar que esta forma no es exclusiva del ámbito musical, por ejemplo, en las artes visuales, la técnica del apropiacionismo recurre a la fragmentación, dislocación y ruptura de formas rastreables y tomadas de otros contextos para crear

²⁴⁸ Nicolas Bourriaud, *“Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo”*, Buenos Aires, Hidalgo, 2004, pp. 120-121.

una nueva obra. Gracias a sus avances teóricos podemos señalar que en la actualidad se “desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición,”²⁴⁹ y que el arte actual “es un arte del montaje (la sucesión de imágenes) y del recorte (la superposición de imágenes)”²⁵⁰ que, en el campo sonoro, bien podría ser la sucesión y superposición de sonidos en la música.

Esta perspectiva, nos permite observar que estos son los modos de creación de nuestro tiempo y, aunque parezca una técnica simple -debido a que se debe a procedimientos intuitivos en vez de conocimientos especializados- el sampleo es un proceso de mucha complejidad que requiere trabajo constante como lo explica el musicólogo Mark Katz:

El sampleo ha transformado ampliamente el arte de la composición. Cuando los compositores samplean una obra existente, comienzan con expresiones, los transforman en ideas, para luego transformarlos en otras nuevas expresiones. El sampleo evita la necesidad de los ejecutantes desde que el producto final no requiere una ejecución interpretativa sino un documento de números binarios que requiere conversión electrónica. Los compositores que trabajan con samples trabajan directamente con el sonido [...] El sampleo es una práctica compleja y rica que desafía nuestras nociones de originalidad, de los préstamos, del oficio e incluso de la propia composición.²⁵¹

El uso de la técnica de muestreo²⁵² pone en juego la propia creatividad del individuo quien, al crear la nueva obra, transgrede la unidad de la obra sampleada además de transgredir la originalidad misma de la obra resultante, es una doble fascinación y una doble transgresión al alterar, duplicar, triturar el fragmento, porque incluso esa muestra retocada puede llegar a ser de mayor interés que aquella de donde fue tomada.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

²⁵¹ Mark Katz, “*Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*”, California, University of California Press, 2004, [1st ed.], p. 65, recuperado de: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Katz-Capturing-Sound-excerpts.pdf>.

²⁵² Con fines prácticos utilizaremos los términos sampleo, sampling o muestreo como sinónimos.

Siguiendo esta idea, el acceso a la tecnología de producción deja de ser tan relevante -aunque reconocemos que está mediado por el nivel económico, lo que dificulta a algunos grupos sociales el acceso a aparatos más potentes de edición y sampleo- poniendo de relieve el uso eficiente de los recursos disponibles, convirtiéndose en un intérprete crítico de las formas, que juega con ellas y construye otras fuera de su condicionamiento original.

Con la aparición del sampling digital se ha vuelto mucho más sencillo utilizar cualquier sonido para crear música. Ruidos comunes en el metro o cantos de ballena, sonidos creados a base de sintetizadores o tomados de librerías de samples conceden una libertad única para combinar creativamente cualquier sonido, armonizándolas en tiempo y tono para reunir las en una pista completa.

El uso de secuenciadores potencializa la producción, se pueden retocar sampleos y notas a voluntad; la cuantización²⁵³ hace más exactos, concretos y formales los sonidos, evitando el desfase causado por la interpretación humana o por la latencia de la comunicación entre ordenador, tarjeta de audio o grabador, e instrumento y; viceversa, en contra de la exactitud y el formalismo de la máquina se puede aplicar swing²⁵⁴ que permite que la secuencia tenga pequeños "errores" (más bien variaciones) de *timing*,²⁵⁵ manteniendo el sonido con un toque más natural y humano, cuestionando el flujo temporal lineal de la interpretación de la máquina.

La práctica surgida del sampling contribuyó a destruir la figura del genio creativo, de la obra de arte pura y original, banalizó el protocolo de la firma del autor, del trabajo solitario hecho por inspiración interna, demostrando que los cambios tecnológicos y sociales implican consecuencias estéticas en las prácticas culturales y viceversa.

Además, ilumina que todo acto creativo se alimenta de otras voces, citas, referencias y ecos que se cristalizan en el trabajo propio. Todo arte necesita fuentes, después de todo "la invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en

²⁵³ Ver glosario.

²⁵⁴ Ver glosario.

²⁵⁵ Ver glosario.

crear algo de la nada sino a partir del caos. Cualquier artista conoce estas verdades, no importa qué tan hondo las esconda.”²⁵⁶ Por esa razón nos pronunciamos en defensa del sampleo.

3.1.2. *Funciones del sampling.*

Una muestra fuera de contexto pierde su sentido, sin alguna conexión obvia puede resultar absurda; pero al ser reinsertado en otro para crear una base musical, los recortes juntados de manera arbitraria construyen “una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de internas),”²⁵⁷ es decir, crea una obra totalmente nueva, de ahí que la técnica del sampleo haya modificado por completo el discurso musical y artístico en general, posicionando el arte actual a favor de una cierta “cultura del uso”.

En una base musical la técnica de sampleo pone en juego el sentido de cualquier objeto sonoro -este en el sentido amplio- que además de muestras musicales también incluye conversaciones, diálogos de películas, discursos políticos, efectos especiales, anuncios, frases, cualquier sonido que se apetezca sin perder la coherencia, de la que la ya citada *Fight the Power* es un monumento con un total de 20 samples distintos.

Por su naturaleza, cualquier trozo sonoro puede ser montado en distintas obras interminablemente, su capacidad de ser remezclado los convierte en productos siempre inacabados planteando frente a la idea de la obra arte original y acabada. Al insertar formas en líneas ya existentes, el sampleo, se coloca en una cadena infinita de significación que depende en parte de la posición que ocupa en la pista, su significado siempre estará en juego, abierta a nuevas interpretaciones.

²⁵⁶ Jonathan Lethem, “*Contra la originalidad*”, México, Tumbona, 2009, p. 16.

²⁵⁷ Nicolas Bourriaud, “*Estética relacional*”, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 19.

Es decir, según la posición que tome cumplirá ciertas funciones, de las que ejemplificamos las siguientes:

1) *Función referencial*: es la función más básica, se da cuando el fragmento únicamente tiene una intención evocativa. La canción “El alcohol y el tabaco” de Yak Mag nos trae un ejemplo, en ella podemos escuchar extractos que aluden al consumo del alcohol: una discusión sobre una botella de alcohol y otro sobre la calidad de las bebidas en negocios.²⁵⁸

2) *Función mnemotécnica*: su intención es estimular la memoria, reforzar la identidad y la colectividad, por ejemplo, conmemorar algún acontecimiento o forma de vida. En este caso “Nacer y morir esclavo”²⁵⁹ de Tiempo Insurgente lo muestra al citar versos de José de Molina que hacen hincapié en penas comunes de los y las trabajadoras que junto a la canción refuerza una forma identitaria individual y colectiva.

3) *Función intertextual*: estimula significados acumulativos que someten a diálogo el presente, pasado y futuro, puede establecer puentes generacionales al ser reelaborada en la actualidad (por ejemplo, discursos presidenciales en el que se pretenda contrastar hechos, realizar parodias, reclamo, etc.). Para ilustrarlo, mencionaremos como el artista Subverso en su canción “Memoria Rebelde”²⁶⁰ cita un texto que utiliza para comparar y cuestionar la situación social entre el periodo independentista y actual, visibilizando la contradicción entre la historia oficial de grandes personajes y aquella invisible de los caídos anónimos. Tal como lo menciona él mismo: “La historia no es algo muerto que pasó hace rato, sino que en cada cosa actual tiene su correlato.”

4) *Función retórica*: el sampleo es el puente entre la música y la narración, permite complementar conceptos e interactúa con las ideas descritas en la lírica, es un referente persuasivo que ocasiona que la letra se interprete en cuanto a la

²⁵⁸ Yak Mag, 2006, El alcohol y el tabaco, en “*De santos y demonios*”, México, Yak Mag. En muchas del álbum se reconoce constantemente dicha función.

²⁵⁹ Tiempo Insurgente, 2009, Nacer y morir esclavo, en “*Donde tú vayas*”, Chile.

²⁶⁰ Subverso, 2010, Memoria Rebelde, “*Single*”, Chile.

totalidad del mensaje de la composición. Una de las funciones más predominantes en el género. El álbum tributo al cantautor José José “Príncipes y mendigos”²⁶¹ lo manifiesta. Sus 7 canciones se basan en samples de aquel para desarrollar la idea general de cada canción como “Renuncia” de “He renunciado a ti.”²⁶²

Quisiéramos hacer hincapié en que un mismo sampleo puede cumplir con todas las funciones citadas, es decir, las funciones no son excluyentes entre sí. Cuando un mismo sampleo cumple dos o más funciones estas se yuxtaponen dependiendo de la posición que ocupe en la composición musical y la interpretación del receptor.

²⁶¹ Skool 77, 2016, “*Príncipes y mendigos*”, México, Golpe el Ronin.

²⁶² Julián Woodside, primavera-verano, 2008, “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, en: *Revista Iberoamericana de Comunicación*, número 14, pp. 11-31.

3.2. El arte del rap.

We got to understand rap been here for a long time!
 When God talked to the prophets, he was rappin
 And when the prophets talked back to God, they was rappin.²⁶³

3.2.1. Caudillos de la palabra hablada.

Coincidimos con Zumthor en que los hechos considerados textuales, melódicos, estéticos, ideológicos, se encuentran subordinados a la voz, es esta la que les confiere toda autoridad,²⁶⁴ siempre se recurre a su potencia, a ese algo que emana y que proyecta. En la genealogía del pecado se remonta a las seductoras palabras de la serpiente; en la absolución o la condena judicial al testimonio de viva voz; en una habitación, una voz agradable, hermosa, poderosa, será la más escuchada; la voz es la que embelesa con su poder, su atractivo y sus peligros.

Las sociedades antiguas se sirvieron de su poder para transmitir mandatos, historias, cuentos, relatos, que poco a poco perfeccionaban y evolucionaba en distintas formas, una de ellas la poesía. Inicialmente se recitaba en plazas ante una colectividad, la forma viva del sonido y ritmo de las palabras eran parte esencial de su práctica. Con el nacimiento de la imprenta y la popularización del libro, una escritura tímida se superponía a la voz convirtiendo a la poesía comunitaria y de viva voz en un acto solitario y frío modificando profundamente la relación entre poesía y público, no obstante, el ser humano mantuvo en su psicología un molde oral que convive con la escritura, produciendo una unidad más compleja tal como lo describe el nobel mexicano Octavio Paz:

²⁶³ [Tenemos que entender que el rap ha estado aquí por mucho tiempo. Cuando Dios le habló a los profetas, estaba rapeando y cuando los profetas le respondieron, estaban rapeando]. Afrika Bambaataa en KRS-ONE, 2004, Rap History, en "Keep Right", EU, Grit Records.

²⁶⁴ Paul Zumthor, "La poesía y la voz en la civilización medieval", Madrid, Abada, 2006, pp. 34-37.

...a pesar de la preponderancia de la palabra impresa, por naturaleza silenciosa, la poesía nunca ha dejado de ser habla rítmica, sucesión de sonidos y sentidos enlazados [...]. Las palabras del poema escritas sobre la hoja de papel tienden espontáneamente, apenas las recorren unos ojos, a encarnar en sonidos y en ritmos. Al mismo tiempo, hay una correspondencia entre el signo escrito, el ritmo sonoro del poema y el sentido o los sentidos del texto. La discordia aparente entre escritura silenciosa y recitado poético se resuelve en una unidad más compleja: la presencia simultánea de las letras y los sonidos.²⁶⁵

La escritura y la palabra unidas en la poesía provocó oír mentalmente lo que leemos, es decir, el acto de “leer un poema consiste en oírlo con los ojos.”²⁶⁶ Y aunque la poesía escrita sea algo que se dice y se lee, en ella siempre “subsiste el hecho de base de la poesía, empezando por el verso, hunden sus raíces en la oralidad.”²⁶⁷

La oralidad, entendida como “cualidad de oral” es decir, que se manifiesta o produce con la boca, es la base de la poesía. La palabra hablada es su vehículo de transmisión cultural y un sistema de comunicación que se sirve de la voz y el gesto -aunque se puede prescindir de éste último- de un hablante en un espacio y tiempo determinado con el fin de que sea escuchado e interpretado por unos oyentes, a quienes el hablante se dirige y tiene en cuenta.

La misma posee múltiples estructuras de manifestaciones simultáneas en las que cada una en su propio orden ha llegado a grados de desarrollo desiguales. Para comprenderlo mejor, citamos una tipología mínima de lo que entiende como cuatro especies ideales de oralidad:

1. Una oralidad *primaria* o pura, en donde la civilización no tiene contacto con la escritura en el sentido de un “sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua”;

²⁶⁵ Octavio Paz, “El pacto verbal”, en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 90.

²⁶⁶ Ídem.

²⁶⁷ Franco Brioschi, “Introducción al estudio de la literatura”, Barcelona, Ariel, 2000, p. 109.

2. Una oralidad que coexiste con la escritura y que según su modo de coexistencia puede funcionar de dos maneras. A saber: una oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada, ya sea como oralidad *segunda* que se (re)-compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación (como en nuestros días, en las masas analfabetas del tercer mundo); invirtiendo el punto de vista, se plantearía una oralidad *mixta* que procede de la existencia de una cultura “escrita” y la oralidad *segunda* que procede de una cultura “culta” (donde toda expresión está marcada por la presencia de lo escrito);

3. Y, en fin, una oralidad mecánicamente *mediatizada*, por tanto, diferida en tiempo y/o en el espacio.²⁶⁸

En el mundo actual sería muy difícil encontrar una oralidad pura sin posibilidad de ser expresado en un sistema de símbolos, por lo que su definición resulta clara. Los siguientes dos tipos pueden generar confusión incluso con ejemplos prácticos, pero vale decir que dicha oralidad *mixta* se relaciona y la presencia de lo escrito y oral actúan yuxtapuestas en mayor o menor medida.

Para los fines del presente, considerar el rap hip hop como una *oralidad mixta mediatizada* no plantea problemas ya que la realización de los rapeos atraviesa la escritura, la oralidad y ésta es *mediatizada*. Los raperos escriben (formando parte de una tradición de escritura de la canción y poesía), lo cantan (siempre con tendencia a la oralidad) y lo graban (su difusión es diferida en tiempo-espacio), convirtiéndose en modernos caudillos de la palabra hablada.

²⁶⁸ Paul Zumthor, “Introducción a la poesía oral”, España, Taurus Humanidades, 1991, p. 37.

3.2.2. *El retorno de la palabra.*

Los desarrollos tecnológicos convirtieron a la escritura en el referente cultural por antonomasia, y en la actualidad, ayudan a reemplazarla con manifestaciones populares. Dentro de ellas, la voz otrora desplazada, encuentra un nuevo poder similar al que la imprenta dio a la escritura: garantizar la difusión, repercusión y permanencia de la palabra al liberarla de sus limitaciones espacio-temporales.

Estas características devuelven a la palabra cierta vocación comunitaria y, en el sentido de su realización material, consumo y difusión (masivo, comunitario y participativo) un carácter de cultura popular que contrasta con las obras de la "alta cultura" únicas, silenciosas y contemplativas. Quizá por ello, este tipo de obras son infravaloradas desde el punto de vista estético. No obstante, creemos que con mayor razón deben entrar a debate puesto que hoy por hoy los medios masivos son los verdaderos proveedores de las "bases estéticas de la ciudadanía."²⁶⁹

En el caso específico del rap reconocemos al menos tres situaciones que lo han alejado de estudios artísticos y estéticos -que al menos en México son casi inexistentes- su fuente (la calle), su forma de difusión (medios masivos de comunicación) y su creación/práctica (sin conocimientos estructurados). Este hecho se relaciona con el desplazamiento de la tradición oral, de la poesía como acto comunitario y de viva voz (popular); por la tradición escrita más propia de la academia, que convierte a la poesía en un acto solitario y silencioso (culto).

Lo que al momento parece sugerirnos una contraposición entre lo popular y lo culto, entre lo oral y lo escrito, creemos que en realidad abarca el complejo fenómeno del rap hip hop. Al poseer las características de una oralidad mixta mediatizada se resuelve en una unidad más compleja donde su escritura siempre se trasciende a sí misma por su finalidad: la oralidad. Quienes crean rap, se mueven

²⁶⁹ Néstor García, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995, p. 185.

sin dificultad entre las arenas de lo oral y lo escrito, de lo popular y lo culto, convirtiéndose en artistas originales y partícipes activos de la literatura oral.

Concebir esta expresión dentro del vasto campo de la literatura nos exige describir en las siguientes líneas sus características y su relación con el arte verbal y escrito, para finalizar posicionándolo en un género específico: el lírico.

Iniciaremos por acercarnos a la literatura desde un enfoque amplio que lo relaciona con la poesía. El crítico literario Paul Zumthor define a la literatura y poesía como “lo que el público, lectores y oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente referencial.”²⁷⁰ En este caso, la función meramente informativa y cognitiva del lenguaje deja de ser la dominante en la estructura del mensaje comunicado, pasando a ocupar un papel accesorio dentro del mensaje.

Para nosotros, que el lenguaje deje de orientarse solo al contexto y al contenido no convierte automáticamente el mensaje en poesía y/o literatura, sino que debe ceder su lugar para que predomine otra función. Es por ello que nos apoyamos en los avances lingüista Roman Jakobson quien distingue seis funciones básicas del lenguaje, todas portadoras de diferentes sentidos y presentes en todo acto de comunicación verbal: función emotiva (emisor), conativa (receptor), referencial (contexto), poética (mensaje), fática (contacto) y metalingüística (código).²⁷¹

La función de nuestro interés, la poética, es la forma que un hablante da a su discurso atribuyéndole un valor intrínseco a la estructura material del mensaje, se centra en el mensaje en sí mismo. Es parte de muchas actividades comunes, donde puede tener una función accesoria para reforzar la eficacia del mensaje -como en slogans de campañas políticas o publicitarias-.

Los criterios mencionados son cumplidos por el rap hip hop para ser considerado dentro de la tradición de la literatura y la poesía; deja a un lado su

²⁷⁰ Paul Zumthor, “*La poesía y la voz en la civilización medieval*”, *óp. cit.*, p. 65. En su obra de 1991:40, la palabra “referencial” es cambiada por “pragmática”, pero en un sentido global, ambas hacen referencia a lo mismo, al uso informativo y cognitivo de la lengua.

²⁷¹ Roman Jakobson, “*El marco del lenguaje*”, México, FCE, 1988, pp. 81-91.

función exclusivamente referencial para el público y oyente, pasando a ser una actividad de goce (“*Te tranquilizas, tomas asiento. Te dispones a disfrutar/ Para ti, mejor es viajar lento: más música podrías escuchar*);” además que la función poética que predomina en el arte verbal, lo hace también en este género, es decir, la estructura material del mensaje basado en el ritmo y la rima. Para reforzar lo dicho, observemos el siguiente ejemplo:

Veinte minutos después abor das una unidad colectiva.
Das tu pasaje al chofer y éste te da los buenos días.
Te tranquilizas, tomas asiento. Te dispones a disfrutar.
Para ti, mejor es viajar lento: más música podrías escuchar.

Cuentas con ese disco. Ése, que ha sobrevivido una semana.
Sigue sin aburrirte y esperas que amenice esta mañana.
Presionas el botón de play. Apuntan al cielo tus comisuras.
Cuando de pronto... y sólo exclamas: «¡Pero qué basura!».²⁷²

Como vemos, el ritmo y la rima son elementos indispensables, su desarrollo siempre tiene una repetición cíclica, una repetición a intervalos regulares, una estructura del mensaje que se basa en su cualidad rítmica siempre presente en la poesía oral.

Aunque el rap hip hop sea comunicación mediatizada no afecta su condición poética, a pesar de ser diferida en tiempo y espacio, se caracteriza en un inicio por ser comunicación oral (enunciación formalizada de manera específica), que se puede convertir en comunicación poética siempre y cuando la “transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído,”²⁷³ característica que encontramos en las grabaciones de rap.

Sumado a esto, las palabras, frases, sonoridades, ritmos, siguen dependiendo de la audición, reposan sobre una función de inmediatez, a pesar de la espacialidad del cuerpo, al ser escuchadas a través de la mediación de la

²⁷² Menuda Coincidencia, un día de esos, en “Ai con permiso”, *óp. cit.*

²⁷³ Paul Zumthor, “Introducción a la poesía oral,” *óp. cit.*, p. 34-35.

grabación impactan en el individuo de forma similar cual fuera escuchada de viva voz alcanzando los sentidos de las personas, su razón y subjetividad.

El que la escritura del rap siempre esté hecha para la oralidad, que su base sea la rima, el verso y el ritmo son elementos que nos permiten considerarlo parte de la tradición de la literatura, de la poesía oral, porque:

Aunque hoy estamos acostumbrados a leer con los ojos, la poesía debe juzgarse en principio como literatura oral, si queremos llegar a comprenderla. Porque esta es su fuente y su naturaleza: la palabra oral [...] la poesía que no provoca la voz, es mala poesía. Y, sin embargo, cuántos de los que leen poemas necesitan oírlos para entenderlos. Y qué pocos saben oírlos. La poesía, como ritmo oral, alcanza a todo el hombre a sus sentidos, a sus sentimientos y, como creadora de sentimientos a su sentido lógico."²⁷⁴

3.2.3. Cazadores de rimas.

El rap, palabra hablada que fluye anónimamente en ciudades y pueblos flotando en una base musical. En él, el tiempo siempre está marcado por la repetición constante del ritmo y la rima a la que debe gran parte de su popularidad y posterior reapropiación, en especial si entendemos que "la característica operatoria de la humanidad es precisamente la percusión rítmica",²⁷⁵ la reproducción intencional del ritmo es muy anterior a la escritura o a la pintura, sin el ritmo, no hay lenguaje posible.

Ritmo, rima y repetición, son características -canónicas en el rap- propias del lenguaje poético, mismas que facilitan su conjunción con la música, justo como señala Jakobson: "Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre - citando otro modelo semiótico- con el tiempo musical."²⁷⁶

²⁷⁴ Giorgios Seferis, "Diálogos sobre la poesía y otros ensayos", Madrid, Alianza, 1989, p. 156.

²⁷⁵ Roland Barthes, "Lo obvio y lo obtuso", Barcelona, Paidós, 1986, p. 246.

²⁷⁶ Roman Jakobson, "Ensayos de lingüística general", Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 360.

Estos atributos propiciaron el juego entre versos, palabras acentuadas, pausas, continuidades y tiempo musical, resultando en la fusión entre poesía y música distintivo de la canción lírica. Es por ello que en sus distintos géneros se utilicen -consciente o inconscientemente- herramientas provenientes del arte poético.

En nuestro caso, es común el uso constante de palabras como “poeta”, “lírica”, “ritmo”, “métrica”, “verso”, “versificación”, “poesía” y, sobre todo, “rima”, la médula del universo del rap. Acudir a estos conceptos provoca la atribución de ciertos criterios artísticos a su obra, de cierta autoconsciencia sobre la continuidad en la tradición de la poesía oral al considerarse poetas urbanos y; sobre su práctica artística, elemento clave para desarrollar sus significados y valor artísticos.²⁷⁷

Cabe mencionar que a pesar de que palabras como las mencionadas son utilizadas con frecuencia, muchos raperos se oponen a conocerlos más allá del uso que le dan en una rima como nos lo hacía saber un asistente a un taller “Está chido todo ese pedo de contar palabras y saber cómo se acomodan, pero yo, todo lo que sé de rap lo he hecho solo, así na’ más, escribiendo y escuchando el ritmo.”²⁷⁸ Hecho que proviene de la tradición autodidacta del rap callejero, de la llamada “escuela calle”, de un acto de resistencia que reniega de la cultura que lo ha marginado como apreciamos en el siguiente extracto:

No sé por qué no entienden que el rap también es música
estudiamos en la calle, nuestra cultura es única [...] que la música en mí corre como sangre por las venas
porque nació en el corazón, antes que en las academias.²⁷⁹

En cualquier caso, creemos que apoyarse en conceptos desarrollados profundamente abre nuevas posibilidades para expresar aquello que se desea comunicar; los recursos a nuestra disposición ayudan a comprender y mejorar la práctica; al receptor le puede brindar bases para valorar con más detalle una obra.

²⁷⁷ Richard Shusterman, *óp. cit.*, p. 284.

²⁷⁸ Comunicación personal de un asistente a los talleres de rap y educación popular en 2010.

²⁷⁹ Lavozequeta, “El rap también es música”, *RAP 24/7 El mixtape*, 2013.

En su búsqueda de innovación, del desarrollo de un estilo propio, raperas y raperos toman prestados estos elementos para cazar rimas en la selva del lenguaje.

Para comprender mínimamente los elementos que utiliza el arte verbal y el rap, describiremos algunos comenzando por el ritmo, ingrediente fundacional de éste género.

El ritmo es la unidad primaria que antecede a cualquier conocimiento especializado, a cualquier significado, hay que observar que incluso entre los grandes poetas:

el proceso creador no comienza, habitualmente, con la elección de un metro que haya de ser luego conscientemente trabajado. Son innumerables los testimonios de poetas que nos dicen cómo lo primero que surgió fue el ritmo, antes incluso que cualquier sentido, antes que todos los significados.²⁸⁰

El *ritmo* en poesía es un movimiento organizado que transcurre en el tiempo y es sensorialmente perceptible y se distingue por su facultad de agradar, situación más o menos buscada por el autor y es claramente manifiesta.²⁸¹ Es una cualidad absolutamente propia del *verso*, entendiendo éste como una figura fónica reiterada que generalmente corresponde a una línea en un poema (La confección de un rap mi hermano me encomendó), para medirlo se cuentan sus sílabas, lo que se conoce como *metro* (*La/ con/fec/ción/ de un/ rap/ mi her/ma/no/ me en/co/men/dó* - 13 sílabas).²⁸² En su fusión con la música, un verso suele asentarse sobre un *compás* -aunque establece distintas variaciones dependiendo del juego entre lenguaje y música- unidad métrica medible en el lenguaje musical, conformada por varios

²⁸⁰ Wolfgang Kayser, "Interpretación y análisis de la obra literaria", Madrid, Gredos, 1965, p. 317.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 321-322.

²⁸² Existen reglas de medición de versos en la poesía escrita, de ahí que se tenga más o menos versos según se mida, en el ejemplo citado se utiliza la sinalefa: cuando en el interior del verso una palabra termina en vocal y la siguiente empieza por vocal se funden las sílabas a que pertenecen ambas vocales y se cuentan como una sola. No obstante, como mencionamos, nacen de la poesía escrita y dificulta su aplicación en la poesía oral, pero su conocimiento facilita su aplicación u omisión para ampliar las posibilidades sonoras. Consideremos la omisión de la sinalefa en el ejemplo citado (*La/ con/fec/ción/ de/ un/ rap/ mi/ her/ma/no/ me/ en/co/men/dó* - 16 sílabas).

golpes acentuados o no en 4/4²⁸³ (*La/ con/fec/ción/ de un/ rap/ mi her/ma/no/ me en/co/men/dó* - 13 sílabas.)

Esta unidad ordenada de sílabas se trasciende a sí misma para formar un conjunto de versos conocido como *estrofa*, que en el rap suele consistir de 16 versos. Estos elementos nos ayudan a identificar la estructura externa de una canción, que comúnmente tiene 3 o 2 estrofas mediadas por un estribillo o acompañamiento -musical o no (scratch, instrumento, diálogo)-. Pero, para evitar más explicaciones redundantes, dejemos que el rapero regiomontano Menuda Coincidencia nos lo explique con la estrofa extraída de su canción “Verso ¿sin esfuerzo?”:

La confección de un rap mi hermano me encomendó;
Y, sin mucho meditarlo, aceptó el tonto de yo.
¡Qué difícil es decir «no» en el momento adecuado!
Y encima lo dejé pa’ luego: ¡Eso! Como buen mexicano.

Dado que no hay plazo que a su término no llegue,
aquí sentado frente al bloc de notas me tienes.
Tanta blancura impone; a intimidarme alcanza.
Trato darme valor y digo: «Vamos, no pierdas la esperanza».

Y respiro: al toro por los cuernos.
Oí que lo adecuado son 48 versos
repartidos por igual a lo largo de tres estrofas,
donde el tema a tratar será el que a uno se le antoja.

¿Arte mayor?, ¿arte menor? Aquí no importa, creo.
En un buen beat, un buen flow: el mayor trofeo.
Pero no es indisociable del cómo, dónde y cuándo.
Espera... siento como que algo aquí va acabando.

Menuda Coincidencia.²⁸⁴

A pesar de lo paradójico que pueda ser explicar un fenómeno auditivo por escrito se invita a dar lectura a la estrofa citada para “sentir” el movimiento rítmico y continuo que la repetición del verso “imprime”. Esta repetición en intervalos más o menos regulares es decisiva, es la que genera una sensación de continuidad y nos

²⁸³ Aaron Copland, “*Cómo escuchar la música*”, México, FCE, 1994, p. 37.

²⁸⁴ Menuda Coincidencia, Verso ¿Sin esfuerzo?, en *Ai con permiso.*, *óp. cit.*

mantiene apegados, se encuentra en las partes vocálicas de mayor relieve y utiliza especialmente la rima.

Nos encontramos ante una *rima* cuando en dos o más palabras, la última vocal acentuada y todo lo que le sigue tienen idéntico sonido. Puede abarcar, una, dos o tres sílabas. Según su sonoridad se distinguen en: 1) Consonante o total si los sonidos idénticos son vocales y consonantes (*Albor/ amor, profundo/ mundo, delirio/ lirio*); 2) Asonante o parcial que se produce cuando sólo las vocales son idénticas (*busca/ dura, muerte/ vuelve, hizo/ vivo*).

Según su posición puede ser: pareada, alternante, cruzada, interpolada, encadenada. Todas ellas dependen de una métrica regular donde la rima está al final del verso (combinación estrófica ABBA, AABB, ABAB, ABCB...). De las cuales, en el rap, la más sobresaliente es la *rima interior*, que es cuando una de las palabras que riman (o las dos) están en el interior del verso y que ilustramos con el siguiente ejemplo:

Recorriendo subamerica / subversiva periférica,	A
con sueños y tragedias / en sierras cordilleras,	A
la selva de concreto, / su enfermedad un reto	B
la muerte a su lado / hoy día no hay bocado. ²⁸⁵	B

Como se puede apreciar en el texto, cada verso se encuentra dividido en dos partes a través de una pausa, misma que se adapta al esquema del compás musical binario 4/4 que acompaña las letras y que facilita el uso convencional de la rima interna.

Descritos ya los elementos generales externos de la estructura de una canción, nos aproximaremos a aquellos utilizados en su composición interna, las figuras retóricas, debido a que el rap, al ser una expresión que se distingue por el uso percusivo de la voz, las figuras basadas en la sonoridad suelen tener un papel sobresaliente. De ahí que la rima sea la médula del género, la aliteración y la

²⁸⁵ Tiempo Insurgente, 2009, Donde tú vayas, “*Donde tú vayas*”, Chile.

asonancia sean moneda corriente, mientras que otras como la sinestesia o el oxímoron son utilizadas rara vez.

A continuación, mencionaremos y describiremos brevemente algunas ilustrando su uso en el rap. Es necesario aclarar que la elección y el orden de las figuras como sus ejemplos obedecen únicamente a fines ilustrativos. Mientras para las primeras su estudio detallado pertenece más al ámbito de crítica literaria excediendo nuestros objetivos y conocimientos, para el segundo nos hemos basado en recomendaciones de canciones, escuchas elegidas y aleatorias en el vasto campo del rap.

La *aliteración* es la repetición del mismo sonido o sonidos semejantes de dos o más sílabas o palabras. Esta reiteración acústica brinda una sensación auditiva estéticamente placentera y significativa cuando pretende complementar lo que dice el texto. Su valoración plena requiere la oralidad, lugar donde refuerza el ritmo y revela la estrecha relación entre música y lenguaje:²⁸⁶ “*Fuimos racimos de mimos en tiempos óptimos.*”²⁸⁷

El álbum “Bachillerato” de Guerrillero Kulto dedica cada tema al uso de este recurso entre las que resaltan por su popularidad “Música y mensaje”, “Poder de la palabra”, “Somos sudakas.”²⁸⁸

La *asonancia* es la coincidencia solo de las vocales a partir del último acento:²⁸⁹

Ten querido, come del plato de estofado amargo,
De piedra en el zapato, infestado de malos ratos,
Un círculo cínico con punto crítico
Con estocada al corazón, punto final al ciclo.²⁹⁰

²⁸⁶ Victoria Reyzábal, “*La lírica: técnicas de comprensión y expresión*”, Madrid, Arci/Libros, 1994, p.48

²⁸⁷ Ximbo, 2016, Plan B, en “*Ohkela*”, México, Handiclap Records.

²⁸⁸ GuerrilleroKulto, 2011, *Bachillerato*, Chile, Texas Studio.

²⁸⁹ Wolfgang Kayser, *óp. cit.*, 127.

²⁹⁰ Ximbo, *óp. cit.*

Y yo, sigo en la misma caminata
 Me pasé del tesoro por dejar en casa el mapa
 ¿De qué se trata? Soy un cerebro sin la tapa
 Puedes verlo todo, no estoy escondiendo nada.²⁹¹

La *metáfora* se caracteriza por su especial capacidad evocadora, suele acudir al fondo emocional del receptor lo que amplía el significado de las palabras y provoca que se reelabore constantemente el lenguaje: “Busco el abrazo de mi luz/ Hasta que la noche se haga blanca;”²⁹² “Vivo masticando frases, en el nido/ Enseñándole a volar a estos versos recién nacidos.”²⁹³

La *sinestesia* es la fusión de impresiones sensoriales en la expresión lingüística (tonos claros y oscuros, colores calientes y fríos). Se caracteriza por expresar la percepción a través de un órgano que no le corresponde (oír una visión, saborear un sonido, “la luz de los sonidos me contempla”, ver la música): “Hablo por los ojos y te miro con la boca;”²⁹⁴ “Amo el olor de la música que me llama/ a probar la vida por las mañanas.”²⁹⁵

La *comparación* establece conexiones asociativas a través del “como”. Puede referirse a cualidades aisladas (grande como una torre, pesado como el plomo), acontecimientos (corría como una liebre, luchaba como un león), o situaciones completas: “Porque el rap es para mí como para el mar la arena/ como para el cuerpo: desayuno, comida y cena;”²⁹⁶ “Sé quién lo hace por la cultura o por dinero y fama/ como un “te amo” y solo quieren llevarte a la cama.”²⁹⁷

El *oxímoron* une dos ideas que se excluyen mutuamente, es una intensificación del contraste. (dulce amargura, muerte viva, sol sombrío, niño gigante, humilde ambición, orgullosa humildad, su destino es un dulce desastre) (me alegre y entristezco, en lo que valgo más menos merezco, gozar de libertad y estar

²⁹¹ Proof, 2017, Caminata, en “Caminata”, México, Traficante de almas.

²⁹² Bocafloja, 2018, Luz, en “Noor”, Quilombo Arte.

²⁹³ Danger, 2017, El Aleph, en “Sembrando Laureles”, México, Danger.

²⁹⁴ Bocafloja, 2006, Libre y Soberana, en “Universo Mixtape vol. 1”, Quilombo Arte.

²⁹⁵ Elazeta, 2012, Dos caras, *Inédito*

²⁹⁶ Lavozeckreta, *óp. cit.*

²⁹⁷ Elazeta, *óp. cit.*

cautivo): “Perder para ganar, dar para recibir/ Vivir para morir y morir para existir,”²⁹⁸
 “Ha perdido lo buscado, ha buscado lo perdido.”²⁹⁹

La *ironía* pretende sugerir lo contrario de lo que se dicen las palabras, su uso en el rap depende de la entonación, del flow:

«¡Basta con un clic para el mundo conquistar!»,
 «¡Es instantaneidad!», «¡Todo depende de ti!»,
 «¡Todo dispuesto para ti!»: Así reza la publicidad.
 Yo no te aporoto novedad, contempla los más de mil.³⁰⁰

La *alusión* es utilizada para referirse a alguna situación o contexto específico, es necesario que el receptor tenga conocimiento a lo que se alude:

Año del 1981
 el regente de Nueva York
 declara la guerra al graffiti.
 0.4 millones de dólares
 en construir dobles bardas
 patrulladas por perros
 entre las dobles “bardas”.³⁰¹

“Pueden llenarse la boca de Kool Herc y de Bambaataa,
 de «yo, yo, muthafacka!», de una lista grandotota
 de referencias, que denota la siempre noble, pero naca
 ansia de afirmación barata, para sentir que Dios los toca.”³⁰²

Éstas son algunas figuras que se pueden encontrar en el rap, de las que, reiteramos, representan una pequeña parte. Por añadidura, consideramos señalar que su uso no necesariamente se subordina a una voluntad de expresión -las figuras se pueden desconocer en concepto y ser utilizadas magistralmente- sin embargo, para nosotros representa un acercamiento psicológico a quien escribe, a su singularidad subjetiva ante el mundo.

²⁹⁸ Ídem.

²⁹⁹ Tiempo Insurgente, Donde tú vayas, *óp. cit.*

³⁰⁰ Menuda Coincidencia, ¿Sin enganche?, en “Ai con permiso”, *óp. cit.*

³⁰¹ Magisterio, G-R-A-F-I-T-T-I, en “*Magisterio*”, México.

³⁰² Menuda Coincidencia, Los cirrostratos, “El nefelibata”, *óp. cit.*

3.2.4. *El flow.*

El uso de figuras retóricas aplicado al rap, su ejercicio y práctica potencia expresar con mayor profundidad y claridad el sentir, de la misma forma que el aprendizaje de las técnicas en el boxeo potencia la capacidad de pelea. Pero en ambos, depende del sujeto trascender la técnica, evitar rimar por rimar para cuadrar en el ritmo o golpear por golpear sin considerar al oponente. En el caso de quien rima debe provocar que frases y palabras rompan el silencio dando sentido a lo dicho de una forma única, singular, peculiar, que emana del flujo de la voz, del flow:

Pues mira, 'flow' llámanle al estilo, al feeling, al sentimiento que le pongas a la forma de expresión, a la manera en que acomodes las palabras dentro del ritmo, la forma en que manejes esa métrica, que se va de la mano con la armonía y, pues, ahí le metes ese sentimiento, ¿no?

Yoalli G.³⁰³

La voz es el principal instrumento del rap, la naturaleza rítmica de éste empuja al rapero en búsqueda de un estilo singular a acentuar palabras donde no corresponde, alargar y acortar sílabas, apoyarse en pausas y silencios que enfatizan los significados. Aunque a oídos de sus críticos esta sea su mayor virtud y defecto, prestar atención nos permite apreciar que detrás de estos juegos hay mucho más. Ahí se ocultan las modulaciones que revelan la calidad de la emoción, podemos distinguir una pregunta de una indicación, una orden de una amenaza, tristeza o alegría, rabia o ironía. Al igual que en otros géneros, en el rap, la voz descubre la emoción que las palabras intentan disimular.³⁰⁴

La emoción que el hablante imprime en su mensaje se percibe en las interjecciones, patrones sonoros, longitud o brevedad de las palabras. Es la función del lenguaje que se centra en el emisor y que “da sabor a todos nuestros enunciados

³⁰³ Tiosha Bojórquez, *óp. cit.*

³⁰⁴ Tomás Navarro, “Voz y entonación”, en Marcela Ruiz, *Desarrollo profesional de la voz: entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*, México, Editorial Gaceta, 1993, p. 395.

en su nivel fónico, gramatical y léxico,³⁰⁵ conocida en la teoría de Jakobson como función emotiva.

Función poética, centrada en el mensaje en sí, en su estructura y; función emotiva, centrada en el emisor, en la impresión de la emoción sobre lo que se habla, se hacen presentes en canciones del género como predominantes. Pero tal como hemos dicho, puede convivir con otras, por ejemplo, los versos pueden resultar apelativos, e interpelar al oyente buscando una respuesta del destinatario, que busca tome una posición, resaltando la función conativa, en donde la expresión no está sujeta a ser cuestionada, sino a actuar en base a ella.³⁰⁶ El siguiente texto de la rapera oaxaqueña lo ejemplifica:

¡Liberación Femenina!, gritamos, ¿quién se libera?
 sí sigues esperando el galán de telenovela,
 sí sigues arrastrando las culpas que cargó Eva,
 para quitarte de tus prejuicios ¿qué es lo que esperas?

Te dijeron "sin un hombre no vales"... ¡se las creíste!
 te llamaron "sexo débil"... ¡se las compraste!
 una mujer alzó la voz por Equidad, y ¿tú que hiciste?
 si con estar detrás de un "gran hombre" ¡te conformaste!

¡Mujer Tonta!... No por Mujer... si no... ¡Por dejarte!
 porque ¡vales mucho! y, aun así, de menos te haces,
 porque de lágrimas, ¡volviste a usar ese chantaje!
 y al Cabrón que te puso el cuerno... ¡lo perdonaste!

¿por qué te conformas siguiendo todas esas normas?
 ¡cambia de vida ahora! ¡cambia de forma!
 ¡no seas sólo Bonita! ¡sé más Cabrona!
 ¡No seas Mejor Mujer! Mejor sé, ¡Mejor persona!³⁰⁷

El rap siempre está escrito con intenciones de oralidad, en verso y sujeto a un ritmo regular, además de estar acompañado de música, características esenciales de un género específico de la literatura oral: el lírico, cuya revelación más esencial es la canción.

³⁰⁵ Roman Jakobson, *El marco del lenguaje.*, óp. cit., p. 82.

³⁰⁶ *Íbidem.*

³⁰⁷ Mare Advertencia Lirika, 2010, Qué mujer, en “*¡Qué mujer!*”, México, Bear House.

En lo lírico se fusiona el mundo con el yo, lo objetivo con lo subjetivo se manifiestan -a diferencia de otros géneros- claramente vinculados. Se expresan ideas y emociones, describe situaciones o enuncia su discurso dirigiéndose siempre a un receptor. Es decir, sus principales características son la musicalidad y la expresión de sentimientos de un emisor ficticio o hablante lírico y, por ende, la representación de su subjetividad (función emotiva),³⁰⁸ el siguiente fragmento del rapero Tiempo Insurgente ilustra lo expuesto:

Ha sido golpeado, está amenazado
Siendo perseguido, se siente asustado
Camina con cuidado, se acuerda de su hermano
Sabe hoy está solo, pero no por mucho rato

Se topa en el camino compañeros, guerreros insurgentes
Unos viven y otros solo en el recuerdo de la mente
Es un aliciente, no olvida a su gente
De sur a sur la vida, no es tan diferente

Lleva en su mochila, el peso de la gente
Ver las injusticias, lo hace diferente
Al igual que todos ellos, conoce a la muerte
Sigue su trayecto, conoce el camino

Ese es su destino, él lo ha elegido
Amar a su gente, luchar por su gente
Alegre y rebelde, salud y dos pasos al frente
¡Salud y dos pasos al frente!!!³⁰⁹

Con lo expuesto hasta ahora, podemos decir que el rap forma parte del género lírico, por lo tanto, del mundo del arte verbal. No importa que en ese mundo haya sido negado y rechazado, con constancia y disciplina se forja verso a verso un pequeño espacio. Esta aproximación del rap hip hop como poesía lírica es un pequeño esfuerzo para visibilizarlo como una práctica artística reflejo de la creatividad verbal propia del ser humano que, lejos de pertenecer a unos cuantos elegidos, es la muestra de las personas que quieren dar su visión del mundo y han elegido el arte verbal para ello, el arte del rap.

³⁰⁸ Wolfgang Kayser, *óp. cit.*, 446.

³⁰⁹ Tiempo Insurgente, *óp. cit.*

3.3. El arte del rap y las resistencias.

Pepe Escobar: ¿La vida puede ser inventada cuando todas las imágenes son producidas de antemano?

Guattari: Sí, vea el ejemplo de los químicos. Ellos trabajan con el mismo material todos los días: carbono e hidrógeno. Es como la situación de un pintor que compra sus tintas en el mismo comercio. Lo que interesa es lo que va a hacer con ellas. Lo principal es liberarse de esa redundancia, de la serialidad, de la producción en serie de la subjetividad, liberarse de tener que volver permanentemente al mismo punto.³¹⁰

3.3.1. *El Poder.*

La práctica del rap se ha convertido en asta que ondea banderas de lucha contra las nominaciones dominantes de cultura, identidad, arte, clase, sexual, racial, etc. En él podemos visibilizar obediencias, desobediencias, rupturas y acuerdos con los discursos que catalogan, cuantifican y cualifican, ordenan y asignan. Razón que lo convierte en un lugar apropiado para observar la relación entre el ejercicio del poder y prácticas de resistencia.

Poder y resistencia están indisolublemente unidas, son dos partes constitutivas del mismo proceso. Un proceso interminable de hacer y rehacer las posibilidades de “ser” de un sujeto abarcando el conjunto de relaciones consigo mismo y con el mundo que le rodea.

Abordar dicha relación nos remite al pensamiento de Michel Foucault, para quien el “Poder” o “el poder” no existe como tal, no es un ente abstracto, sino que solo existe en el acto, en el ejercicio del poder de unos sobre otros, siendo observable en dichas relaciones de poder. Esta perspectiva nos permite pensar el poder partiendo de dos hipótesis “el poder no se cede, ni se intercambia, sino que

³¹⁰ Felix Guattari y Suely Ronik, “*Micropolítica. Cartografías del deseo*”, Madrid, Vozes, p. 69.

se ejerce y sólo existe en el acto; -el poder [...] es básicamente una relación de fuerza en sí mismo.”³¹¹

Su trabajo plantea una lucha contra los efectos del poder centralizado. Aquel que impone un paradigma determinado en forma de saberes ligados a instituciones y al funcionamiento de un discurso científico organizado en una sociedad que intenta homogenizar las prácticas haciendo circular de forma masiva su discurso. Por ejemplo, las características de los hombres y las mujeres, de la juventud y la adultez, de la medicina sobre el cuerpo, de la psicología sobre la salud mental, etc.

Concebido de esta forma, el poder es una fuerza negativa que reprime aquello que se le opone, pero no es una represión absoluta, definitiva y perpetua - ya que así no existirían relaciones de poder-, sino que siempre encuentra algún tipo de tensión, de enfrentamiento, de combate, de choque; es un proceso de lucha constante en el que existen consensos y disensos, acuerdos y desacuerdos donde verdades y saberes interactúan con el poder, impactándose mutua pero desigualmente -debido a las dificultades materiales y simbólicas de los sujetos- conminándose a sufrir mutaciones.

La lucha contra los efectos del poder busca romper los saberes históricamente impuestos que ejercen coerción desde un discurso teórico, unitario, formal y científico que construye la subjetividad de los sujetos y que es impulsado por un poder que intenta controlar todo lo que se oponga, atenuando y normalizando en su beneficio cualquier práctica en su contra para defender la manera en que está organizada la sociedad.

Para neutralizar la posibilidad de rebelión reprime dichas prácticas a través de ciertos dispositivos (discursos, leyes, proposiciones filosóficas o morales, etc.). Al tratarse de un ejercicio de poder no solo coercitivo, su funcionamiento efectivo depende ampliamente de la “transformación técnica de los individuos [...] el poder produce lo real,”³¹² es decir, de la normalización, de la preeminencia de la norma en

³¹¹ Francisco Ávila-Fuenmayor, (Mayo-Agosto 2006), “El concepto de poder en Michel Foucault”, *Telos*, vol 8. Núm 2, p. 223.

³¹² Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2012, p. 11.

el ámbito social. Especialmente porque las normas intervienen durante, y en todos los espacios de la vida apoyadas en discursos dominantes que determinan conductas, aspiraciones, lugares y funciones, formas de interpretación de la realidad y que omiten aquellas que disienten o no le son funcionales.

Diseminadas por el tejido social, las relaciones de poder se ejercen como un conjunto de acciones para controlar acciones posibles a través de estrategias que puedan inducir, facilitar o dificultar las distintas conductas, reacciones y comportamientos de los sujetos actuantes o susceptibles de actuar, todo ello desde un campo más o menos abierto de posibilidades, reconociendo al sujeto “libre de actuar” para que éste se abra a la relación de poder como expone Foucault:

...y es preciso subrayar que no pueden existir relaciones de poder, más que en la medida en que los sujetos son libres. Si uno de los dos estuviese completamente a disposición del otro y se convirtiese en una cosa suya, en un objeto sobre el que se puede ejercer una violencia infinita e ilimitada, no existirían relaciones de poder. Es necesario pues, para que se ejerza una relación de poder, que exista al menos un cierto tipo de libertad por cada una de las dos partes... Esto quiere decir que en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que si no existiesen posibilidades de resistencia -de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación- no existirían relaciones de poder.³¹³

Este proceso expone el modo en que los individuos, en tanto sujetos, se identifican o no con las posiciones a las que son convocados, la manera en que modelan y estilizan estas posiciones, y por qué nunca lo hacen completamente, de una vez y para siempre sino que “se embarcan en un proceso agonístico constante de lucha, resistencia, negociación y adaptación a las reglas normativas o reguladoras con las que se enfrentan y a través de las cuales se autorregulan.”³¹⁴

Tal dinámica debe considerar las conductas actuales y posibles de los individuos para abarcar las múltiples formas de disparidad individual, de

³¹³ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p.126.

³¹⁴ Stuart Hall, *óp. cit.*, p. 33.

organización, de objetivos, de instrumentos, lo que en última instancia define distintas formas de poder, como de resistencias.

3.3.2. *La resistencia.*

Disociar las distintas formas de poder, localizar dónde se inscriben, cómo se aplican y qué métodos utilizan son algunos de los efectos de las resistencias cuyo objetivo es la lucha hacia una técnica, una forma de poder. A pesar de su multiplicidad, las resistencias comparten ciertas características: no se limitan a un solo país; sus objetivos son los efectos del poder; critican al enemigo inmediato, a las instancias de poder más cercanas; cuestionan el estatus del individuo, sostienen el derecho a ser diferentes como individuos y rechazan aquello que aíslan a los individuos de la vida comunitaria; se oponen a los efectos vinculados al saber, la competencia y la calificación: contra los privilegios del saber; y tienen como eje la cuestión ¿Quiénes somos? Rechazando las abstracciones elaboradas desde el discurso científico o administrativo que determina quién es uno.³¹⁵

En general, podemos englobarlas dentro de tres tipos de luchas -no son excluyentes aunque históricamente predomina alguna sobre otras-: 1) las luchas que se oponen a las formas de dominación étnica, social y religiosa; 2) las que denuncian las formas de explotación que separan a los individuos de lo que producen, y; 3) las luchas contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión, aquellas que atan al individuo a sí mismo sometándolo a otros.³¹⁶

Hoy en día el acento se coloca sobre éstas últimas, en la lucha contra la sumisión de la subjetividad, -entendida como el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc. y las formas culturales y sociales que

³¹⁵ Michel Foucault, (julio-septiembre 1988), "El sujeto y el poder", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, núm. 3, pp. 6-7, Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3540551>

³¹⁶ Ídem.

animan a los sujetos actuantes-³¹⁷ en el rechazo de la individualidad impuesta y la totalización de las estructuras de poder, de la administración de la vida; se trata de escapar de sus límites e imaginar y construir lo que podríamos ser, fomentando nuevas formas de subjetividad.

Rechazar la imposición del ser para entrar en un proceso de devenir, pero no uno con origen, transcurso y final, un producto definible, sino a un devenir inacabado de un sujeto que “debe inventarse lo que él hace de su ser o de su pasado,”³¹⁸ a través de situaciones, relaciones y composiciones de relaciones con el exterior y consigo mismo, basado en “la necesidad de hacer confluir la transformación del mundo (de las instituciones, de las leyes) y la transformación de sí, de los otros y de la existencia.”³¹⁹

Lo expuesto hasta ahora nos permite comprender que existe un llamamiento recíproco entre relaciones de poder y resistencia, su confrontación es indefinida siempre manteniendo el anhelo de la inversión. Este encadenamiento perpetuo es fuente de la fuerza del sujeto que se alimenta de su contacto con otras fuerzas, es su posibilidad de resistencia, existencia y libertad.

3.3.3. *Más allá del junco.*

El poder vigila y transforma permanentemente el exterior e interior de los sujetos, su ejercicio es anterior al nacimiento y posterior a la muerte, controla la voluntad y el pensamiento al comparar, diferenciar, jerarquizar, homogenizar, cuantificar, en suma, mantener al individuo dentro de los límites de la norma.

³¹⁷ Sherry Ortner (2005), “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”, *Etnografías contemporánea*, vol. 1, núm. 1, p. 25.

³¹⁸ Etienne Tassin, (Mayo-Agosto 2012), “De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 43, p. 38, Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n43/n43a04.pdf>

³¹⁹ Maurizio Lazzarato, citado en *Ibíd.*, p 42.

Con este afán, ha extendido su control distribuyéndose entre los cuerpos y mentes de los sujetos, interiorizando los comportamientos de inclusión y exclusión social adecuados que “ejerce por medio de máquinas que organizan las mentes (en sistemas de comunicaciones, redes de información, etc.) y los cuerpos (sistemas de bienestar, actividades monitoreadas, etc.)” que en la actualidad se dirigen “hacia un estado de alienación autónoma del sentido de la vida y el deseo de la creatividad.”³²⁰

Esta distribución intensifica y generaliza los aparatos normalizadores en las prácticas comunes y cotidianas, su objetivo es administrar problemas específicos de la vida y la población en general como la sexualidad, reproducción, trabajo, educación, salud, higiene, vivienda, formas de interpretación de la realidad, creatividad, etc., por distintos dispositivos (hospital, manicomio, escuela, prisión, etc.) actuantes sobre el cuerpo individual y social con efectos disciplinarios y de regulación. Además, reprime a los sujetos que no se adaptan a la norma de la vida familiar, de la fábrica u oficina, la escuela, la vida sexual convencional, en definitiva, al saber-poder que vigila, diferencia, normaliza.

Aun así, los sentidos hegemónicos fallan, dejan intersticios que son aprovechados para distorsionar, reinterpretar y cambiar el modo de actuar, pensar, sentir; éstos son condición de posibilidad de las prácticas de resistencia que evitan la obediencia y réplica de la norma, la regulación y administración de la vida. Aquí la resistencia va más allá de la tolerancia a los efectos del poder, de resistir los embates del poder, de ser como el junco que se dobla, pero siempre sigue en pie.

La resistencia entonces deja de ser pasiva y emerge como ejercicio de creación y transformación de aquello que intenta dominar el cuerpo, las emociones, la socialidad, la sexualidad, es decir, como una fuerza opuesta y activa a la producción del sujeto normalizado por ficciones regulatorias. Así, la resistencia se construye sobre la base de la experiencia vivida del sujeto, en la producción de sí mismo inventando nuevas posibilidades de vida, modos de existencia que

³²⁰ Citado en: Reinaldo Giraldo, (Enero-Junio 2006), “Poder y Resistencia en Michel Foucault”, *Tábula Rasa*, no. 4, p. 111, recuperado de: <https://www.revistatabularasa.org/numero04/poder-y-resistencia-en-michel-foucault>

promuevan “nuevas formas de subjetividad por medio del rechazo de este tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos.”³²¹

Tarea urgente, fundamental e indispensable para el sujeto moderno, que debe elaborarse a sí mismo mediante la crítica permanente de su ser histórico y de la racionalidad impuesta, al experimentar “una vida como transgresión de los límites impuestos por esa imaginación productiva que son nuestras prácticas,”³²² impactando en la forma en que el individuo da a su propia vida sin dejar su constitución en manos de la norma que define qué es, siente, piensa, hace.

Para ilustrar lo explicado hasta ahora, leamos el siguiente fragmento:

El impulso fue saciar mi hambre, hacerme un hombre,
ganar renombre; quizá esto no te asombre
porque escapé del rebaño andando contra corriente y el beneficio
es ser dueño de mi destino: atino golpes con artificio.

Y si hoy protagonizo mi dicha, admito:
a lo largo de cada página he sido yo quien mi vida ha escrito.
Yo, en base a temple; yo, al ser recíproco;
y fiel a la musa Euterpe, quien a cambio me da el antídoto

inequívoco. Trascender el tiempo y el espacio.
El objetivo es dejar mi huella sobre este mundo; y voy despacio,
paso a paso, disfrutando del alba hasta el ocaso.
En caso de algún fracaso, lo aprendo, arreglo, y doy repastos.

Realizo ajustes; cuido el calibre y que equilibre.
Que el mundo vibre. Mi espíritu es errante y libre.
Aprendí que una buena faena sólo se logra cuando entrenas
y gracias al hip-hop es que obtuve una vida plena.

Quid Comba.³²³

Los versos citados dan cuenta del intento de transgredir la identidad impuesta (*escapé del rebaño andando contra corriente y el beneficio*); dejando de un lado la norma y responsabilizándose de la construcción de sí mismo (*Y si hoy protagonizo*

³²¹ Michel Foucault, “*El sujeto y el poder*”, *óp. cit.*, p. 11.

³²² Marco Díaz, *Abertura de la libertad y juego ontológico problematización de la idea de una ontología histórica en Foucault*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis de Doctorado, 2002, p. 247, Recuperada de: <https://eprints.ucm.es/7348/1/T25676.pdf>

³²³ Menuda Coincidencia, Los cirrocúmulos, en “*El nefelibata*”, *óp. cit.*

mi dicha, admito: a lo largo de cada página he sido yo quien mi vida ha escrito.); envuelto en un proceso permanente (En caso de algún fracaso, lo aprendo, arreglo, y doy repasos/ Realizo ajustes; cuido el calibre y que equilibrio); impulsado por la práctica del hip hop (gracias al hip-hop es que obtuve una vida plena).

Es posible identificar dos grandes tipos de resistencia en la práctica del rap hip hop: aquellas destinadas a señalar la dominación ejercitando la conciencia de la misma (discursivas); y aquellas que buscan modificar ésta situación desarrollando prácticas alternas que subviertan fugaz y parcialmente los sentidos hegemónicos.

Dicho sea de paso, no son excluyentes, sino que se complementan y entrecruzan en distintos niveles. Por ejemplo, señalar ciertas situaciones pone en escena el juego del poder, describe como se hace o invita a hacerlas, generalmente está explícita en el discurso de sus letras; lo que puede devenir en prácticas que modifiquen su funcionamiento a nivel individual o social, por ejemplo en las escuelas,³²⁴ viviendas colectivas, Talleres de hip hop y educación popular, Mesas de diálogo, integración en las academias, (ver anexos) entre otros, que dan un nuevo sentido a las interacciones contenidas en esos espacios, otras posibilidades comunicativas, formas de colectividad ajenas a lo que se suele esperar desde el mundo adulto y un nuevo punto de referencia en las tramas de la configuración de la identidad.

³²⁴ En mi experiencia como docente tuve la oportunidad de utilizar el rap como estrategia de enseñanza-aprendizaje para concientizar a los alumnos sobre el contexto educativo, social e individual que los atravesaba como sujetos.



Figura 9. Taller de rimas en la Estrategia de Rehabilitación Comunitaria hñahñú 2016.



Figura 10. Ponencia del trabajo “Joven común y no tan común: rap hip hop, vida y resistencias” durante la “Semana de estudios sociales y culturales de la música” en la UAM-Azcapotzalco (2014). Archivo Personal.

Inicialmente (primer tipo de resistencia), el rap hip hop difunde la información de un modo emotivo (función poética) sin dejar de ser menos veraz (función referencial), creando un tipo de organización de conciencia que puede devenir en la práctica nuevas formas de subjetividad (segundo tipo de resistencia). Consideremos como evidencia el papel que cumplió para la diáspora africana:

El poder de la música en el desarrollo de nuestras luchas, al transmitir información, organizar la conciencia y poner a prueba, desplegar o amplificar las formas de la subjetividad exigidas por la exigencia política, individual y colectiva, defensiva y transformadora, demanda prestar atención tanto a los atributos formales de esta tradición expresiva como a su fundamento *moral* distintivo[...] en los términos más simples posibles, cuando representa el mundo tal cual es contra el mundo tal como lo anhelarían los racialmente subordinados, esta cultura musical aporta gran parte del coraje necesario para seguir viviendo en el presente.³²⁵

Siguiendo el final de la cita, confrontar lo existente con lo que podría ser trasciende el simple señalamiento, es una acción que implica ocupar un lugar que muchas veces no ha sido definido por el poder evitando así que los discursos hegemónicos tomen ese lugar. Añadido a esto, dichos anhelos, deseos, ideales, se pueden convertir en guías de acción que afluyan en nuevas modalidades de relaciones sociales, comportamientos divergentes a las ideas dominantes de familia, amistad, amor, sociedad o de cualquier tema que les sea de vital importancia.

Como podemos observar, la resistencia se manifiesta al modificar una respuesta esperada (transgresión de la identidad normativa e institucional) con una lógica divergente (a través de la práctica de la cultura hip hop) constituyendo una manifestación que rompe las nominaciones del orden de lo visible y lo decible, del lugar y el orden, revelando nuevas posibilidades de sentido experimentadas en la vida cotidiana de los sujetos yendo más allá de la resistencia pasiva del junco, convirtiéndose en activa, móvil y creativa.

³²⁵ Paul Gilroy citado en Simón Frith, "Música e identidad", en Stuart Hall y Paul du Gay, *óp. cit.*, p. 200.

3.3.4. *El arte del rap y las resistencias.*

Por su naturaleza -estar dentro de los límites de la norma-, las prácticas de resistencia son dispersas, espontáneas, creativas y fugaces, hacen aparecer algo nuevo de manera transitoria que subvierte momentáneamente el orden en el instante de su acción sin perturbar significativamente la funcionalidad y reproducción del sistema de dominación. A pesar de esto, lo que nos interesa resaltar es la capacidad del sujeto para crear, inventar, luchar, bajo la presión acaparadora del poder, nuevos modos de experimentar la vida cotidiana.³²⁶

De ello entendemos que la resistencia resulta tan inventiva y móvil como el poder, se extiende igualmente entre los nodos de la red porque donde hay poder hay resistencia y donde hay resistencia hay un sujeto en fuga de las redes del poder, “es una línea de fuga. Escapa a las líneas precedentes, se escapa de ellas.”³²⁷ En ese trayecto el sujeto necesita respuestas creativas para trazar nuevos caminos y formas de existencia, trabajar como los químicos o los pintores de nuestro epígrafe, pero en este caso, con la materia prima pre elaborada de la vida social e individual para escapar -parafraseando a Raymundus Lullus- del movimiento en el círculo, que es la pena en el infierno.

Para liberarse de esa redundancia, las culturas juveniles se han servido de la potencialidad creativa del arte y el lenguaje estético. La creación de la misma cultura juvenil, la producción de nuevos modos de existencia, la autoafirmación y la creación artística son elementos que trabajan “sobre lo ya existente y siempre lo que podría ser.” El despliegue de procesos de creación estética en éstas áreas lleva a “su extremo la capacidad de inventar coordenadas mutantes, de engendrar cualidades desconocidas, jamás vistas, jamás pensadas”, que tocan el dominio de la subjetividad, de lo ético, de lo político y se mantienen como foco de resistencia

³²⁶ Michel de Certeau, *óp. cit.*

³²⁷ Giles Deleuze, citado en: Etienne Tassin, *óp. cit.*, p. 48.

frente a la homogénesis (universos de referencia unidimensionales) y a favor de la creación de lo único e irrepetible (procesos de singularización).³²⁸

En este sentido, la estética traspasa sus barreras formales, lo que nos permite apreciarla como un ordenamiento de lo social, una forma de repartir espacios, tiempos y actividades,³²⁹ donde el poder actúa sobre la vida cotidiana inmediata “que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos.”³³⁰ Pero al mismo tiempo facilita su práctica en otros dominios como “el ejercicio de uno sobre sí mismo mediante el cual se intenta elaborar, transformar y acceder a un cierto modo de ser,”³³¹ como un proceso constante, creativo e ininterrumpido para resistir, escapar del poder, convertir su proceder en prácticas reflexivas de libertad.

La práctica del rap hip hop es una manera de dar forma, visibilidad y recepción de las tensiones situadas en el campo social, de reflexionar sobre la experiencia cotidiana en la calle, la escuela, la familia, el cuerpo individual. Se narran como sujetos con una visión propia, dentro o fuera de las nominaciones del mundo adulto, redistribuyen los lugares que se les ha asignado, sus espacios, tiempos e identidades, lo visible e invisible, sirviéndose de la creación artística. Abogando por un arte “que destaca la función, el proceso social, y una experiencia encarnada,”³³² es decir, que se extiende a la esfera de lo social y de lo político, toca la vida diaria, la calle, la escuela, la familia, el cuerpo, sus aprendizajes y pensamientos.

De esta forma ganan cierto control y representatividad sobre ellas, pues entre los jóvenes usualmente no existe un territorio para ello, lo hacen “desde el cuerpo o la escuela: erosionando la hegemonía de discursos racionalistas maniqueos que

³²⁸ Martha Marín y Germán Muñoz “*Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*”, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002, p. 60-61.

³²⁹ Jacques Rancière, “El reparto de lo sensible. Estética y política”, Santiago, LOM, 2009.

³³⁰ Michel Foucault, “*El sujeto y el poder*”, *óp. cit.*, p. 7

³³¹ Michel Foucault, “*La hermenéutica del sujeto*”, *óp. cit.*, p. 106.

³³² Richard Shusterman, *óp. cit.*, p. 284.

oponen goce a trabajo, inteligencia a imaginación, oralidad a escritura, modernidad a tradición,”³³³ pudiendo incluso convertirse en acto político porque:

Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que solamente eran percibidos como animales ruidosos.³³⁴

En este punto podemos observar que en el sentido que existe la intención de posicionarse de una manera específica en el mundo, también lo es en las relaciones sociales que de ello se generan porque “la crítica de lo que somos es al mismo tiempo el análisis histórico de los límites impuestos sobre nosotros y un experimento con la posibilidad de ir más allá de ellos.”³³⁵

La exigencia de la creación de un estilo propio, de un modo singular de expresarse, es uno de los aspectos más importantes de la cultura hip hop que puede ayudar a romper con los modos de ser automatizados, homogeneizados, estandarizados, irrumpiendo en nombre de la diferencia y la singularización. Aunado al sonido, la imagen, el cuerpo, lengua, la cultura local y global, las juventudes tratan de inventar nuevos puntos cardinales, nuevas brújulas que guíen las fugas del espíritu y la carne hacia nuevas formas de existencia.

La práctica del rap es un proceso de conocimiento y rompimiento de esquemas corporales, emotivos, cognitivos, que paralelamente genera la constitución de nuevos. En otras palabras, su ejercicio reiterado permite evaluar, apreciar y conocer la forma en que dichos esquemas han sido apropiados generando la posibilidad de cambiar el modo en que actúan en sus vidas, en el condicionamiento del pensamiento y la acción creando una imagen de su propia

³³³ Jesús Martín-Barbero, “Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad”, *óp. cit.*, p. 35.

³³⁴ Citado por Ricardo Javier Arcos Palma, *óp. cit.*, p. 146.

³³⁵ Michel Foucault, “*Sobre la Ilustración*”, Madrid, Tecnos, 2003, pp. 97.

experiencia vital que transgrede los sentidos dominantes. Es así que constituye una práctica de resistencia y de libertad porque permite al sujeto actuar sobre sí mismo, sobre su cuerpo, emociones, pensamientos, conducta, para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.³³⁶

Como mencionamos, estas prácticas actúan sobre la relación consigo mismo y con el otro, exponen al sujeto a nuevos discursos y nuevas situaciones de socialización, lo que propicia un cambio en su devenir gracias a la suspensión, cambio o incorporación de nuevas. Situación que, tal como hemos venido desarrollando (véase 2.3.5.), considera la escucha como una práctica que convierte los discursos en información sensoria, imágenes perceptivas, las interpreta emotiva y cinéticamente, volviéndolas parte de sí mismo, lo que deviene en una influencia efectiva sobre la experiencia de los sujetos que va, sutilmente, cambiando su subjetividad.

Para ilustrar lo dicho hasta ahora nos serviremos del siguiente fragmento:

Rap hoy te agradezco, por salvar mi vida
por dejarme desahogar en la tristeza o en la alegría
por extinguir la monotonía, luchar contra la hipocresía,
por acompañarme a diario, ya sea de noche o de día.

Por dejarme refugiar en tus brazos, cuando me dolía
cuando anduve muerto en vida y todo era melancolía
por darle otro sentido a mi vida, otra razón para vivirla,
hoy prefiero aplaudirla y así no ser un suicida.

Sino un sobreviviente que cuando escribe nunca miente
Y se defiende hasta con los dientes, así que mejor ni lo intentes,
Me enseñó que no tiene precio y que tampoco se vende
Porque el corazón y el sentimiento, de dinero no entienden.

Me enseñó a ser más consciente, a ser menos hiriente,
Me enseñó a construir puentes entre mi mente y las de la gente
Me enseñó a ser diferente y a distinguirme del resto
Me enseñó a ser más valiente, por eso el rap agradezco.

La Voz Secreta.³³⁷

³³⁶ Michel Foucault, “*Tecnologías del yo y otros textos afines.*”, Barcelona, Paidós, 1990, p. 48.

³³⁷ La Voz Secreta en Nedman Guerrero, Gracias al rap, *óp. cit.*

Asumir el rap hip hop como como arte -entendiéndola como el nombre de un dispositivo de exposición de una forma de visibilidad de arte (la fotografía, escultura, pintura, música, escritura son técnicas que cumplen la función de hacer visible determinadas creaciones insertas en el campo de la cultura)-³³⁸ es entenderlo como una forma de resistencia al poder al convertirse en un ejercicio de transformación, conocimiento y preocupación de sí que posibilita dar forma a la vida propia, desapegarse de las normas, discursos y vínculos sociales tradicionales, por ello consideramos la práctica del rap como un arte de la resistencia.

³³⁸ Jacques Rancière citado por Ricardo Javier Arcos Palma, *óp. cit.*, Agrega que lo propio del arte es operar un recorte del espacio material y simbólico lugar donde se definen visibilidades de sujetos y objetos a través de la experiencia estética.

Conclusiones.

El objetivo fundamental de la presente investigación tuvo como propósito identificar prácticas de resistencia ante los modelos de la cultura hegemónica y adultocéntrica a través de la práctica artística del *rap hip hop*, enfatizando el impacto en la elaboración subjetiva e identitaria. Fue así que el camino recorrido nos muestra cómo las juventudes son creadores de cultura y manifestaciones artísticas propias, la manera en que se apropió el rap hip hop creando una comunidad e identidad singulares que se constituye como una práctica de resistencia y de libertad porque permite al sujeto actuar sobre sí mismo, su cuerpo, pensamientos, conducta. Lo que nos permitió identificarlo como un arte que posibilita prácticas de resistencia al plan de vida transmitido y reproducido desde las instituciones hegemónicas.

El primer apartado, para reconocer a la juventud como un grupo social plural, exigió realizar una revisión teórica del concepto en la que encontramos que se le ha concebido, según su contexto histórico, como portadora de características y comportamientos únicos que forman límites de la posibilidad de ser, decir y hacer, de configurar una subjetividad que soporte las relaciones de poder en el orden social.

Esta aserción promovida desde el mundo adulto se reproduce al interiorizar los discursos prescriptivos que la sociedad define para ser joven, mismos que la juventud enfrenta con sus propios esquemas de reflexión en búsqueda de un propio sentido de existencia de acuerdo a su situación social, histórica, cultural y económica, produciendo muchas formas de ser joven.

La cultura es el lugar privilegiado para expresar estas formas porque permite socializar y crear códigos e identidades propias que poseen planteamientos alternativos o críticos respecto de las nociones dominantes en su sociedad, especialmente a través de manifestaciones artísticas. Estas resultan esenciales porque materializan la forma en que las personas creen ser concebidas, se conciben a sí mismas y a su entorno.

Es a través de estas prácticas, como lo es el *rap hip hop*, que los jóvenes definen y organizan significados, valores, visiones del mundo particulares que les permite crear horizontes de sentido y posibilidades de existencia rompiendo los límites interiorizados, organizando una nueva experiencia individual y de relaciones sociales que incide en su subjetividad.

De ahí que, para conocer más profundamente esta expresión, en el capítulo segundo se realizó un recorrido histórico-geográfico cuyo propósito principal fue conocer la manera en que la práctica del *rap hip hop* se consolidó en el mundo y en México. Los postulados de David Harvey nos sirvieron como principal sustento al permitirnos ver cómo el cambio en la base y producción material de una época define a la sociedad transformando a sus individuos y cultura.

Gracias a ellos, encontramos que dichos cambios trajeron consecuencias directas e indirectas para la juventud de aquella época, la flexibilidad laboral eliminaba sus aspiraciones de una vida como trabajadores al tiempo que negaba el sentido de una carrera escolar. Forzados a vivir tiempos de ocio en la calle, utilizaron este tiempo en un sentido psicológico, lúdico y educativo apoyado en la acumulación de bienes históricos con los que convivían a diario (*signifying, dozens y toast*) para dar forma al *rap hip hop*.

Esto fue para las juventudes una experiencia subjetivamente enriquecedora al ser una forma de proyección sentimental y de estructuración interna, que constituyó una fuente de autosatisfacción al poder describir su mundo desde su visión, misma que significó una transgresión a las nominaciones y clasificaciones que la cultura hegemónica impone a la juventud.

Para que esta práctica comenzara a expandirse, se dieron cita cambios en distintos niveles. En un sentido material, la industria cultural se reorganizaba para satisfacer las demandas de grupos sociales emergentes, los avances tecnológicos daban a los jóvenes la posibilidad de crear y dar a conocer sus propias composiciones, mismas que llamaron su atención para comercializarlas en una

cultura que transformaba más rápidamente las modas para dotar de nuevos bienes y experiencias simbólicas a su audiencia.

Mientras que las letras y videoclips que circulaban incitaban a las juventudes a expresarse a sí mismas, a sentirse orgullosos de su estilo de vida, a desafiar a las autoridades, los alimentaban con un vocabulario y patrones de comportamiento alternativos para expresar su rebelión ante la estructura adultocéntrica, funcionando como el dispositivo psicológico sobre el que se montaba su percepción, reconocimiento y comportamiento.

Es así que encontramos que a través de estas disposiciones la juventud nacional conoció el rap hip hop en forma de materiales culturales como discos, videos, radio y con los cuáles los jóvenes se identificaron para comenzar a reproducir esta práctica y después utilizarlo según sus ideas e inquietudes particulares haciendo uso de sus herramientas lingüísticas, cognitivas y sociales.

Teniendo esta evidencia nos preguntamos cómo coincidían y se articulaban distintas juventudes alrededor de esta cultura y qué sentido aportaba en sus contextos específicos. Desde nuestro punto de vista, esta pregunta nos permitió conocer como esta práctica les permitía vivir una experiencia de identidad individual y social basadas en el sentimiento de pertenencia y unión.

Las innovaciones en los sistemas de comunicación facilitaron las interacciones a distancia entre los jóvenes dando un sentido de coexistencia y simultaneidad que les otorgaba, desde el punto de vista de la experiencia psicológica y la lógica comunicacional, un sentimiento de pertenencia a una comunidad hip hop más allá de los límites geográficos inmediatos. Además de identificarse con esta forma expresiva o sus símbolos, comenzaron a compartir, intercambiar, discutir y trabajar sus producciones culturales, definiendo elementos que los diferenciaba y reconocía como parte de la cultura.

Este tipo de prácticas sociales redundan en lo individual, sus discursos se convierten en información sensoria, imágenes perceptivas, interpretadas emotiva y cinéticamente, volviéndolas parte de sí mismo, inciden en los comportamientos de

los sujetos (en su cuerpo, forma de hablar, vestimenta, en sus formas de asociación, socialización, valores, etcétera), creando una representación propia que conforma su identidad basada en elementos elegidos previamente.

Esta elección, al encontrarse fuera de las nociones dominantes de ser joven, permite escapar de los lugares y funciones que le han sido prefijados, otorgando satisfacción psíquica y emocional, además da la posibilidad de construir una representación propia como sujetos susceptibles de decirse y producir su subjetividad, de resistir al poder hegemónico deviniendo en una influencia efectiva sobre la experiencia individual y colectiva que va, sutilmente, cambiando su subjetividad.

El capítulo final, nodo y desahogo del presente trabajo, nos ayudó a resolver de una forma más profunda los planteamientos iniciales, entender como el rap hip hop se produce en una esfera de actividad específica que es la práctica artística, misma que incita a la expresión y reflexión sobre la concepción del mundo juvenil ampliando sus posibilidades de existencia en nuevas formas de vida.

Por ello, hubo de reenfocar nuestra mirada a elementos estructurales del rap hip hop lo que nos permitió subrayarlo como una práctica artística y una forma estética que hace visible determinadas creaciones insertas en el campo de la cultura. Hacerlo de este modo hizo que encontráramos los presupuestos que están al fondo de estas prácticas, es decir, las relaciones de poder en el campo de la lucha social y de relación consigo mismo, y que son observables empíricamente en cuanto a sus prácticas, creaciones, actitudes, actividades.

Inicialmente nos dimos a la tarea de observar la creación musical de este género donde pudimos encontrar que ciertas perspectivas lo infravaloraban porque no pertenecía al canon estético del mundo académico. Esto lo coloca dentro de un marco de relaciones de poder desigual, donde está en juego su legitimidad artística y al que resiste poniendo en juego toda su creatividad del individuo con la técnica del muestreo.

Además de esto, la creación musical pone de relieve el ingenio del sujeto que se convierte en un intérprete crítico de las formas establecidas quien juega con estas para construir otras fuera de su condicionamiento original lo que en términos de comportamiento e ideas se convierte para la juventud una forma de “samplear” ideologías, culturas, ciencias, para insertarlas y recrearlas fuera de su condicionamiento original, impactando en la construcción de sí mismo, al elegir y recombinar elementos sociales de forma original.

En relación a la creación lírica, la investigación nos condujo a contemplarla con una definición del arte verbal que considera al espectador en el proceso de la creación de la obra poética, puesto que para que esta sea tal, debe ser percibirla como tal. Teniendo en cuenta esto, descubrimos que, para realizar este efecto, el MC utiliza en sus letras una estructura basada en el ritmo, la rima y la repetición, el uso del flow, las modulaciones de la voz transmiten la calidad de emoción que con el fin de que las palabras, frases, sonoridades, ritmos impacten los sentidos, razón y subjetividad del individuo. Estas características unidas a la musicalidad son las predominantes del género lírico, lo que nos llevó a concluir que el rap es parte del mismo.

Detrás de esta superficie encontramos que este arte significa para la juventud el ejercicio de su creatividad verbal, la manera en que expresa sus deseos y da forma a su mundo. Las letras son en gran parte, la clave para comprender y tener un acercamiento psicológico a quien escribe, a quien escucha, a su singularidad subjetiva ante el mundo. Al ser sus creaciones despreciadas por el mundo académico, nuevamente nos encontramos en un marco de relaciones de poder desigual ante el cuál los jóvenes resisten atribuyendo criterios artísticos a sus obras, utilizando recursos poéticos establecidos y negando totalmente su influencia, sosteniendo una ruptura con esta tradición en pro de una cultura autodidacta y callejera.

Desde el arte del rap, estos sujetos antagonizan su sentimiento de libertad. Su práctica como escucha activa o actividad creativa se vive como una contestación estética que resiste y escapa de las normas regulares que condicionan el

comportamiento. Representa una experiencia que trabaja sobre la elaboración de sí mismo y la relación con los otros, permitiendo a sus practicantes apoderarse de sus cuerpos, emociones, pensamientos. Da la oportunidad de cuestionar y modificar las condiciones pre-establecidas de percibir el mundo, interpretarlo y representarlo, distinguir y cuestionar la forma en que están destinados a vivir una vida legitimada socialmente.

Tal como lo desarrollamos, su adopción deriva en distintas prácticas de resistencia como respuesta a un espacio social dominado por distintos poderes. De acuerdo a las resistencias encontradas en Garces (2010) identificamos que no solo son a nivel social y comercial (socioestética, profesionalización, discurso antiguerrilla, toma de espacios públicos) sino que también el trabajo subjetivo que implica aprender un arte genera nuevas socialidades y transgrede la identidad impuesta, construir alternativas al modo de vida hegemónico, reconfigurar su subjetividad a través de otros relatos son algunas de las resistencias que derivan a partir de consumir, transformar, producir y experimentar el *rap hip hop*. La forma en que narran su mundo y a sí mismos afirman su discrepancia con los significados dominantes, ante el régimen de representaciones que gobierna su grupo social.

Para cualquier estudioso de esta cultura -especialmente en un país como el nuestro- debe ser crucial notar el desbalance de género, en específico a cualquiera que no coincida con las representaciones de la masculinidad dominante. Dado que la cultura se reapropió desde los círculos hegemónicos también fue así con sus significados, lo que ha dificultado que se constituya en un campo de acción posible para el género femenino o cualquiera que difiera de aquel. En estos casos, asegurar una posición estable o alcanzar un status como figuras principales se hace mucho más difícil, el desprecio o indiferencia inmediatamente saltan estimulando la implosión de esta cultura.³³⁹

³³⁹ Véase lo sucedido en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop en la mesa de Hip Hop y género. <https://www.facebook.com/lanmo.mx/videos/vl.1131480370392522/261361224496488/?type=1>

Sin embargo, queremos decir que se trata de una empresa que comienza a tener mayor presencia y que puede constituirse en un elemento de resignificación. Por ello es necesario romper con el respeto piadoso y la nostalgia aduladora del pasado, de sus símbolos que enaltecen una existencia lineal y continúa frenando las innovaciones y adaptaciones de la cultura, para crear nuevas líneas de sentido y organizar los conceptos conforme a una existencia global, local, virtual y real.

Observar las prácticas de resistencia en el *rap hip hop* exige de nuestra parte evitar incurrir en el cliché de creer automáticamente que éste, por más reaccionario que parezca en su superficie, es, profundamente, un acto de resistencia. Por ello es recomendable utilizar un método que acompañe el análisis documental –utilizado en el presente- para verificar en un espacio concreto las resistencias específicas de esta cultura. He aquí donde encontramos los límites del texto, que si bien identifica ciertas resistencias, solo señala su umbral sin profundizarlas.

Recordemos que el poder es menos una cuestión de posesión que de posición. En este caso, el rap entra a un juego de posiciones en un espacio simbólico en el que se lucha, discute y negocia en torno a significantes y significados, se trata de una lucha por el sentido en la que se disputan las posiciones de hegemonía y dentro del mismo se pueden encontrar las reproducciones de las normas hegemónicas que dice combatir como mencionamos en el apartado 2.3.4. Además de que esto seguramente permitiría observar otro tipo de resistencias no explícitas en el discurso o acciones colectivas como las que mencionamos, posibilitaría encontrar resistencias no discursivas, por ejemplo, la ruptura de esquemas corporales como sucede con el b-boying (la danza del hip hop).

Una de las conclusiones es que -aunque podamos considerar el rap hip hop como una figura que dota de prácticas de resistencia- este no provoca cambios estructurales, no obstante, sí incide en el paisaje y la experiencia común del sujeto, en su subjetividad. Pero se debe tener en cuenta que el ritmo de producción vital actual considera su creatividad, sus letras, cuerpos espacios e identidades como bienes simbólicos que intentan ser cooptados por el ritmo de producción en los cursos vitales de los sujetos.

Cuando el proceso creativo sirve para interrumpir el equilibrio del orden cultural hegemónico, esos objetos se abren a una doble inflexión de uso, una que implica resistirse al orden, estableciendo un discurso que ofenda, que ponga en jaque la unidad y cohesión; la segunda, el robo de su significado por parte de su comercialización, lo que lleva a crear o re-crear nuevas formas y significaciones de aquellos objetos o estilos. Esto último serviría como una forma de resistencia que garantiza la subordinación. Por eso consideramos que, siguiendo a Michel De Certeau, para llegar a comprender la capacidad subversiva de un estilo u objeto habría que saber cómo se ponen en juego esos objetos en cada caso, cómo funcionan en la vida de las personas concretas en lugares concretos, sabiendo que cada cual puede tener distintos usos y significados en clases sociales, sitios y momentos distintos.

Finalmente, la academia puede centrarse en el debate “Arte o no” “resistencia o no” “poesía o no”, mientras raperos y raperas andan por ahí creando poesía sin ortografía, sin permiso, reconstruyéndose a sí, contando sus historias desde su cuerpo y razón, imaginando y creando nuevas posibilidades de existencia.

Anexos.

FABRICA DE ARTES Y OFICIOS

FARO DE ORIENTE

mesa redonda

"el hip hop en México, encuentro de experiencias"
modera: emmanuel pantera "colectivo mural"

proyección del documental "from de mambo to hip hop"

salón escénico
20 feb 2010
12 a 13:15 hrs.

Ciudad México
faro de oriente.cultura.dfgob.mx
Secretaría de cultura DF

1. Experiencia en los talleres de Hip Hop y educación popular por Alianza de Hip Hop Combativo

Para ganar un combate es necesaria la lucha. En este lugar donde se nos ha convertido en cómplices de una sociedad donde la libertad es la esclavitud y la guerra es la paz, el deseo de cambio nos ha convocado a fundar una nueva trinchera ideológica de resistencia: La Alianza de Hip Hop combativo (A2HC).

Estamos ante un sistema social que ha fabricado nuestro consentimiento, nuestro sentir y actuar, hecho que queremos cambiar con el medio más importante y temido: la educación crítica. Por cualquier medio, ya sea Internet, la música, fotografía, stencil, talleres o cualquier forma posible.

REAL HIP HOP

Los talleres de hip hop y educación popular son un deseo de cambio, de auto educarnos, autogestionarnos, es un punto de encuentro el cual nos permite conocernos, no alejarnos, donde nos ayudamos a desarrollar y fortalecer el bienestar espiritual, intelectual y físico de todas y todos.

Lugar donde la unión y organización son los primeros pasos, disciplina y responsabilidad las constantes, el debate abierto como instrumento para conseguir avances en el pensamiento, acción y emoción. El quinto elemento es el conocimiento.

— MÚNDOS ENFRENADOS —

Tríptico de la presentación en Faro de Oriente "El hip hop en México, encuentro de experiencias" sobre los talleres de Hip Hop y educación popular. Archivo personal.

Taller 130210

Crear un sticker cada quien con su nombre sin que los demas vean cuando lo escribe, poner los stickers boca abajo en el centro del circulo que formaremos sentados todos, pasara un participante y tomara un papel, tratara de adivinar quien es la persona y por que cree que es ella la que tiene el nombre del papel, dira lo que dijo la persona cuando se presento y si es correcto pasa a sentarse a su lugar y la persona a la que presento sera su turno de pasar por un papel y hacer la misma dinamica, en caso de equivocarse la persona, le tocara realizar una actividad que vamos a poner entre todo el grupo desde antes de comenzar...

Quien soy?

Materiales: una hoja y una pluma o lapiz.

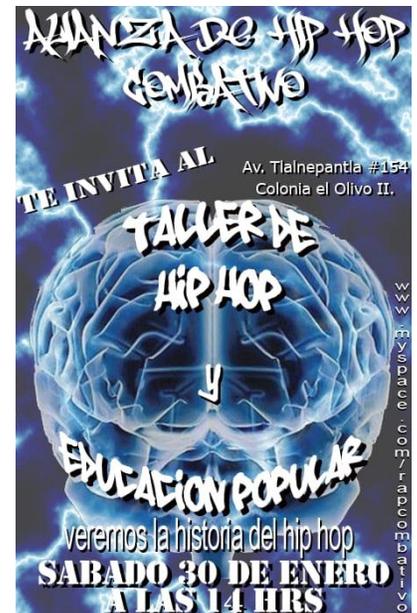
La vida merece vivirse, pero solo viven los que luchan, los que saben quienes son, los que quieren ser, reflexionemos sobre nosotros mismos con la mayor seriedad y oportunidad de ser sinceros sobre

- ¿Quienes hemos sido?
- ¿Quienes somos?
- ¿Y quienes queremos ser?

Nosotros somos nuestro mejor amigo y pensaremos que nuestro mejor amigo o sea nosotros hemos muerto y el nos dejo una carta que escribio antes de morir y queria que la leyeraamos nosotros su mejor amigo. En esa carta el plasma todo lo que fue, con sus errores y sus aciertos, lo que le gustaba hacer y no hacer, que lo ponía alegre, que lo ponía feliz... así en esa carta que nuestro mejor amigo (o sea nosotros mismos) también viene un escrito de como murió y por que?, por igual en esa carta hasta el ultimo nos cuenta que es lo que siempre quiso hacer no puedo realizarlo, su metas que quiso lograr pero no pudo y por que no pudo.

Los demas participantes del taller tienen derecho a realizar preguntas hasta el ultimo de la exposición de cada persona.

Este taller tiene como finalidad el conocernos mas personal y colectivamente conocer actitudes y aptitudes, por igual ver que es lo que creemos que sea un error nuestro y trabajar sobre ello, también ver nuestras virtudes y usarlas lo mejor posible. El saber nuestros puntos debiles y nuestros puntos fuertes es una manera de conocernos y trabajar en nosotros mismos encontrando y llegando a una mejora personal y por tanto que nos lleve a una mejora colectiva.

El quinto elemento es el conocimiento

Taller de hip hop y educación popular

la idea es construir las verdades entre todos, este taller es un punto de encuentro el cual sirve para conocernos... este taller es con la finalidad de poder crear un espacio del hip hop, aquí en estos talleres se incluye el conocimiento como una arma mas del hip hop. El taller es donde participamos y aprendemos todos, hay una retroalimentación.

Por que le llamamos EDUCACIÓN POPULAR?

Por que es un proceso educativo donde la OBSERVACION Y LA PARTICIPACION son nuestro maestro, en este punto tambien agregamos la critica y autocritica.

Siendo que la **EDUCACION FORMAL** es la que se le da a la gente llegue o entre a cierto ambito en una empresa o en el contexto social en el que nos desarrollamos, aquí esta todo jerarquizado y solo nos enseñan lo que quieren que aprendamos...

El por que del taller de la historia del hip hop?

Para conocer nuestros origenes, el por que hacemos hip hop, que retomemos el sentido de este y no se pierda, aprendiendo así realmente de donde y como es que ha surgido. De la necesidad de conocer a un pasado que dio pie a un futuro de lo que cada uno de nosotros es parte. Por conocer nuestro presente, pasado y vincularnos en una forma de accion para el futuro.

El que?

Reconstruiremos la historia del hip hop colectivamente, a traves de nuestras vivencias y nuestra cotidianidad, compartiendo nuestros conocimientos y uniendolos con los demas para poder formar y apreciar mejor lo que es la historia del hip hop.

El como?

Presentacion de cada uno de los integrantes, el por que va a al taller, su nombre o apodo, que hace y que le gusta hacer...

Esquema de la w

Presentacion del taller por que y para que

Repartición del texto por equipos para la presentacion teatral de las ramas del hip hop

Retroalimentación, charla, debate del taller y finalizacion del mismo dando puntos de vista y la vision de lo que les parecio el taller.

No pues yo
Pues cuando esta vivo
lo que me gustaba era expresarme sacar todo lo que tenia quedo y demostrar así los demas para que supieran que lo unico que vale es sentir lo porvenir hacia nos otros
y lo que me preocupaba y me parecia triste era no hacer caso a lo que me proponian mis padres.
No pues este mensaje hojala y se de a futuro que pues no hoy que queremos con duda hoy que expresamos por que si no nos hacemos

Propaganda, planeación y evaluación de talleres de Hip Hop y educación popular en CSO Kasa Naranja. (2010). *Archivo Personal*.



Octavio Escobar. (2015). [Fotografía digital]. Participación como ponente en el Foro de intercambio de ideas sobre la cultura hip hop con la *comunidad base* como parte del *Festival Planeta Rock 2014* en la Delegación Gustavo A. Madero.

Carta descriptiva.
Taller de poesía rimada y rapeos poéticos.

Sesión 1.

Objetivo general:

El asistente conocerá los fundamentos de la cultura *hip hop* a través de un recorrido histórico-geográfico para poder definir el rap y el MC.

Objetivos específicos:

1. Conocer la definición y función de cypher.
2. Conocer el contexto del que surgió el *hip hop*.
- ~~3. Conocer el cómo llegó el rap a nuestro país así como su expansión y producción.~~
4. Conocer la definición de rap y el MC, identificando sus funciones sociales y psicológicas.

Materiales:

- Computadora portátil
- Software reproductor de audio y ableton 9
- Bocinas (c/s interfaz)
- Cable plug y miniplug
- Adaptadores plug y miniplug
- Proyector
- Pizarrón
- Plumones
- Extensión eléctrica
- Hojas blancas o reciclables
- Plumas
- Fotocopias
- Masking Tape

Descripción:

1. Se presentará el taller de manera dinámica, conociendo un poco los nombres de los participantes y haciendo la presentación de los facilitadores.	(5 minutos)
2. Se animará al público a responder la pregunta "¿qué entienden por <i>hip hop</i> ?"	(3 minutos)
3. Con el previo apoyo del público se proyectarán videos y una serie de dispositivos que ejemplifiquen brevemente la historia de la música negra, comenzando por la esclavización negra hasta los inicios del <i>hip hop</i> haciendo hincapié en los aspectos que se incorporan en su desarrollo (<u>griots</u> , <u>cypher</u> , pregunta-respuesta, repetición, cambio rítmico de batería, <u>sonido grave en vez de agudo</u>).	(15 minutos)
4. Se realizará una dinámica en los cuales los participantes reconocerán los elementos vistos en una canción de rap.	(7 minutos)
5. Con el apoyo de videos y diapositivas se describirán los fundamentos de la cultura <i>hip hop</i> resaltando la definición/función del rap y del MC, enriqueciéndola con los saberes de los y las participantes.	(15 minutos)
6. Se realizará la dinámica "Historia del <i>HIP HOP</i> " en los cuales los participantes	(30 minutos)
reconocerán los elementos vistos en una canción de rap.	
7. Después de lo visto se expondrá la relación que tiene el MC con su apodo y el significado, dejando como actividad extra que cada persona busque un seudónimo adecuado para sí misma.	(10 minutos)
8. Al final se rescatarán lo visto en la clase pidiendo al público exprese opiniones, dudas, quejas, sugerencias, etc.	(5 minutos)

Planeación de talleres junto a Habitajes A.C. en la Estrategia de Rehabilitación Comunitaria hñähñú en la Ciudad de México con una comunidad otomí. *Archivo Personal*.

Referencias.

- Allende, S. (1972). *Discurso pronunciado en la Universidad de Guadalajara*. México, 2 de diciembre.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: FCE.
- Arcos, R. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, Octubre (31), 139-155, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>
- Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos*, 8 (2), Mayo-Agosto, 215-234.
- Barthes, R (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Béjar, H. (2007). *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*. Barcelona: Herder.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Black D. (2005). *Hip hop Decodes. From its ancient origin to its modern day matrix*. USA, MOME.
- Bojórquez, T. (2005). *De boogie down a neza york, hip hop no para. Del rap como un género de la poesía oral*. Tesis de Licenciatura, ENAH.
- Bourdieu, P. “La “juventud” no es más que una palabra”. En: *Sociología y cultura*, México: Grijalbo. pp. 163-173.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Hidalgo.
- _____ (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brioschi, F. (2000). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.

- Brito, R. (1998). Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud. *Última Década*. [en línea], recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19500909>.
- Britto, J. (1994). *El imperio contracultural. Del rock a la posmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Buskin, R. (2008) "Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force: 'Planet Rock'". *Sound on Sound*. <https://www.soundonsound.com/people/afrika-bambaataa-soulsonic-force-planet-rock>
- Bynoe, Y. (s/f). Hip-hop Politics: Deconstructing the myth. <http://www.funk-the-system.net/hiphopolitics.html>
- Carreón, M. (2013). Reflexión en torno al derecho a la cultura., *Dfensor. Revista de derechos humanos*. Septiembre (9), 6-11.
- Castells, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- _____ (9 de Febrero de 2017). https://twitter.com/Signa_Lab/status/829722830996647936
- Castoriadis, C. La racionalidad del capitalismo. en: C. Castoriadis. *Figuras de lo pensable*. Argentina: FCE. pp. 65-92.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: ITESO.
- Chambers, I. (1993). The Aural Walk. en Cox, C. y Warner, D.: *Audio Culture Readings in Modern Music*. USA: Bloomsbury.
- Chang, J. (2005). *Can't stop won't stop. A history of the Hip-Hop Generation*. Estados Unidos: Picador.
- Coll, E. (2004). En EU el hip hop responde a la industria en AL habla por el pueblo. *La Jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/25/08an1esp.php?printver=1&fly>

- Cooper, M. (2004). *Hip hop Files. Photographs 1979-1984, From Here to Fame*. Alemania.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: FCE.
- Cortés, D. (2004). *Producción y difusión de formas simbólicas, hip hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas*. Tesis de maestría, UNAM, FCPyS.
- Cubides, H. y Margulis, M. (1998). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Cuche, D. (1999). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Dangl, B. (2006). El Rap en Aymara: El Hip Hop Boliviano como instrumento de la lucha. *Rebelión*. <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=38784>.
- Deleuze, G y Guattari, F. (s/f). *Rizoma*. Recuperado de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10506/public/10506-15904-1-PB.pdf
- Dery, M. (1994). Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. En Mark Dery (ed.) *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press.
- Díaz, M. (2002). *Abertura de la libertad y juego ontológico problematización de la idea de una ontología histórica en Foucault*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de: <https://eprints.ucm.es/7348/1/T25676.pdf>
- Dilthey, W. (1945). "El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación", en Dilthey, W.: *Psicología y teoría del conocimiento*. México: FCE.

- Don Hosan, C. (1971). Taki 183 Spawns Pen Pals. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=1>
- Duarte, K. (2000). ¿Juventud o juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente. *Última Década*, Septiembre (13), 59-77.
- Eduarne de, J. (2008). Bajo una mirada antropológica desterritorializada: imágenes imaginadas de cultura hip hop en la Cova da Moura. *E-cadernos ces*, (2), recuperado de: <http://eces.revues.org/1308>.
- Erikson, E. (1977). *Identidad, juventud y crisis*. Barcelona: Paidós.
- Feixa, C. (1995). Tribus urbanas" & "chavos banda. Las culturas juveniles en Cataluña y México., *Nueva Antropología*. Marzo, XIV (47), 71-93.
- _____ (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C; Molina F. y Alsinet, C. (2002). *Pachuchos, malandros, punkies. Movimientos juveniles en América Latina*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, julio-septiembre, 50 (3), 3-20. Recuperado de:
<https://www.jstor.org/stable/3540551>
- _____ (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1991). *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpe Diem.
- _____ (2003). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos.
- _____ (2004). *Hermenéutica del sujeto*. México: FCE.
- _____ (2012). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

- Garcés, A. (2010). *Nos-otros los jóvenes : polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Universidad de Medellín.
- García, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Giddens, A. (1996). *Las consecuencias perversas de la modernidad: modernidad, contingencia y riesgos*. Barcelona: Anthropos.
- Gilbert, J. y Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garaje*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (s/f). *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. <http://ie.upn.mx/docs/Diplomados/LinealInter/Bloque1/Identidad/Lec1.pdf>
- Giraldo, R. (2006). Poder y Resistencia en Michel Foucault. *Tábula Rasa*, Enero-Junio (4), 103-122, recuperado de: <https://www.revistatabularasa.org/numero04/poder-y-resistencia-en-michel-foucault>
- Groy, P. (1990). If ain't where you're from, it's where you're at... *Third text*, invierno (13), 3-16.
- González, S. (2007). *Fundamentos educativos de la cultura hip hop*. Tesis de Licenciatura, UNAM, FFyL.
- Guattari, F. y Ronik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Vozes.
- Habermas, J. (1999). *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos.
- Hall, S. y Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- _____ (2005). El arte de lucrarse: globalización, monopolio y explotación de la cultura. En Moraes, D.: *Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria.
- Hess, M (2007). *Icons of Hip Hop. An encyclopedia of the movement, music and culture. Volume 1*. USA: Greenwood Press.
- Ianni, O. (2004). *Teorías de la globalización*. México: Siglo XXI, UNAM.
- Jakobson, R. (1988). *El marco del lenguaje*. México: FCE.
- _____ (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jones, J. (1986). *South Bronx rising: the rise, fall, and resurrection of an American city*. New York: Fordham University Press.
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. California: University of California Press.
- Kayser, W. (1965). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Klein, N. (2005). *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Krause, M. (1999). Representaciones sociales y psicología comunitaria. *Psykhe*, (8), 41-47.
- _____ (2001). Hacia una redefinición del concepto de comunidad - cuatro ejes para un análisis crítico y una propuesta. *Revista de psicología*, X (2), 49-60.
- KRS-One. (2009). *The gospel of hip hop. First instrument*. [s. l.], [s.n.].
- Lahire, B. (2004). *El hombre plural: los resortes de la acción*. España: Bellaterra.
- Lethem, J. (2009). *Contra la originalidad*. México: Tumbona.
- Leyva, M. y Rodriguez, J. (2002). Oportunidades de trabajo y jóvenes. En: *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: UAM-I.

- Lull, J. (1995). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marín, M. y Muñoz, G. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Marinas, M. (2001). La construcción discursiva de la identidad. En: *La constitución social de la subjetividad*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Martín-Barbero, J. (2001). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.
- _____ (2000). La ciudad: entre medios y miedos. En Susana Rotker: *Ciudadanías del miedo*. Nueva Sociedad: Caracas.
- Mattelart, A. y Piemme, J. (1982). Las industrias culturales: Génesis de una idea. En: *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. México: FCE-Unesco.
- McLuhan, M. (1969). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana.
- Monod, J. (2002). *Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes*. Barcelona: Ariel.
- Montero, M. (2004). *Introducción a la psicología comunitaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Moscovici, S. (1996). *Psicología de las minorías activas*. Madrid: Morata.
- Nardi, C. (2008). El nuevo capitalismo o ¿se ha cumplido la profecía de Marx?. *ICE-Marx-Keynes-Schumpeter*, (845), 7-24. Recuperado de: <http://www.revistasice.com/index.php/ICE/article/view/1190/1190>
- Navarro, T. (1993). Voz y entonación. En Ruiz, M. y Bautista, M.: *Desarrollo profesional de la voz: entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*. México: Editorial Gaceta.

- Neal, M. y Forman, M. (2004). *That's the Joint. The Hip Hop studies reader*. USA, Routledge.
- Notimex. Lamenta Babo que el hip hop en México se haya perdido. *Zócalo*, recuperado de: http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/lamenta-babo-que-el-hip-hop-en-mexico-se-haya-perdido.
- Ogbar, J. (2007). *Hip Hop Revolution. The culture and politics of Rap*. USA: University Press of Kansas.
- Olvera, J. *El rap como economía en la frontera noreste de México. Frontera Norte*, Julio-Diciembre, 28 (56), 85-111.
- Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura*. México: FCE.
- Ortner, S. (2005). Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. *Etnografías contemporáneas*, 1 (1), 25-47.
- Paz, O. (1983). El pacto verbal. En: *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Pineda, R. (2017). Memo Ríos, chistes de roquero, rapero y pionero... Aplausos. *Noisey*. Recuperado de <https://noisey.vice.com/es/article/d7b47a/memorios-chistes-de-roquero-rapero-y-pionero-aplausos>.
- Poch, P. (2009). *Del mensaje a la acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile.
- Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop en la mesa de Hip Hop y género. <https://www.facebook.com/lanmo.mx/videos/vl.1131480370392522/261361224496488/?type=1>
- Quinn, E. (2005). *Nuthin' but a "G" thang. The culture and commerce of gangsta rap*. New York: Columbia University Press.

- Quitow, R. (2005). Lejos de NYC: el hip hop en Chile. *Bifurcaciones*, otoño (2), recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/002/Quitow.htm>
- Ramos, S. (2008). Filosofía de la vida artística. *Obras*. México: El colegio de México.
- Rancière, Jacques. El reparto de lo sensible. Estética y política, Santiago, LOM, 2009.
- Real Academia Española, (2018), en: Diccionario de la lengua española, (23.a edición) recuperado de <https://dle.rae.es/?id=ARGXWtp>
- Redacción. (2018). El rap, género de los olvidados que tienen voz. *El Universal*, <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/el-rap-genero-de-los-olvidados-que-tienen-voz>
- Reguillo, R. (2010). *Los jóvenes en México*. México: FCE, CONACULTA.
- _____ (2013). *Culturas Juveniles. Formas políticas del desencanto*. México: Siglo XXI.
- Reyzábal, V. (1994). *La lírica: técnicas de comprensión y expresión*. Madrid: Arci/Libros.
- Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. New Hampshire, Wesleyan University.
- _____ (2008) *Hip hop wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop - and Why It Matters*. New York: Basic Civitas.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Ruiz, J. e Ispizua, M. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana: métodos de investigación cualitativa*. España: Universidad de Deusto.
- Saavedra, J. (2006). El lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en Tanzania. *Estudios de Asia y África*., 41 (129), 47-77, recuperado de

<http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1893/1893>

- Seferis, G. (1989). *Diálogos sobre la poesía y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Sennet, R. (2012). *El respeto*. Barcelona: Anagrama.
- Serrano, J. (2002). Ni lo mismo ni lo otro: la singularidad de lo juvenil. *Nómadas*. disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117941002>
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books.
- Simon, J. (1998). *Filosofía del signo*, Madrid, Gredos, 1998.
- Soto, A. (2014). *El proceso de subjetivación política hip hopper en Medellín 1984-2014: una experiencia corporal performativa*. Tesis de Maestría, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Sue, R. (1982). *El ocio*. México: FCE.
- Svendsen, L. (2008). *Filosofía del tedio*. México: Tusquets.
- Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze. *Revista de Estudios Sociales*. Mayo-Agosto (43) 36-49, recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n43/n43a04.pdf>
- The Guardian. (s/f). Bill Clinton's Sister Souljah moment tops year of political controversy. *The Guardian*. recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/bill-clinton-sister-souljah>
- Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM Xochimilco.
- Tickner, A. (2007). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. En Tickner, A., Pisani, F. [et. al.]:

Redes Transnacionales en la Cuenca de los Hurácanes. Un aporte a los estudios interamericanos. México: ITAM.

Torres, C. (2006). ¿Recuerdas la fiebre que provocó en México El Baile Callejero? <http://www.hinrgmexico.org/21-articulos/149-recuerdas-la-fiebre-que-provoco-en-mexico-el-baile-callejero>.

Torres, L. (2001). *Ciencias Sociales. Sociedad y cultura contemporáneas.* México: Thompson.

Tovar, M. (2001). *Psicología social comunitaria. Una alternativa teórico metodológica.* México: Plaza y Valdéz.

UNESCO. Música: la juventud marca el ritmo, (Francia), Julio-Agosto 2000, recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000120152_spa

Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano.* México: Causa joven-CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares.

Valenzuela, J. (2002). De los pachucos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera México-Estados Unidos. En Feixa, C.: *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas.* España: Ariel.

_____ (2007). Cien años de Choleidad. En Valenzuela, J., Nateras, A., Reguillo, R.: *Los Maras: identidades juveniles al límite.* México: UAM.

Vila, N. (2008). *Código de calle y hip hop en las zonas de autoconstrucción de Caracas.* Barcelona: Informe para tesis de doctorado.

Villareal, H. (2006). *Imaginarios musicales de la globalización: de la world music al psychedelic trance.* México: Conaculta.

Watkins, C. (2005). *Hip hop matters. Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement.* Boston: Beacon Press.

Woodside, J. (2008). El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical. *Revista Iberoamericana de Comunicación*. Pri-Ver (14), 11-31.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Zubieta, A. (2000). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. México: Paidós.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus Humanidades.

_____ (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada.

Fuentes sonoras.

Afrika Bambaataa & Soulsonic Force, 1982, "Planet Rock: The Album", Vinyl 12", EU, Tommy Boy/Warner Bros. Records

Bocafloja, 2006, Libre y Soberana, en "Universo Mixtape vol. 1", Quilombo Arte.

_____ 2009, "Existo - Matriz Preludio Al Pienso", Quilombo.

_____ 2018, "Noor", Quilombo Arte.

Boogie Down Productions, 1986, "Single", Vinyl 12", EU, Rock Candy Records.

Cypress Hill, 1998, "Cypress Hill IV", EU, Ruffhouse y Columbia Records.

Danger, 2017, "Sembrando Laureles", México, Danger.

Elazeta, 2012, Dos caras, Inédito.

Fatback Band, 1979, "Fatback XII", Vinyl 12", EU, Fatback Band.

Grandmaster Flash & The Furious Five, 1982, "Single", Vinyl 12", EU, SugarHill Records.

GuerrilleroKulto, 2011, Bachillerato, Chile, Texas Studio.

_____ 2013, "Inteligencia Lingüística", Chile, La makinita.

Guru, 1993, "Guru's Jazzmataz Vol. 1", New York/Londres, D&D/EMI Music Studios.

Inkognito, "Pasado, presente y libertad", 2017, DJ Cidtronick.

Jay-Z, 2003, "The Black Album" [CD], EU, Roc-A-Fella Records.

Kid Frost, 1984, Rough Cut, "Single", [Vinyl], US, Electrobeat Records.

_____ 1990, "Hispanic Causing Panic", [CD], Virgin Records.

KRS-ONE, 2004, "Keep Right", EU, Grit Records.

- Lavozekreta, "RAP 24/7 El mixtape", 2013.
- Magisterio, G-R-A-F-I-TT-I, en "Magisterio", México.
- Mare Advertencia Lirika, 2010, "¡Qué mujer!", México, Bear House.
- Menuda Coincidencia, 2008, en "Ai con permiso", Guillermo Soto.
- _____ 2011, "El nefelibata", México, Tres G.
- N.W.A., 1991, "Niggaz4Life" [CD], EU, Ruthless Records & Priority Records.
- Nedman Guerrero, 2012, "Sampler de mi vida", 7 records.
- Portavoz, 2012, "Escribo rap con R de revolución", Chile.
- Proof, 2017, "Caminata", México, Traficante de almas.
- Public Enemy, 1990, "Fear of a black planet" [CD], US, Def Jam, Columbia Records.
- _____ 2005, "New whirl odor" [CD], US, Slam Jamz.
- Rapper's Delight, 1979, "Single", Vinyl 12", EU, SugarHill Records.
- Run-DMC, 1986, "Raising Hell", Vinyl 12", EU, Arista Records & Profile Records.
- Skool 77, 2005, "Blanco y Negro" [EP], México
- _____ 2009, "Hasta luego", Guadalajara, México.
- _____ 2016, "Príncipes y mendigos", México, Golpe el Ronin.
- Subverso, 2010, Memoria Rebelde, "Single", Chile.
- Tiempo Insurgente, 2009, "Donde tú vayas", Chile.
- Ximbo, 2016, "Ohkela", México, Handiclap Records.
- Yak Mag, 2006, "De santos y demonios", México, Yak Mag.

Fuentes audiovisuales.

Alberto Cortés y Roco, (Directores), "Otros nosotros: México Ciudad Hip Hop", México, Canal 22, 2005.

Baz Luhrmann (Productor Ejecutivo), "The Get Down", US, Bazmark Films/Sony Pictures Television, 2016.

Boleto de la fiesta en que se considera se da vida al hip hop. [Imagen digital].
Disponible en: <https://ychef.files.bbci.co.uk/976x549/p01dwgjjw.jpg>.

Danjabu, (Fotografía digital), 2016.

Declaración de Paz del Hip Hop y sus dieciochos principios. [Imagen digital]
Disponible en: <http://www.decipherthestreets.com/street-cultures/hip-hop-history/hip-hop-declaration-of-peace/>

Eli Jacobs-Fantauzzi, (Directora), "Inventos: Hip Hop Cubano", US/Cuba, 2005.

Eva Rasgado (Cobertura), "Presentación Juchirap en el Palacio de Bellas Artes Ciudad de México", México, disponible en:
<https://www.facebook.com/Guidxi/videos/1552964351400232>

Fotografía de la fachada del 1520 en Sedgwick Avenue en el Bronx. [Imagen digital].
Disponible en: <https://www.brooklynvegan.com/files/img/as/hip-hop-boulevard.jpg>

Gary Weiss (Director), "80 Blocks from Tiffany's", US, Broadway Video Entertainment, 1979.

Henry Chalfant (Director), "Flyin' Cut Sleeves", 1993.

Ice-T (Director), "Something from Nothing: The Art of Rap", JollyGood Films/Westmount Films/Final Level Entertainment, 2012.

Jackie Reem Salloum, (Director), "Sling shot Hip Hop", Palestina-Israel, 2008.

Mauricio Ramírez, (Director), “Sublevación Urbana”, Colombia, Subterrain Films, 2005.

N.W.A. [N.W.A.] (20 de enero 2021). N.W.A. - Straight Outta Compton (Official Music Video). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>

Octavio Escobar, (Fotógrafo), 2015.

Shan Nicolson, (Director), “Rubble Kings”, Saboteur Media, 2010.

Tony Batten (Director), “Ain't Gonna Eat My Mind”, US, Carousel Films, 1973.

Glosario.

B-girl. La letra “B” representa la contracción de Breaker y boy o girl se agrega dependiendo quien realice el baile. Es el único término de la cultura hip hop que alude a una categoría de género.

Beat. Literalmente significa “pulso, latido, golpear”. En el rap es sinónimo de la base rítmica.

Boom bap. Onomatopeya del bombo y el snare que caracteriza a las producciones de rap popularizadas en los 80/90’s en que estos instrumentos resalta por estar al frente de la mezcla.

Breakbeat. Sección de batería generalmente tomada de viejos registros de funk y usados en pistas de rap.

Caja de ritmos. Instrumento que permite programar y reproducir patrones de ritmo con sonidos almacenados internamente.

Crew. Grupo de personas con ideas afines o que se unen para trabajar con una finalidad relacionada a la cultura.

Cuantización. Función digital que corrige las notas que están fuera de ritmo colocándolas al inicio de la misma.

DJing: Acto de proporcionar música de baile y/o ritmos de mezcla.

Mainstream. Designa los gustos y corrientes predominantes en un momento determinado, especialmente comerciales.

Mixer. Dispositivo de entrada de audio donde se conectan las tornamesas, micrófonos, reproductores, efectos, etc., para ser mezcladas como un conjunto mediante un crossfader que permite aumentar el sonido de una pista mientras disminuye el de otra.

Mixtape. Mezcla de canciones seleccionadas, mezcladas y grabadas originalmente usadas por DJs entre los 70's y 90's.

Sample. Significa “muestra”, es una porción de cualquier sonido grabado para utilizarlo en un contexto distinto.

Sampler. Aparato o programa computacional que sirve para grabar y procesar un sample.

Secuenciador. Software de grabación y edición de audio electrónico.

Sintetizador. Instrumento musical electrónico que genera y convierte señales eléctricas en sonidos audibles usualmente a través de un teclado.

Sound system. Un tipo de discoteca móvil que en sus orígenes consistían en un tocadiscos y un altavoz. En México su equivalente se encuentra en los sonideros.

Swing. Función digital que proporciona un toque extra de movimiento y dinámica a las melodías, es contraria a la cuantización.

Tag. Literalmente “marca”. En graffiti es la escritura rápida del alias del escritor con marcador, aerosol, u otro medio.

Timing. Precisión y sincronización del conjunto de las notas en una base musical.

Turntablism. La habilidad de utilizar las tornamesas como un instrumento musical, es decir, manipulando, combinando y creando sonidos, ritmos o melodías. No debe confundirse con el DJing.

Underground. Hace referencia al medio a través del cual la música se distribuye y se organiza, particularmente si lo hace por fuera del circuito comercial en contraste al mainstream.

Vocoder. Sintetizador de voz que combina en una única salida las características percusiva y tonal de la señal entrante.