



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco

**ENTRE UNDERGROUND Y MAINSTREAM:
EL CAMPO SIMBÓLICO DEL RAP, SUBCULTURA
DEL HIP HOP EN MÉXICO**

Trabajo terminal de la Carrera en Comunicación Social

Que Presentan:

ANTONIO RIVERA SAUL

ARROYO FLORES MARISOL

AVENDAÑO TREJO EMILIO

RODRÍGUEZ JUÁREZ PABLO JAVIER

ROMERO MENDOZA CINTHYA GUADALUPE

Asesor responsable:

DR. PORRAS RODRÍGUEZ MARCO ALBERTO

Asesor Interno:

MTRO. GÓMEZ CASTRO CARLOS JAVIER

MTRO. SANTIAGO MORALES ALAN

Ciudad de México

Junio 29, 2023

**ENTRE UNDERGROUND Y MAINSTREAM:
EL CAMPO SIMBÓLICO DEL RAP, SUBCULTURA DEL
HIP HOP EN MÉXICO**

AGRADECIMIENTOS

Saúl: Dedico esta tesis a mis padres Mary Carmen, Juan Antonio y mi abuela que me apoyaron durante todo mi trayecto académico y se encargaron de que llevara una vida cómoda para concentrarme en mis estudios y darme más de lo necesario para poder llegar hasta este día, aunque les costara a ellos noches sin dormir, largas jornadas de trabajo y horas sin comer aguantando mis malos ratos respondiendo solamente con una sonrisa.

También le agradezco a Lorena Moreno quien además de ayudarme a buscar fuentes y citas bibliográficas que olvidaba en esa investigación, me ayudó como modelo para las clases de fotografía, como protagonista en cortometrajes para la clase de cine o como voz en off para mis clases de radio, arriesgando su integridad acompañándome a realizar reportajes sobre sectas religiosas en los ejidos de Tláhuac, aunque ni siquiera estudie esta carrera.

Agradezco a mis profesores de área por el apoyo durante este proceso de aprendizaje que comparten su pasión por la música y hacían de este proceso de investigación algo más lúdico y emocionante. También quiero dedicar esta tesis a mi perro Odio que me acompañó durante mis desvelos y a mi gata Kofi que me acompañaba durante las mañanas en mis clases en línea, a mi computadora Acer que con tres virus troyanos, menos de 5 GB de RAM y un procesador más antiguo que la propia UAM, me permitió sacar adelante este y muchos más trabajos y aún le quedaba potencia para editar y jugar. Por último, pero no menos importante, agradezco a mis compañeros y a los pocos o muchos amigos que pude hacer a lo largo de esta etapa de mi vida. A todos ellos, Gracias totales.

Marisol: Quiero agradecer a mis padres María Flores Sánchez y Miguel Arroyo Sánchez por el esfuerzo de años para darme los cimientos y llegar a ser parte de quien soy ahora, a mis hermanos por ser motivo para no detenerme ante esta difícil etapa de mi vida. A los profesores que a lo largo de la carrera se esforzaron ante los inconvenientes de la pandemia para enseñarme e incluso aconsejarme sobre la vida en el campo laboral y hago una especial mención a la maestra Reyna Sánchez Estévez por su apoyo. También quiero agradecer a mis amigos y amigas que en los momentos más difíciles me prestaron su tiempo para una conversación, y también agradezco a Estefanía M.M que me ha acompañado en las extensas caídas que he tenido en esta etapa de mi vida, es difícil pero no imposible. Por último agradezco a Jorge Alcántara Vidal por su apoyo en la traducción del abstract de esta tesis.

Este trabajo, lo dedico con mucho amor y respeto a todas las experiencias, amigos y conocidos que el rap me ha dejado, porque mucho de mí es gracias a esta cultura y su gente. Mucho Love & Brillo pues Somos Esos.

Emilio: Quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible este proyecto, empiezo por mi equipo de trabajo, por creer así como yo que el rap es algo importante y significativo en nuestras vidas y en las de muchos, y que le tenemos el respeto y el amor para dedicarle este trabajo. Agradezco a los entrevistados que sin ellos no hubiera sido posible una parte fundamental del proyecto.

Mi segunda familia, mis amigos. Tantas pláticas, reflexiones, cantos, risas y dolores compartidos que me hacen ser lo que soy y lo que hago.

A mi padre Aníbal por enseñarme a pensar y cuestionarme de una manera profunda y analítica, siempre con amor.

Agradezco a mi madre por apoyarme y confiar en mí y mis ideas, que siempre me cuidó y procuro en este largo proceso y que sin ella no hubiera conseguido este gran logro. Te amo, Adriana, es para ti.

Pablo: Antes que agradecerle a una persona en particular, quisiera darle las gracias a este género musical que inspiró esta misma tesis, la música rap ha sido a lo largo

de mi vida un bastión de fuerza y de educación, para forjar la persona que soy hoy. Entonces, gracias rap, por dejarme hablar de ti en esta tesis que está hecha desde el corazón y la razón.

Esta tesis personalmente es dedicada a quienes no están, a quienes me apoyaron en algún momento de mi vida, pero ya no se encuentran en ella, por otra parte, agradezco a mis padres, a mis dos hermanos y a mi pareja, no pongo nombres por si alguno se me queda en el tintero, sin embargo, cada uno de ellos saben lo importantes que han sido en este recorrido.

Por último, a mis amigos y compañeros de la universidad que me han aconsejado durante todo mi trayecto, pero en particular a aquel amigo que, el primer día del área de concentración, expresó que “el rap” era su género favorito y desde entonces buscamos la manera de intentar crear un proyecto académico de ello y el día de hoy se encuentra terminado, sin esa complicidad esto no sería posible. Así que gracias.

Cinthya: En esta vida, hay dos palabras que debemos aprender a decir, “gracias” y “lo siento”. En esta ocasión, quiero dar ¡Gracias!

Quiero agradecer principalmente a mis padres, por creer en mí y darme su apoyo a lo largo de todos estos años. A mis hermanos, tíos y primos que me han acompañado en esta travesía de altas y bajas. A mis amigos, que durante todo este tiempo han sido un apoyo para mí y me han dado ánimos para seguir.

Nada de esto hubiera sido posible sin ustedes. ¡Gracias! Gracias por todo.

“Por la espera

Por el anhelo

He incluso por nuestros recuerdos

Gracias “

ÍNDICE

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I. PROPUESTA DE APROXIMACIÓN AL TEMA	13
1.1 Disertación	14
1.2 Preguntas de Investigación	15
1.3 Objetivos	16
1.4 Hipótesis	17
1.5 Justificación	18
1.6 Metodología	19
CAPÍTULO II. EL INICIO DE LA CULTURA HIP HOP	20
2.1 Cultura de resistencia	21
2.2 El Bronx, un punto para la inmigración	22
2.2.1 Cross-Bronx Expressway: División del Bronx	22
2.2.2 Decadencia & Formación de Pandillas	24
2.2.3 Hoe Avenue; paz entre pandillas	25
2.3 El Surgimiento de las Block Parties	27
2.3.1 El apagón de New York 1977	28
2.3.2 El Hip Hop: Cultura & Expresión	30
2.4 La Expansión del Rap	33
2.5 West Coast & East Coast	38
2.6 El Paso Fronterizo	50
CAPÍTULO III. EL SONIDO DEL RAP CRUZA LA FRONTERA	53
3.1 México, rap a su propia manera	54
3.2 Las 6 olas del rap mexicano (1981- 2023)	61
3.2.1 Primer Ola 1981-1996:	61
3.2.2 Tercer Ola 2001-2008:	65
3.2.3 Cuarta Ola 2009-2012:	67
3.2.4 Quinta Ola 2013-2015:	69
3.2.5 Sexta Ola 2015- Actualidad	70
CAPÍTULO IV. FUNCIÓN DE LA ESTÉTICA, TERRITORIO E IDENTIDAD	70
4.1 Explicación de las tres líneas	73
4.2 Función de la Estética Corporal	73
4.3 Línea del Espacio Físico / Territorio	87
4.4 Línea de la identidad	104
CAPÍTULO V. ANÁLISIS P. 1: ENTREVISTAS, DOCUMENTAL “LAS CASAS DEL RAP”	124
5.1 Explicación del Análisis de Entrevistas	125

5.2 Entrevista #1: Análisis de “El Cuarto De Los Sueños”	127
5.2.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad	127
5.2.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal	137
5.2.3 Eje 3. Interpretación del Territorio	143
5.3 Entrevista #2: Análisis de “La Casa Produce”	147
5.3.1. Eje 1. Interpretación sobre la identidad	147
5.3.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal	149
5.3.3 Eje 3. Interpretación del Territorio:	153
5.4 Entrevista #3: Análisis de “Interface”	157
5.4.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad	157
5.4.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal	160
5.4.3 Eje 3. Interpretación del Espacio físico/Territorio	164
5.5 Análisis de “Mexa Perros” Entrevista #4	167
5.5.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad:	167
5.5.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal	174
5.5.3 Eje 3. Interpretación del Espacio físico/Territorio	177
CAPÍTULO VI. ANÁLISIS PARTE 2 : FOCUS GROUP O GRUPO FOCAL	181
6.1 Explicación del Análisis del Focus Group o Grupo Focal	182
6.2 Primer Línea: Estética y Corporalidad	184
6.3 Segunda Línea: Espacio Físico/ Territorio	197
6.5 Análisis Interpretativo	228
6.5.1 Identidad	228
6.5.2 Estética corporal	232
6.5.3 Espacio Físico/Territorio	234
CONCLUSIONES	238
REFERENCIAS	245

RESUMEN

La historia de cómo se desarrolla el rap hasta llegar a México es sumamente interesante, ya que localizamos los orígenes en África, pero fue hasta 1870 que los movimientos migratorios hacia Estados Unidos fueron constantes y fue en 1960 cuando a EE. UU llegó una gran ola de migrantes de población jamaicana y haitiana, personas que terminaron por instalarse en los barrios del Bronx, Nueva York. La violencia, el menosprecio y venta de drogas fueron motivo para marginar a las personas que habitaban ahí, eso trajo como consecuencia la creación de la cultura Hip Hop. Pues la discriminación y el desprecio fueron factores clave para que los jóvenes neoyorquinos buscaran alternativas entre tanta violencia.

En la última década, el rap ha tomado fuerza en México, a tal grado de fusionarse con música de banda, cumbia o salsa. Esta cultura llega a México debido a dos factores importantes, el primero para 1990 el género se popularizó en Estados Unidos y los mexicanos vecinos que vivían o trabajaban ahí, empezaron a traer consigo cassettes con esa música, lo segundo fue que Memo Ríos, Imevisión y Televisa comenzaron a difundir las primeras canciones de rap en español a lo largo del país. Gracias a esto el rap pasó de ser un género desconocido en México a ser uno de los géneros más escuchados.

Palabras Clave: Rap, México, underground, mainstream, campo simbólico

ABSTRACT

The story of how rap develops until reaching Mexico is extremely interesting given the fact we locate the origins in Africa, but it wasn't until 1870 that migratory movements towards the United States were constant and in 1960 U.S. saw a great wave of Jamaican and Haitian migrants arrival, people who ended up settling down in the neighborhoods of the Bronx, New York. Violence, disparagement and drug sale were reasons for people who lived there getting marginalized, which resulted in the creation of Hip Hop culture. Well, discrimination and contempt were key factors for young New Yorkers to look for alternatives amid so much violence.

In the last decade, rap has gained strength in Mexico, to the point of fusing with banda, cumbia or salsa music. That culture got to Mexico due to two important factors: first, by 1990 the genre became popular in the United States and the Mexican people who lived or worked there began bringing cassettes with that music. And secondly, the fact that Memo Ríos, Imevisión and Televisa began to broadcast the first rap songs in Spanish throughout the country. Thanks to this, rap went from being an unknown genre in Mexico to being one of the most listened to genres.

Keywords: Rap, Mexico, underground, mainstream, symbolic field

INTRODUCCIÓN

El rap ha tomado mayor fuerza durante la última década en México, a tal grado que podemos verlo fusionado con música de banda, cumbia o salsa; estilos musicales que se mantienen en los primeros lugares de popularidad en el país, por ello si se quiere explicar como el rap pasó de ser un género desconocido en México a principios de los 90's, a que en 2023 esté posicionado como uno de los géneros más escuchados, es importante revisar las raíces de la cultura Hip Hop, la cual se originó en los barrios del Bronx en Nueva York, EE.UU.

La mayoría de estos hechos que dan origen a esta cultura pasando durante periodos de tiempos cercanos, aun cuando pueden parecer ajenos unos de otros, como el hecho de que EE.UU viviera una prosperidad posguerra a la par que una multitud de inmigrantes africanos, haitianos, jamaquinos y caribeños llegaron al Bronx o el hecho de que un relámpago cayera en una torre eléctrica y provocara un apagón, todos y cada uno de esos acontecimientos se relacionan y forman el contexto que da pie a la creación del Hip Hop.

Indiscutiblemente, esta nueva cultura llena de significado e importancia para las comunidades que lo adoptaron, ante la mirada de la sociedad estadounidense blanca de los años 70 (la cual se consideraba culta), fue como un motivo más de segregación social. Contreras (2000) menciona que "En los años 70, debido al racismo latente de un segmento de la llamada "sociedad culta", en un alarde de segregación sociolingüística, aparece el despectivo término champeta para referirse a las personas que gustaban de ese ritmo, generalmente, de rasgos etno africanos y residentes en los estratos sociales populares de escasa inversión estatal". Aquella discriminación y desprecio terminaron siendo factores clave para que los jóvenes de New York buscaran alternativas y entre tanta violencia derivado al exceso de pandillas, la creatividad termino siendo una alternativa.

El desarrollo de la metodología se dio por medio del uso de libros, artículos académicos, revistas y documentales, de ahí se extraen conceptos y palabras clave que permiten definir las características de los términos *underground* y *mainstream* y poder responder a las interrogantes desarrolladas en nuestras hipótesis. También en el apartado de nuestro marco conceptual dejamos que para esta tesis hay 3 ejes de suma importancia; eje de identidad, y eje de estética y eje de territorio o espacio físico.

Después se exponen dos análisis; el primero está enfocado en la transcripción de las entrevistas de nuestro documental “Las Casas del Rap” donde se entrevistó a cuatro diferentes grupos y solistas involucrados tanto en la escena del rap *underground* como en el *mainstream*; Cuarto de los sueños, Interface, La Casa Produce y Mexa Perros. El segundo análisis se da mediante un Focus Group donde se mostraron seis videoclips de rap para espectadores y nos den su opinión sobre los productos audiovisuales y con esto desarrollar un análisis de los videoclips y de cómo los escuchas de este género conciben a los artistas.

CAPÍTULO I. PROPUESTA DE APROXIMACIÓN AL TEMA

1.1 Disertación

El Hip Hop es un movimiento cultural que surge en los 70 's en los barrios afrodescendientes neoyorquinos como Bronx, Queens y Harlem, a raíz de esto, empieza a crear su propia identidad, estética musical y artística, dando origen al Break Dance (baile), Graffiti (pintura), Dj (música) y Mc (Maestro de Ceremonias o rapero). Nosotros nos enfocaremos en el género musical de la cultura Hip-Hop que es el rap.

Generalmente, el contexto de donde surgen los raperos está asociado a grupos marginados sociales, económicos y raciales al ser un género que se identifica más entre los barrios bajos de la sociedad estadounidense para posteriormente trasladarse a los barrios latinoamericanos, con una intencionalidad discursiva de resistencia y protesta que expresan de acuerdo con su contexto social. A los raperos que vienen de esta rama los podemos clasificar como rap *underground*.

Por otro lado, tenemos al rap *mainstream* que no necesariamente su discurso es de protesta ni de resistencia. Este rap se ubica dentro de otros entornos y contextos, con intenciones políticas y estéticas más apegadas a lo comercial siguiendo las modas de la industria y apropiándose de características de otras culturas como lo llega a hacer el Pop; dependiendo las tendencias actuales puede seguir narrativas muy distintas al rap *underground* o acercarse más a este de acuerdo a lo que demande el público.

A partir de esto haremos un contraste de las características discursivas y narrativas, estéticas y políticas entre los representantes de la escena nacional *underground* con las figuras de la escena *mainstream*; se analizará la parte estética tanto en la moda, como en las letras en el rap y ver los distintos discursos que suelen desarrollarse en el género.

1.2 Preguntas de Investigación

Pregunta General

¿De qué manera se lleva a cabo el proceso de transición de los raperos underground al mainstream y cómo inciden estos cambios al discurso estético, político y musical?

Preguntas Específicas

¿Existen características que definen lo que es *mainstream* y *underground* dentro del rap?

¿Cómo son los discursos narrativos del *mainstream* y *underground*?

¿Cuáles son las representaciones estéticas del *mainstream* y del *underground*?

¿De qué manera afecta el cambio de entorno a los raperos?

1.3 Objetivos

Objetivo General

Analizar las características que definen al *mainstream* y al *underground* dentro de la cultura Hip Hop, en el género musical rap en México; a partir de la configuración de la identidad artística de los raperos de manera discursiva, sociopolítica y estética.

Objetivos Específicos

- Conocer las circunstancias sociales que dieron paso al desarrollo del género musical rap en México.
- Distinguir las características estéticas, discursivas, narrativas y políticas que conforman a lo que se conoce como el rap *underground*, así como al *mainstream* a través de una interpretación hermenéutica comunicativa y desarrollar un análisis de dichas características en ambas vertientes.
- Comprender mediante un análisis el proceso que vive un artista (rapero) al integrarse a la cultura Hip Hop.

1.4 Hipótesis

Hipótesis Principal

El rap *underground* tiene un discurso con mayor libertad creativa pero tiene limitaciones económicas, el rapero *mainstream* tiene el capital económico pero puede verse limitado en su discurso e identidad para conectar con otro público, y cuando el rapero no necesariamente se mueve a la parte *mainstream* puede dar cauce a una tercera categoría que se encuentre en medio de ambas.

Hipótesis Secundaria

Cuando el rap se aborda desde el espacio *mainstream* comienza a tocar en su discurso temáticas enfocadas a lo material y lo superficial, alejándose del contenido de las canciones sobre problemas sociopolíticos y culturales haciendo que el género pierda su función social e identitaria.

1.5 Justificación

El rap como vehículo para generar conciencia y exponer las problemáticas sociales no ha tenido la atención para volverlo pertinente tanto en la escena *underground* como en la *mainstream*. La falta de estudios y análisis en español respecto al rap impide conocer si este género musical tiene un impacto en la construcción de identidades, ya que para nosotros el discurso del rap al no contener tantos adornos vocales llega de una forma más directa a sus escuchas, realizamos esta investigación con la finalidad de profundizar en los orígenes del género y así entender cuál ha sido el impacto de los cambios ideológicos, políticos y estéticos que ha provocado la esfera *mainstream* sobre el entorno *underground* y de qué manera está alterando el rap en México, esto nos permitirá obtener una mayor comprensión de la función política y estética del género dentro de nuestro país y además poder brindar una perspectiva sobre su influencia dentro de la individualidad y la colectividad tanto para quién lo crea cómo para quien lo escucha.

1.6 Metodología

Para nuestra metodología haremos uso de libros, artículos académicos, revistas y documentales. De los cuales extraemos conceptos y palabras clave que nos permitirán definir las características de los términos underground y mainstream y poder delimitar el significado que se le da al rap bajo estos dos términos o líneas ideológicas, también haremos un registro socio histórico del surgimiento del género rap y su llegada a México. Una narrativa en forma de línea del tiempo nos permite entender el surgimiento de los exponentes más importantes de este género en el país y su influencia en quienes escuchan rap en México.

Llevaremos a cabo de manera paralela nuestro documental “Las Casas del Rap” el cual desarrolla entrevistas que se aplican a personas que producen rap en sus estudios de grabación caseros (home studios), y de las cuales haremos un análisis discursivo sobre sus respuestas utilizando el material de grabación de los encuentros.

Posteriormente, se llevará a cabo un grupo focal conformado por 6 participantes, sin importar el género ni la clase social a la que pertenezca, solo deben cumplir con las siguientes especificaciones; escuchar rap o ser compositores de este género musical y estar dentro del rango de edad de 19 a 27 años. Al reunirnos con este grupo se le mostrarán cuatro videoclips de diferentes artistas y épocas; comenzaremos con el videoclip del tema “Comprendes Mendez” de la agrupación de rap Control Machete, el siguiente video es el del tema “La pelotona” de Cartel de Santa, después seguimos con el videoclip “La mafia de la C” del rapero C-Kan y terminamos con el más reciente video del rapero Santa Fe Klan de su tema “Sabes” lanzado en mayo del presente año, 2023.

Una vez que se hayan definido sus características y se haya discutido en el focus group las canciones y los videos por los participantes, las respuestas las someteremos a un análisis semiótico y discursivo que nos ayudará a encontrar ese punto entre lo underground y lo mainstream, de acuerdo con las interpretaciones tanto del contexto como de cada vertiente.

CAPÍTULO II. EL INICIO DE LA CULTURA HIP HOP



Fotografía extraída de: EL IMPERIO DES, *Una Historia del Bronx*.

2.1 Cultura de resistencia

Ya tenemos los ritmos, las herramientas y en parte a la comunidad, sin embargo, faltan los valores de la cultura Hip Hop. La mayoría de estos hechos van pasando durante periodos de tiempos cercanos, es por ello, aun cuando puedan parecer ajenos unos de otros, como sería un relámpago en una torre eléctrica o conflictos entre pandillas, todos y cada uno termina aportando a la creación de la cultura.

El Bronx en Nueva York comparte junto con Harlem y Long Island el tema de la migración. Desde 1870, el movimiento migratorio era principalmente de cubanos, fue hasta 1960 cuando se genera una gran ola de inmigrantes jamaicanos y haitianos, consecuencia de las dictaduras y la pobreza que vivían en ese momento dichos países. Los barrios y sectores de Nueva York comenzaron a resguardar a los distintos extranjeros, en su mayoría inmigrantes del Caribe; Jamaica, Puerto Rico, Colombia, Haití y familias afroamericanas que ya estaban establecidas en Nueva York, creando varias comunidades que se fragmentaron en bloques.

Para poder llegar al punto de reunión y de armonía entre pandillas de distintos sectores del Bronx existió todo un proceso. La violencia era la única manera de resolver los conflictos; las armas que llevaban los jóvenes que se autodenominan líderes de las calles y se justificaban con el discurso de andar armados en defensa propia, pero en realidad eran símbolos de poder e inclusive hacían uso de ellas por mera diversión.

Es importante remarcar que el Bronx se terminó dividiendo entre blancos y negros, este movimiento poblacional y división de territorio fue lo que dio paso a las manifestaciones creativas, musicales y artísticas como necesidades de confrontar la violencia estatal, el abandono y la marginación que empezaba a subrayarse en los barrios, pues, las grandes urbes limitaron los servicios sociales para la población del Bronx.

2.2 El Bronx, un punto para la inmigración

Desde los años de 1950 hasta 1970, la mayoría de países latinoamericanos, vivían dictaduras militares que orillaron a la población de sus respectivos países a abandonarlos, “Se podrá pensar que desarrollaron una estética y un discurso muy propio de esa época, sin embargo, algunas canciones se convirtieron en verdaderos clásicos que aún se cantan y numerosos creadores actuales, sean de folk, rock, rap o hip hop, siguen rescatando aquel espíritu. Porque mientras existan injusticias, las canciones de reclamos sociales siempre ocuparán un lugar en el escenario.” Califa, O. (2021). Por lo anterior, cabe recalcar que mucha de la música que permea en las olas de inmigrantes que huían de los estados militarizados era música de protesta, con una discurso de resistencia hacia la autoridad.

Afroamericanos y puertorriqueños, que llegaban del Caribe o de estados sureños¹, fueron quienes ocuparon las plazas abandonadas por residentes, dentro del blog EL IMPERIO DES (2013)² se describe que “...judíos, italianos e irlandeses, atraídos por la posibilidad de tener su propia vivienda, terminaron abandonando el Bronx, esto con la finalidad de trasladarse a las nuevas urbanizaciones que se estaban construyendo.” El motivo de esas nuevas urbanizaciones fue que los estadounidense vivían una prosperidad de posguerra³, y aunque esto parecería algo a favor de las poblaciones inmigrantes, sería un factor que les jugaría en contra.

2.2.1 Cross-Bronx Expressway: División del Bronx

Las nuevas urbanizaciones también trajeron cambios en el Bronx, entre 1948 y 1963, Robert Moses fue el responsable de la construcción de la autopista Cross-Bronx Expressway⁴, como efecto colateral de conectar New Jersey con Long Island

¹ La migración de puertorriqueños y afroamericanos de los estados sureños fue en aumento entre 1960 y 1970.

² Recuperado de: <https://elimperiodedes.wordpress.com/2013/12/23/una-historia-del-bronx/>

³ Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos emergió como superpotencia con una economía fuerte y una clase media en rápido crecimiento. Baripedia (2023)

⁴ Atlas de justicia ambiental (2016)

se terminó dividiendo al Bronx y las zonas aledañas a la construcción de la autopista se empezaron a despoblar durante los siguientes años, Paskual, I. (2017) menciona que "Para ello fue necesario "recolocar" a más de 170.000 personas y demoler 60.000 casas" pero los escombros de las casas derrumbadas nunca se levantaron por lo que el Sur del Bronx se quedó con las ruinas de las casas y edificios demolidos.

Dicho desplazamiento socioeconómico terminaría por apresurar una decadencia social en esos sectores, lo cual trajo consigo el aumento de delincuencia y de pandillas, situación que tuvo como repercusión que se empezará a categorizar de manera negativa a las personas que vivían en aquellos barrios, generando un imaginario social que permea en lo marginal, la pobreza y la delincuencia. Así mismo, en una serie de estudios monográficos "The study of the Negro Problems", realizados por el sociólogo Du Bois W.E.B. (2013)⁵ donde subraya que "En algunas calles existía una incipiente clase media acomodada que rompía con la imagen de homogeneidad que tenían los blancos del área".

El estudio aporta un plano del *ghetto*⁶ donde, parcela a parcela, se van cartografiando cuatro categorías residenciales: clases viciosas y/o criminales, los pobres, las clases trabajadoras y las clases medias. "Las primeras eran una minoría muy localizada en unas pocas manzanas de casas y tramos de algunas calles". Du Bois W.E.B. (2013). La publicación de esta monografía se completó con un apéndice elaborado por Eaton, Isabel cuyo título es "A Special report on Negro domestic service, Philadelphia". El nivel de precariedad que se vivía en el Bronx llegó al grado de que tanto vecinos de los alrededores como los propios policías procuraban evitar en mayor medida el ingresar, incluso el ayuntamiento daba casi por muerta esa zona de la ciudad, por el alto nivel de grupos callejeros y delincuencia.

⁵ <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n12/n12a10.pdf>

⁶ *ghetto*: esta palabra es de uso común en los barrios y define la zona marginal donde se localizan las personas más pobres.

2.2.2 Decadencia y formación de pandillas

Un hecho que remarcó las limitaciones artísticas dentro del Bronx fue la desaparición de los servicios culturales desde 1960 hasta 1980, pues se consideraba que eran desaprovechadas por las comunidades de estas zonas, según Cardenal, A. (2016) “No había planes, ni escuelas, ni centros sociales que se ocuparan de los chicos. Entrar en una pandilla era la solución, pero también el problema. La situación, a mediados de la década, era tan caótica y peligrosa que todo se descontroló, y las pandillas -con importantes arsenales- comenzaron una sangrienta batalla por el control de los barrios. La policía apenas daba abasto para levantar los cadáveres, investigar asesinatos estaba fuera de su alcance. Pero antes del apocalipsis llegó la paz, una paz con banda sonora.” Es claro que brindar una calidad de vida para la población inmigrante no era una prioridad y los jóvenes comenzaban a buscar oportunidades para generar dinero, y una de estas llegaría cuando el cobro de seguros por incendio de hogares, edificios y negocios se convirtió en uno de los trabajos más rentables.

Según cifras que se dan en el documental “El sueño americano” de Romero, V. (1986); 68 de cada 100 habitantes del Bronx vivían de la seguridad social y otros optaron por incendiar sus hogares o negocios para el cobro de seguros. Lo anterior sería un motivo más para la formación de pandillas ya que los propios dueños de los edificios contrataron a grupos de jóvenes para incendiar los edificios y cobrar seguros de hasta cien mil dólares. “No se culpó a los dueños de edificios —los landlords— que pagaban 200 dólares a una pandilla de adolescentes para que prendieran fuego a un edificio. No se dijo que esos dueños se embolsaban 100,000 dólares de la compañía de seguros o los fondos del Estado”. Fue mucho más fácil para los periodistas escribir sobre pandillas de negros e hispanos.”Gonzales, U. (2020, 24 octubre). ⁷ Otro motivo para la formación de pandillas fueron las altas cifras de desempleo, pues era sumamente complicado dedicarse a algo que no estuviera relacionado a la venta y distribución de droga, dicha idea se expone en el

⁷ *Detrás de una década de fuego: la otra historia del Bronx*. Frontera Digital. <https://www.fronterad.com/detras-de-una-decada-de-fuego-la-otra-historia-del-bronx/>

documental del ya mencionado con anterioridad Romero, V. (1986) “La gran cantidad de ciudadanos en calidad de pobreza, los jóvenes estaban expuestos a la heroína, droga fue al alza entre 1969 a 1970, trayendo consigo la formación de pandillas cuya actividad principal era la distribución de la misma”. Hasta este punto se expone que el rap surge de un lugar marginado, permeado por la violencia y falta de oportunidades, algo que podría tener connotaciones negativas, fue a su vez una de sus principales características.

2.2.3 El acuerdo Hoe Avenue; paz entre las pandillas

Ciertamente la formación de pandillas trajo consigo mayores problemas de violencia y asesinatos en el Bronx, dicho conflictos se mantendrían hasta que Benjamín Meléndez alias “Yellow Benjy” uno de los líderes del grupo The Ghetto Brothers, en vez de vengar el asesinato de otro de los jefes de la pandilla, propuso un encuentro entre pandillas para llegar a un acuerdo de paz, como parte de estos diálogos Meléndez expresó lo siguiente: “Todos somos hermanos, vivimos en los mismos barrios y afrontamos las mismas dificultades. Si queremos construir una mejor comunidad para nuestras familias y nosotros mismos, debemos trabajar juntos”, Vitorelli, B. (2019).

El Hoe Avenue Peace Meeting se llevó a cabo el 8 de diciembre de 1971, donde se reunieron más de 100 miembros de diferentes pandillas⁸ lo anterior resultó en discusiones y charlas que concluyeron en una tregua, consolidando un tratado de paz. Una de las principales razones por las que se logró este acuerdo fue que el grupo The Ghetto Brothers contaba con el respaldo necesario para que su propuesta fuera respetada por las numerosas pandillas, sobre esto Reyes, (2016) nos dice que “Especialmente en sus primeros años que The Ghetto Brothers tenían la reputación de ser de las agrupaciones más politizadas (por sus contactos con las

⁸ Entre los acuerdos establecidos está que las pandillas debían respetarse las unas a las otras, y en el caso de la existencia de un nuevo conflicto la solución debía ser pacífica y evitar a toda costa el uso de agresiones dentro de los barrios.

Panteras Negras⁹ y con el Partido Socialista de Puerto Rico) y menos vengativas pandillas de Nueva York.”

Durante una entrevista para el documental *Flyin' Cut Sleeves* (1993) Yellow Benjy (Meléndez) declaró: “Fue tenso, se podía sentir, pero tuvimos que desahogarnos, todas las guerras territoriales debían detenerse”. Yellow Benjy considera que esta tregua fue un factor importante para el surgimiento de la cultura Hip Hop y por ende para la música rap. Según el libro de Chang, J. (2005) *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-hop Generation*¹⁰, la verdadera reunión se realizaría días después sin la presencia de los medios, ni la policía e incluso sin algunos miembros de las pandillas, únicamente líderes, para discutir temas más serios y saldar cuentas pendientes.

El tratado de paz fue indispensable para el desarrollo de la cultura, antes de él era complicado para los jóvenes que vivían en el Bronx tener la posibilidad de moverse de un punto a otro dentro de Nueva York sin sentirse amenazados por las demás pandillas. De acuerdo al documental *Rubble Kings* (2010), esta reunión además era necesaria para lograr la estabilidad en toda Nueva York, tomando en cuenta que sólo en el Sur del Bronx había alrededor de 10,000 miembros de pandillas confirmados, mientras que, por otra parte, el personal policiaco se veía superado en números.

Hay un antes y un después con el tratado de paz, pues aprovechando la armonía conseguida entre las bandas con el Hoe Avenue, The Ghetto Brothers comenzó a organizar fiestas y conciertos para incentivar el desarrollo del lado creativo de las personas, esto ocasiono que la juventud poco a poco se alejara de las calles y comenzara a interesarse por la música, pintura y baile lo cuál sería de gran importancia para la cultura Hip Hop. Parafraseando a Vitorell, B. (2019), respecto al tema de las fiestas nocturnas de DJ, una nueva generación de chicos se

⁹ Panteras Negras se definían como un "partido socialista" en una época en la que el comunismo era visto como el mayor enemigo de EE. UU.

¹⁰ (Ávila, Q., & Gerardo, J. (2020). SIENDO RAPEROS EN CIUDAD JUÁREZ: RESIGNIFICACIONES Y AFRONTAMIENTOS EN LA SOCIEDAD DEL RIESGO. *Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*. <http://erecursos.uaci.mx/handle/20.500.11961/5907>)

obsesionaba con el estilo y el sabor, ellos veían la oportunidad de marcar una diferencia desde las fiestas barriales y no en los partidos políticos.



Imagen extraída de (Documentalium, 2017)

2.3 El surgimiento de las Block Parties

Antes del pacto de paz, se hacían fiestas callejeras con tintes patrióticos para homenajear a figuras de la historia Norteamericana. Después de la disolución de conflictos y con la llegada de la música DJ, la población acercó a más a la música y sin los conflictos violentos de antes, esto fue lo que dio origen a las denominadas “Block parties” que según Roosters, U¹¹. (2020) “Surgen, en parte, como respuesta de lo poco accesible que resultaba para la gente acceder a clubes y discotecas, y eran montadas principalmente por los dueños de grandes equipos de sonido. Con soundsystems conectados ilegalmente al tendido eléctrico, los habitantes de las calles del Bronx, primero, y más tarde de Queens y Brooklyn, se juntaban a divertirse y bailar música disco, funk y soul”.

¹¹(Roosters, U. 2021, 8 mayo). *LOS ORÍGENES DEL HIP HOP: ¡LAS BLOCK PARTIES!* Urban Roosters. <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/>

Gracias a las fiestas clandestinas hechas por los jóvenes del Bronx, empiezan las primeras manifestaciones artísticas del Hip Hop como; el Break Dance y los DJ¹², estos últimos son personajes de suma importancia para concebir la música rap como la conocemos actualmente, pues es con la manipulación de los vinilos y en ese ambiente, donde nació el Hip Hop. Además, surgieron otro tipo de pandillas conformadas por los “B-Boys” jóvenes que participaban en duelos de baile Break Dance.

Cabe recalcar que si bien el rap se desarrolló en el contexto de Norteamérica, sus orígenes radican en comunidades africanas que usaban la rima y el ritmo para extrapolar las experiencias de su día a día, esto es importante dado que “la zona de Nueva York concentraba una mayoría de afroamericanos y puertorriqueños, lo que dio lugar a que ambas culturas entremezclan sus influencias musicales”.¹³

Se le atribuye al género Funk el mérito de ser el principal sonido de las bases del rap en sus inicios. Debido a que el Funk es por sí mismo un género mezclado de diferentes sonidos; Jazz, Soul y ritmos latinos como el Mambo y también la Champa¹⁴. Parafraseando a Fernández (1999) quien describe que “La música caribeña es de gran complejidad, pues es de una extrema sensualidad, humor, sentido del ritmo y de los movimientos del cuerpo, una musicalidad extraordinaria caracterizada por la improvisación y la espontaneidad”.¹⁵

2.3.1 El apagón de New York 1977

Para comprender cómo se fueron conformando estos bailes y como se crean estos grupos musicales vale la pena señalar también cómo es que las personas

¹² Los DJ en su momento fueron más relevantes que el MC (Rapero), pues eran quienes ponían el ambiente con sus mezclas y formas de mover el vinilo.

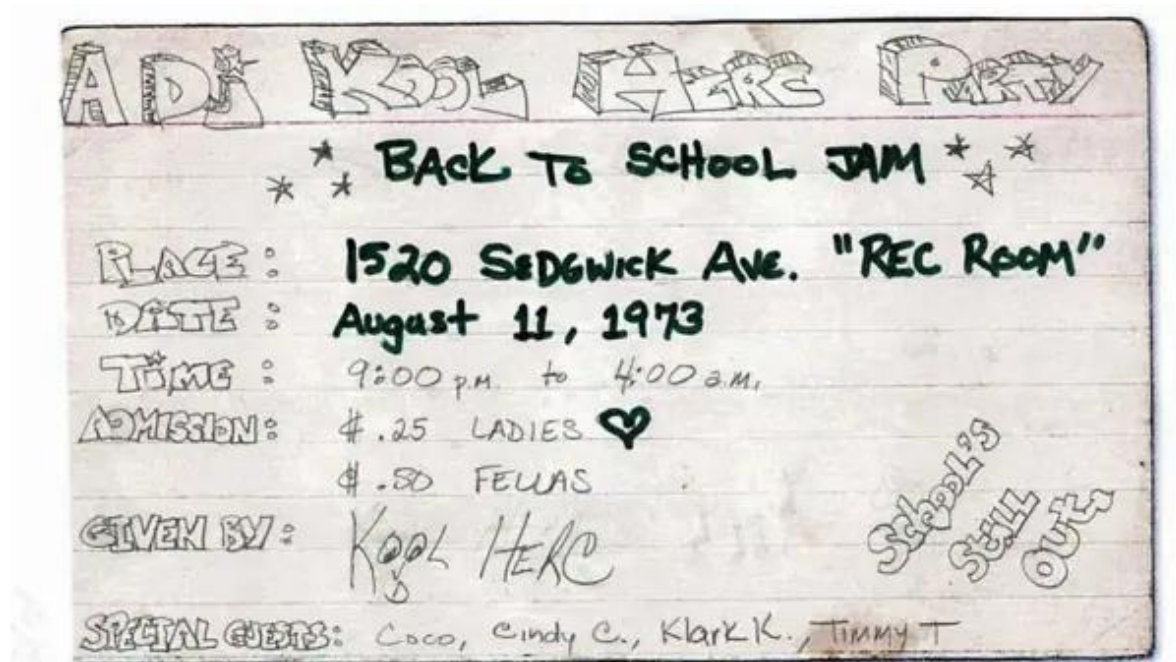
¹³ Roosters, U. 2021, 8 mayo. *LOS ORÍGENES DEL HIP HOP: ¡LAS BLOCK PARTIES!* Urban Roosters. <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties>

¹⁴ Contreras describe a la champeta, un ritmo de origen africano que permeo en Colombia en 1940 y se extendió a lo largo de todo el caribe, es otro ejemplo de que los recursos rítmicos en los cuales se apoya el rap son consecuencia de la propia experiencia y conocimiento de los inmigrantes que llegaron a los barrios de Nueva York.

¹⁵ (López, J. F. (s. f.). *El Caribe y su música*. <http://hispanoteca.eu/M%C3%BAsica%20LA/EI%20Caribe%20y%20su%20m%C3%BAsica.htm>

pertenecientes a las comunidades marginadas del Bronx adquirieron y aprendieron a manipular el equipo tecnológico que les permitirá hacer las bases rítmicas que vinculamos al género musical actual.

Uno de los pioneros es DJ Kool Herc quien empezó a realizar mixes sobre la música que se caracteriza por tener repeticiones de un beat sacado de vinilos, ideal para bailar y futuramente para rimar, el MC que lo acompañaba era Coke la Rock.



Invitación original de la fiesta de Dj Kool Herc y Cindy Campbell el 11 de agosto de 1973 recuperada de Roosters, U. (2020)

Herc fue el precursor de las fiestas con DJ. El 11 de Agosto de 1973, dentro de uno de los bloques departamentales en el Bronx de New York, siendo más específicos en el número 1520 de Sedgwick Avenue, Cindy Campbell una joven chica de 17 años de edad llevaba a cabo una fiesta donde se cobraban 25 centavos por entrar, dentro del recinto se comercializaba además de drogas, los discos y cassettes de las mezclas del DJ Kool Herc el hermano de Cindy, quién tocaba en esa ocasión junto a su amigo Mc Coke la rock.

Kool Herc había descubierto la técnica del disco hockey para lograr las mezclas y samples de discos de vinilo, canciones de blues, jazz, gospel y rock and roll

Para la época de Herc no se había consolidado como tal la cultura del Hip Hop, por lo que las bandas y pandillas que se adentraba en esta nueva cultura musical realmente pertenecían a bandas criminales, sin llegar a alianzas, ni vínculos de comunicación, predomina la violencia en su estado más crudo en las calles.

Un caso aislado, pero significativo ocurrió a mediados de la década de los 70 's, es uno de los sucesos más relevantes para las personas interesadas en la producción musical en aquellos años y uno podría preguntarse ¿Esto realmente es un factor importante para el mundo del Hip Hop? Y la respuesta sería, sí. Debido a que los equipos tecnológicos, consolas, mezcladoras, tocadiscos y micrófonos no eran nada accesibles para la gente de las peores zonas de la gran manzana.

La noche del 13 de Julio de 1977, dos relámpagos destruyeron la red eléctrica de Nueva York dejando en total oscuridad a la ciudad durante 5 horas. Desde Brooklyn Crown Heights y El Bronx hasta Long Island se registraron 134 tiendas robadas, 50 automóviles robados, 75 locales asaltados y 45 locales incendiados. Sin embargo, para quienes serían los pioneros de la cultura musical en las calles de los distintos barrios, este momento representó una gran oportunidad, ya que, gracias a este evento ciertos chicos de pandillas interesados en la música pudieron tener la posibilidad de obtener tornamesas, mezcladoras y demás artículos. En el documental Hip Hop evolution (2016) de la plataforma Netflix, Dj Disco Wiz declaró que se trató de una “Navidad total”, incluso su compañero Grand Master Caz confesó en una entrevista para Marcelo Cordova, que él había sido participe en los saqueos donde obtuvo la mayoría del equipo con los que comenzó.

2.3.2 El Hip Hop: Cultura & Expresión

Hablar de rap como forma musical nos lleva a las raíces del Hip Hop, movimiento cultural que abarca cuatro ramas principales: El Graffiti¹⁶ es la manifestación visual, pintura; el DJ (técnica del Djing)¹⁷ es la manifestación auditiva, música; Break

¹⁶ Es la corriente pictórica del movimiento y se inició previamente al conjunto de la cultura en sí.

¹⁷ También se le conoce como la técnica del Djing. Se dedican a la creación y reproducción de “beats” musicales en una tabla de mezclas. Los beats del DJ son esenciales en el rap puesto que sirven de base para los versos del MC.

Dance¹⁸ (manifestación física, el baile) y el MC¹⁹ (maestro de ceremonias) es la manifestación oral, recitar o cantar sobre un beat.

El baile, la música y la necesidad de desahogo y manifestarse hacen que surjan los primeros MC's (maestro de ceremonias) como MelleMel, que su labor es rimar y animar al público mediante un micrófono y al ritmo del beat. Para empezar a trazar el siguiente elemento de cultura dejando atrás un poco a los Dj's como Kool Herc es necesario mencionar que posteriormente los pasos más crudos y "underground" del rap serían, no como género musical todavía, sino más bien como una cultura "rave". La cultura "Hip Hop" fue bautizada por Lance Taylor AKA Kevin Donovan quien nació el 17 de abril de 1957, mejor conocido como *Afrika Bambaataa*, creador de la "Zulú Nation", líder de una de las pandillas más importantes dentro del barrio de Nueva York, quien adquiere los valores que serían la base para la cultura que estaba surgiendo. Fue en un viaje que realizó a África y en honor a Zulú Bambatha; una tribu sudafricana que estaba en rebelión armada y en contra de las políticas económicas injustas que se ejercían en su territorio, es que en su regreso creó el grupo Universal Zulú Nation, un movimiento que promovió la pacificación, la unión, el respeto en los ghettos y las ramas artísticas que se integrarían, y que finalmente se terminaron denominando Hip Hop.

MelleMel, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash y demás grupos de DJ's y raperos surgieron no mucho tiempo después de Kool Herc. Estos personajes atravesaron la guerra de pandillas que se cernía sobre la población de NY hasta llegar a su tregua, todo desde la perspectiva de las fiestas clandestinas.

Un precedente que caracterizó a la cultura DJ para llegar a convertirse en la música rap es la venta de mezclas. Hacia la década de los 80's, en las fiestas clandestinas

¹⁸ Estilo de baile urbano. Los jóvenes que lo practican se juntan en un corro y bailan de uno en uno o por parejas.

¹⁹ El presentador interpreta el género musical conocido como rap mediante un recital de versos ya escritos o inventados en el momento (freestyle). Los MC's trabajan con fluidez (el flow) para comunicar frente a un público su día a día, su descontento o su resignación en un ambiente de lucha de clases adquirido desde sus orígenes.

se comercializaba, además de hierba y heroína, cassette con las mezclas de los DJ s , antes de que siquiera una disquera graba la primera canción popular de rap.

Por otra parte el movimiento negro cada vez más fuerte se hace presente en el Hip Hop, empiezan a reproducir valores como la unión, el respeto y el amor. Para que esto fuese posible era necesaria una figura como la de *Afrika Bambaataa*. Aun cuando la primera persona que pronunciaría el término particular Hip Hop fue Keef Cowboy, el cual era miembro original del grupo GrandMaster Flash the Furious Five, pero sólo hizo uso de la palabra para hacer referencia al ruido que hacían los soldados al marchar. No es sino Bambaatta quien lo profesa de manera oficial durante una entrevista con la intención de referirse a la cultura que envolverá los cuatro elementos o ramas que hoy conocemos del Hip Hop: Breakdance, Rap, Graffiti y Djing. “El tema de los cuatro elementos ¿fue algo que usted se inventó, o fue algo que empezó a pasar? Bambaataa: Empezó a suceder en la medida en que empecé a prestarle atención a la gente que me iba a ver a los eventos. Yo inventé la ideología, la iniciativa de construirlos todos dentro de una sola cultura, un movimiento de movimientos todos cobijados por la Nación Zulú. Nadie lo entendió al principio. Pero con el tiempo esa unificación de las culturas — del emceeing, del deejaying, del b- boying, del graffiti — hizo que los participantes se vieran como uno solo. Empezaron a decir entre ellos: “Yo soy Hip Hop”. (Bambaataa. 2015.)(Marin, A. (2018, 24 enero). ²⁰

Todo este movimiento político junto con las prácticas lúdicas y de resistencia social hacen que el papel del MC tome un rumbo distinto, el poder de la palabra, de la expresión escrita desenvuelta con instrumentales que acompañan, se convirtió en un arma revolucionaria.

Así lo podemos ver con la agrupación Public Enemy, conformada por Chucky D (Carlton Ridenhour), Flavor Flav (William Drayton), Professor Griff (Richard Griffin) y DJ Lord, esta crew es pionera en mostrar el rap ante el ojo público, se hacían

²⁰ AFRIKA BAMBAATAA — Transcripción de la entrevista - Alejandro Marin - Medium. *Medium*. <https://medium.com/@themusicpimp/afrika-bambaataa-transcripci%C3%B3n-de-la-entrevista-6b1e828426c4>

llamar las Panteras Negras del rap, con temas sobre la violencia y desigualdades sociales.

Entre finales de los 70' s y principios de los 80 's, el rap tenía un peso más a lo rítmico que a lo lírico pero con el cambio de década también se modificaría la manera de hacer rap, sin demeritar los esfuerzos de Bambaataa y la Zulu Nation de darle la cara a la pobreza y la violencia en las calles, esta nunca desapareció del todo, incluso en ciertas zonas de la gran manzana existe un aumento de ella, debido al ingreso de una nueva droga a las calles, el crack.

2.4 La Expansión del Rap

El papel del Mc en su origen era de un animador que daba pequeñas pausas entre pistas para animar al público con frases como “todo mundo con las manos hacia arriba” o alguna similar para animar al público, quizás soltar alguna broma, avisar sobre la llegada de la policía, alguna pelea o anunciar la siguiente pista, algo así como un host pero con ritmo, carisma y flow.

Hacia 1975, Grand Master Flash había formado su propio grupo de rap para tocar en fiestas del sur del Bronx y posteriormente en fiestas de Manhattan. El grupo se conformó por: Grand Flash, Melle Mel a quien se le considera como el primero; al autodenominarse a sí mismo Mc, Guy Todd Williams AKA Rahiem anteriormente parte de los Funky Four y por último Eddie Morris AKA Mr. Ness o también recordado como Scorpio.

“En una secuencia del documental Big Fun in the Big Town, Grandmaster camina afuera de lo que en aquellos años era el Dixie Club. Allí se había mudado luego de que, en 1976, el Black Door le quedaba chico. Reunidos por Flash, Melle Mel, considerado en lo posterior como uno de los grandes rimadores de la vieja y original escuela del rap, Kidd Creole & Cowboy formaron Grandmaster Flash and the three MCs.”²¹

²¹ Eduardo H.G (2017) (G, E. H. (2017, 28 octubre). Grandmaster Flash: El científico loco del hip hop. *vice.com*. <https://www.vice.com/es/article/mb3g8n/grandmaster-flash-el-cientifico-loco-del-hip-hop>

Con el tiempo se les conocería como Grandmaster Flash and the furious five. Hacia 1979 la agrupación había firmado con Enjoy Records, del sello de Bobby Robinson y publicaron su primer sencillo "Superrappin" el mismo año en sus giras tocaron por toda Nueva York; donde conoce a Blondie, quien escribiría la canción "Rapture" en Honor a GrandMaster Flash, algo que marcaría el inicio del crossover del rap con los demás generos, la esfera mainstream le da la bienvenida al rap.

La gira de Grandmaster Flash and The Furious Five hacia otras zonas de Nueva York y otras ciudades permitió la expansión de la escena tanto en el Bronx como fuera de él. Por una parte, el rap llegaba a las universidades donde los jóvenes que buscaban una alternativa de música llenaban las discotecas en las que Flash y otros DJ's se presentaban, discotecas fuera del Bronx donde gente importante o visionarios asistían por la buena música, uno de estos visionarios era Rick Rubbin, quien más tarde fundaría la disquera Def Jam Records, y por el otro lado, Grandmaster Flash había dejado un vacío en el Bronx y Brooklyn, el cual las agrupaciones de rap emergente intentaron llenar; ¿con qué? batallas de rap. Y ahí se decidirá quienes serán los siguientes "Furious five".

Como tal no existían las batallas entre grupos, muchas agrupaciones de Mc 's se presentaban en fiestas. Fue a raíz del apagón de 1977 en el que muchos aspirantes a Dj vieron la oportunidad para adquirir nuevo equipo, gracias a este evento nacieron grupos como Funky 4+1, Treacherous Three, Cold Crush Brothers y Grandmaster Caz.

En 1981 se registra la primera batalla de rap. A pesar de haber ya varias agrupaciones, las más populares eran Grandmaster Caz and the Cold crush Brothers y The Romantics 5. El lugar de encuentro fue la discoteca Harlem World, ambas bandas se disputaron mil dólares. Los ganadores de aquella noche... Los Romantics 5. Sin embargo quienes tuvieron más suerte en el futuro fueron Cold Crush Brothers que ese mismo año habían firmado con Def Jam records.

“El primer hit musical llegaría antes de Flash y sus furious Five y Cold Crush Bros, la primer canción de rap en popularizarse había llegado en 1979 de la mano de la banda Sugarhill Gang conformada por Wonder Mike (Michael Wright), Big Bank Hank y Master Gee”. (Hip Hop evolution, 2016). La cantante de música Gospel y Blues, Sylvia Robinson les había visto a Mike, Hank y Master en la pizzería donde trabajaba Hank en New Jersey. Al saber que ellos tocaban en varias fiestas de Brooklyn, ella tenía la pista que había escuchado en una de los festivales de rap que alguna ocasión acudió. Convocados por Sylvia y su esposo, el magnate Joe Robinson fue como se formó la agrupación Sugar Hill Gang bajo la firma All Platinum Records, sacando oficialmente *Rappers Delight* en 1979, siendo transmitida por todas las cadenas de televisión y radio. El primer sencillo de rap en alcanzar las listas y expandir el Hip Hop por todo el mundo mediático. Un fenómeno radial y de ventas no exento de polémicas: algunas rimas de la canción fueron robadas por Big Bank a Grandmaster Caz, de los Cold Crush Brothers, y Nile Rodgers, guitarrista de la banda Chic, demandaría a Sugar Hill Records por el plagio de su canción "Good Times" para realizar el beat de *Rapper's Delight*, lo cual era cierto. (G, E. H. (2017, 28 octubre) ²².

Mientras ocurrían estos sucesos en la parte mainstream del rap, el underground vivía su transición de generaciones las que actualmente son consideradas la Old school. Según Russel Simmons, miembro fundador de Def Jam Records, para el documental Hip Hop Evolution, la historia del rap se divide en dos etapas, antes del disco y después del disco. *Rappers Delight* fue lanzado de manera oficial en 1980 y un par de años después Grandmaster Flash también comenzaría a lanzar discos de vinilo.

La publicación del disco pionero "*The Message*" de Grandmaster Flash and the Furious Five en 1982, álbum que contenía letras que empezaban a impregnarse poco a poco de un contenido social y reivindicativo; denunciaba realidades que

²² Grandmaster Flash: El científico loco del hip hop. *vice.com*. <https://www.vice.com/es/article/mb3g8n/grandmaster-flash-el-cientifico-loco-del-hip-hop>

jamás dejaron de existir, como la violencia, las drogas y la pobreza en la ciudad. La crítica de estos raperos llamó la atención por este compromiso social y fue todo un éxito cuando aparecieron en la película "Wild Style" el mismo año de la publicación del disco. (Jesús, P. B. (2022, 11 mayo).²³

La cultura no solo estaba en la música sino también en las pinturas urbanas y una Crew que tuvo un impacto directo fueron The Fabulous Five a finales de los 70´ s, que se dedicaban a pintar los vagones del metro de Nueva York. El joven Fred AKA Fab Five Freddy Brathwaite que pertenecían al Crew se saltaba las clases para ir a museos y galerías, en su trayecto iba dejando tags en las paredes de los distintos sitios por donde pasaba(Las «block parties» del Bronx, el origen del «hip hop». 2018, 12 abril)²⁴. En una exposición de "pop art", que venía de Lichtenstein, vio una clara correlación con el "graffiti". (Las «block parties» del Bronx, el origen del «hip hop». 2018, 12 abril).²⁵

Lo que lo inspiró a que junto con su crew pintaran un tren con varias latas de sopa Campbell, al estilo Warhol. Hasta lo titularon: *Sub Urban Realism*. El vagón se pasó varios años circulando por Nueva York. "Fab Five Freddy así firmaba Fred fue el graffiti parte del puente entre la escena del Hip Hop y la del punk. Colega de Basquiat, Keith Haring y Debbie Harry en 1981, Blondie le dedicó una canción, "Rapture", Fab Five Freddy convenció al cineasta Charlie Ahearn para rodar la mítica película "Wild Style" (1982), que se adentra en el universo del Hip Hop. En su cómic, Ed Piskor no se olvida de Fab Five Freddy ni de la escena *underground* del 'graffiti'." (Graell, 2018)(Las «block parties» del Bronx, el origen del «hip hop». 2018, 12 abril)²⁶.

Esta película actualmente dentro del mundo del Hip Hop es considerada de "culto". *Wild Style* fue dirigida por el cineasta Charlie Ahearn, en 1982, donde el gran valor

²³ El hip hop como movimiento social y reivindicativo. <https://riunet.upv.es/handle/10251/71229>

²⁴ ELMUNDO. <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/04/12/5acf9fa8e5fdeabb148b459b.html>

²⁵ ELMUNDO. <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/04/12/5acf9fa8e5fdeabb148b459b.html>

²⁶ ELMUNDO. <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/04/12/5acf9fa8e5fdeabb148b459b.html>

que adquiere con el pasar de los años es debido al vínculo entre obra y contexto que se hace presente durante la película y con la escena callejera de rap. Cabe resaltar también su valor simbólico, el cual no es poco, puesto que viene siendo la primera película del movimiento Hip Hop a nivel mundial.

El contexto de esta obra cinematográfica nos dice mucho de lo que ocurría a niveles no solo estatales en Estados Unidos sino da una perspectiva también global: el final mediático de las Panteras Negras, el conflicto en proceso de la llamada Guerra Fría, la economía norteamericana en expansión junto a las intervenciones militares en América Latina y el inicio de la Guerra de las Malvinas en el ámbito internacional. Las contradicciones económicas que se acrecentaban junto con el descontento social y la cultura, que se ve influenciada por los bienes materiales, espirituales e ideologías de su época.

El Hip Hop para este momento en el que se estrena la película lleva años en la escena y va creciendo en cada rincón del país y el mundo, transgrediendo las fronteras hasta ampliarse. Los ya mencionado en distintas ocasiones Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa que fusionan géneros musicales con el rap, diversificando el concepto, y las temáticas se van transformando haciéndose más, digámoslo así, conscientes, retratando la debacle en las ciudades a través de la experiencia inmediata, como un desafío al consenso cultural, económico y filosófico dentro de los espacios marginales. La película surge en este contexto, mostrando aquellos espacios concretos en los que todo esto ocurría.

Los elementos que en ella se presentan son significativos y simbólicos, además, son los hechos que resaltan sobre los rasgos técnicos que la componen, sirve como ilustración visual y documentación de una época; siendo El Bronx un lugar poco accesible en ese momento, donde se nos muestra como es visualmente la ciudad con el graffiti en las calles y en los trenes de NY. Se observa en sus primeros años de transfiguración arquitectónica a causa de la autopista, la Cross-Bronx Expressway; a las comunidades del break dance en las pistas de baile, al Dj y el rap como parte de una conjunción, y a toda una gama de artistas, íconos de la cultura Hip Hop en crecimiento: Fab Five Freddy, Rock Steady Crew, Grandmaster Flash,

Chris Stein y The Cold Crush Brothers. Más que cualquier otro elemento técnico cinematográfico son en realidad estos escenarios simbólicos y lenguaje, los que dan crédito a esta obra en la actualidad. Así como Grandmaster Flash que tuvo su aparición en la película y que en la historia del rap es de los primeros raperos líricos, hay que mencionar y destacar a grandes MC's como Rakim, KRS-One, Chuck D y Melle Mel que fueron los responsables de la evolución de la técnica de escribir rap con letras más metafóricas así como bases más estructuradas y complejas. (Jesús, P. B. (2022b, mayo 11)²⁷.

La cultura había crecido, evolucionado y salió de las calles y barrios, "Rapper 's Delight" marcaría la pauta definitiva para la globalización de aquel movimiento subterráneo, semiclandestino, del sur del Bronx. Después de este hecho ya nada sería igual. El Hip Hop había alcanzado su madurez y penetraba en el *mainstream*, gracias al impulso de toda una generación de jóvenes que encontró en este su norte, y por figuras como Flash a los líderes naturales de la tribu. El legado de Flash en la música y la cultura popular es resumido por él mismo al referirse a sus técnicas en el arte de tornameismo²⁸.

2.5 West Coast & East Coast

En el año 1983 se creó el sello Profile Records; el grupo Run DMC publicó su primer sencillo con las canciones "Sucker MC 's" y "It' s Like That". En este disco se mezcló Funky, Heavy Metal y fueron los inicios de un estilo más Hardcore del rap.²⁹ Dicho disco señala el cierre o el proceso de cambio de la primera oleada de raperos, es el cambio generacional de los llamados "Old School". Esto significó un giro en las formas, en los discursos y fue un nuevo enfoque al género, el cual lo traería consigo la "nueva escuela" del Hip Hop, caracterizada por la diversificación de estilos así como la creación de rimas muy crudas sobre ritmos más agresivos, conocido como

²⁷ El hip hop como movimiento social y reivindicativo. <https://riunet.upv.es/handle/10251/71229>

²⁸ <https://www.vice.com/es/article/mb3g8n/grandmaster-flash-el-cientifico-loco-del-hip-hop>

²⁹ <https://hiphopsocialmovement.weebly.com/historia-del-rap-en-eeuu.html>

Boom Bap.(Jesús, P. B. (2022c, mayo 11).³⁰ Este sonido tan característico del rap se puede encontrar desde las primeras bases sampleadas por los DJ's sin embargo, es hasta 1984 que Terrence "Terry" Ronnie Keaton AKA, T La Rock lo usó en su canción "It's Your", el sonido se le describió por la cultura misma como el latido del corazón del Hip Hop.

Cuando Rick Rubin lanzó la canción "It 's Yours", la cual sería también el primer lanzamiento del ya sello *Def Jam Recordings*. Aunque algunos estudios podrían argumentar que el sencillo "I Need a Beat" de LL Cool J fue el primero en salir del sello discográfico sin embargo, esto no es del todo cierto. Puesto que la grabación de "It 's Yours" que Rick Rubin sacó, la habría hecho unos meses antes de unir fuerzas con Russell Simmons. La canción fue el primer sencillo en presentar un logotipo de *Def Jam*, pero fue lanzado a través del sello independiente *Partytime* del productor Arthur Baker, que era la división de Hip Hop de su sello de música dance *Streetwise Records*. La grabación nunca formó parte de la colección de grabaciones maestras de *Def Jam*. Hasta su 30 aniversario es que la pista se retomó y al fin fue integrada de nuevo a *Def Jam / Universal*, que por motivo del festejo la imprimieron en vinilos de 180 gramos.

En una entrevista de 1996 para *The New York Times* , el cofundador de Def Jam, Simmons, habló sobre el efecto e influencia que T La Rock y "It's Yours" tuvieron en la escena del Hip Hop: “ *It's Yours* fue grande; grande en el subterráneo. T La Rock inició la tendencia y una nueva dirección en el hip Hop. Usó palabras de 40 letras. Creó una poesía especial. LL Cool J fue el segundo lanzamiento del sello. Tomó prestadas ideas y la actitud de T. LL estaría de acuerdo.”

Con estos nuevos ritmos y las nuevas tendencias que en el género se están consolidando, es el momento de retomar una facción de las pandillas que hasta ahora no hemos mencionado que son aquellas que se encuentran al otro lado del territorio neoyorquino. El Crew de los *Crips* es una pandilla criminal que con el paso del tiempo se ha convertido en una organización. Aunque esta organización es

³⁰ El hip hop como movimiento social y reivindicativo. <https://riunet.upv.es/handle/10251/71229>

originaria de Los Ángeles fundada en el año de 1969, es de suma importancia para la música callejera debido a que de ella surge parte de la ola que sería una generación histórica de raperos quienes conforman la West Coast o Costa Oeste.

Por un lado, en la West Coast tenemos artistas como Tupac Shakur; de quien profundizaremos más adelante, también el emblemático rapero y productor Dr. Dree, Ice Cube, Snoop Dog, Cyphers Hill y Eazy-E. Excluyendo a Dr. Dree y a Tupac los demás raperos fueron miembros o se les asocia a los *Crips*. Esta organización estaba vinculada al mundo de la compra/venta de drogas como la cocaína y el crack en Los Ángeles.

Eazy-E empezó su carrera rapeando para el público *Crip*, en las distintas fiestas de la agrupación, donde conocería a Dr. Dree y Ice Cube quienes eran fundadores de uno de los grupos emblemáticos de la mitología del rap los N.W.A (negros con actitud). N.W.A se creó en 1987 en Compton, California otro barrio con altos índices de violencia en las calles, por grupos organizados de jóvenes. *Niggaz Whit Attitude* es quien da inicio a una de las vertientes más relevantes en el rap. El *Gangsta Rap*, tipo de rap que se caracteriza por sus letras “crudas”, sin tapujos, versos llenos de enojo y frustración social; rap que tenía la función de arma para quejarse de las dificultades problemáticas como lo eran las mafias y el racismo que se vivían en aquel barrio de Los Ángeles.

El mismo año que crearon el grupo lanzaron su primer EP titulado *Panic Zone*, compuesto por cinco temas y que serviría de prelude al recopilatorio *N.W.A and the Posse*, pero el álbum que sería su éxito mayor en su corta historia sería *Straight Outta Compton* que se estrenó el 8 de Agosto de 1988, con la disquera *Universal Music Group*, disco que lograría vender más de 10 millones de copias en todo el territorio estadounidense. Por el alcance que tuvo y el recibimiento por un número importante de la población es que este tipo de rap entraría al ojo público. En consecuencia el presidente George Herbert Walker Bush empieza a cancelar canciones durante su periodo presidencial que da inicio en 1989 y concluye en el 1993; a su vez familias cristianas blancas forman grupos “anti-rap”.

El hecho de que N.W.A tocará temas en sus letras tan incómodos para la sociedad, tuvo como repercusión la prohibición de su música en las estaciones de radio; existía una represión social para este grupo, al grado que llegaron a cancelar giras por tener problemas con las autoridades, sólo por el mensaje que transmitían, por ejemplo, el 19 de junio de 1989 los miembros de N.W.A fueron arrestados en Detroit, luego de haber interpretado en el escenario la controversial canción "Fuck Tha Police". Según O'Shea Jackson en una entrevista para el medio RYRNA esto fue lo que sucedió:

"Nos llevaron a esta pequeña habitación. Todo lo que hicieron fue hablar con nosotros. Nos dijeron que querían arrestarnos en el escenario para enfrentarnos frente a todos y demostrar que no se puede decir «Fuck Tha Police» en Detroit. La multitud en la arena Joe Louis se dispersó abruptamente luego de escuchar detonaciones de arma de fuego, las cuales en realidad sólo eran petardos. Nadie en el grupo fue acusado. Pero según los cálculos de Cube, todo fue una demostración de poder policial. *Comenzaron el problema*, dijo. Solo nos quedaba un verso más y esa canción habría terminado. Los niños no fueron a matar a la policía". "Fuck tha Police" es una de las canciones más emblemáticas y polémicas del grupo y de la historia del rap en general. Tomando de referencia la película de 2015 "Letras Explícitas" (Straight Outta Compton) escrita y producida por los mismos miembros de la agrupación (Ice Cube, Eazy-E, Dr. Dre, Mc Ren y Dj Yella) nos cuentan que la canción nace del racismo policial en L.A y que los miembros de la banda había sufrido en múltiples ocasiones. Convirtiéndose en un slogan que hasta la fecha es una influencia de la cultura pop, además de un estandarte social, incluso provocando que la FBI enviará una carta a Ruthless Records alegando que el tema no representaba al cuerpo policial, en ella se menciona a 78 policías, quienes fueron asesinados ese año mientras servían su causa y que el disco de N.W.A faltaba al respeto a sus memorias.

Aun con el éxito que estaban teniendo no fue un sustento para que duraran muchos años juntos; existían conflictos internos entre Ice Cube y Dr Dree, siendo Ice Cube el primero en dejar la banda en 1990 al negarse firmar el contrato con *Ruthless Records*, el siguiente en salir fue Eazy-E, por una situación similar al momento de

acordar contratos. Y cada uno de los integrantes fue tomando la decisión de continuar sus carreras como solistas.

En la actualidad casi todos los integrantes siguen estando en la esfera de la producción musical, exceptuando a Eazy-e que falleció el 26 de marzo de 1995. Aun cuando fue por causas distintas, otro rapero que muere o en este caso es asesinado, fue el rapero 2pac Shakur quien es considerado uno de los mayores exponentes no solo de la West Coast, sino de la historia del rap, y en términos menos académicos uno de los mejores raperos de la historia, así como su contraparte de la East Coast, The Notorious B.I.G, pero en este momento al mantenernos aún en los representantes de la Costa Este nos enfocaremos en Tupac.

La historia de 2pac Shakur es un ejemplo concreto de cómo era la vida de un gran número de personas afroamericanas en Estados Unidos. Nació el 16 de junio de 1971 bajo el nombre de Lesane Shakur, pero no fue en un hospital cualquiera, sino el de una prisión; su madre Afeni Shakur había sido arrestada a los 21 años por organizar asaltos a bancos, con la intención de generar recurso a la agrupación de panteras negras. No mucho tiempo después de dar a luz le cambiaría el nombre a Tupac Amaru Shakur, en honor al indígena revolucionario de Perú. Vivió los primeros dos años con su padre Mutual Shakur, quien fue arrestado por robo de auto a mano armada y como consecuencia su demás familia se mudó al Bronx, Nueva York.

A la edad de 12 años daría con una de sus pasiones, la actuación, e ingresa a la famosa 127th Street Ensemble de Harlem. En su adolescencia su familia se mudó a Baltimore donde él empezaría con sus primeros versos a manera de poesía y sus primeras canciones, al notar este interés en Tupac su madre lo inscribe en la escuela de artes de Baltimore, donde tomó clases de baile y actuación.

Sin embargo, a sus 16 años de edad y por la pobreza que vivían se tuvieron que volver a mudar, pero ahora a la zona oeste del país, en Oakland, California. Desafortunadamente en esa época su madre se vuelve adicta al crack y como

consecuencia termina corriendo a su hijo de la casa; con 17 años de edad 2pac empezó a generar su propio dinero, lo hacía de forma ilegal, vendiendo drogas en el barrio, aunque fue la misma época donde empezaría a rapear, al hacerse amigo de la banda *Strictly Dope*. Tiempo después forma parte de la Crew *Digital underground*, donde sería B-boy haciendo Breakdance y saliendo en algunas de las canciones del grupo. Y fue en 1992 y con tan sólo 20 años de edad que presentaría su primer disco llamado "2Pacalypse Now" el cual le daría visibilidad en el mundo artístico más allá de la música gracias al sencillo, *Brenda 's Got A Baby*. Esta canción fue un antes y después en su carrera, también en las letras de rap, a causa de la exposición de un tema incómodo e ignorado por la sociedad; narra la situación de más de una mujer que vive un abuso por algún familiar, del que queda embarazada y posteriormente abandonada a su suerte, por el abusador, por su familia y por la sociedad.

El impacto mediático de *Brenda 's Got A Baby* impulsó la carrera actoral de 2pac y ese mismo año conseguiría su primer papel para la película "Juice". La película toca la historia urbana de la vida en el centro de la ciudad. Cuatro jóvenes negros en Harlem intentan desenvolverse en la vida cotidiana, combatir el acoso policial y escapar de la actividad de las pandillas del vecindario. Shakur hizo el personaje principal, Bishop. Y así pasó de un momento a otro de ser alguien desconocido a un referente artístico, no sólo por su música, sino también por su talento de interpretación.

Un breve paréntesis que se requiere mencionar es que Tupac en 1992 convocó a una reunión de pandillas, algo similar a lo ocurrido en El Bronx en 1971 en la cual se redactó un código hecho por el rapero 2Pac en el "Truc Picnic", en dicha cita asistieron gangsters de diferentes bandas con el fin de mantener la armonía en las calles de California, ideado para mejorar los barrios y que tengan unas leyes

internas, en este evento Tupac citó a los Crips y a los Bloods para que firmaran el Código, originalmente conocido como *Code Of Thug Life*³¹.

Retomando la parte musical del rapero con su segundo álbum que vería la luz en 1994, año que se le arresta bajo los cargos de abuso sexual, cuya sentencia fue reducida y pudo salir 8 meses después bajo fianza; fianza de 1.4 millones de dólares, la cual fue pagada por Death Row Records, la Interscope Records y Warner a cambio de que Tupac grabara tres discos más para la firma Death Row. "Me against the world" sería la primer discografía que haría bajo este contrato, el cual fue un éxito al entrar a los listados como número #1, gran parte de las canciones que lo componen fueron escritas en el periodo que se encontró encerrado, una de ellas y quizás de las más representativas del rapero sería *Dear Mama*, que terminaría nominada a un grammy, y la cual llevaba la dedicatoria a todos los sacrificios que su madre hizo por él.

Dos años después lanzó al mercado "All Eyes On Me" , siempre con la misma disquera , el cual no fue solamente su primer doble, sino el primer doble de rap, y por tal razón fue colocado en el libro de los Récords Guinness. En 1996 2pac hacía pública su rivalidad con Notorious B.I.G uno de los mayores referentes de la East Coast (mas adelante también haremos un breve repaso de su trayectoria). Finalmente el 7 de septiembre, al retirarse de la pelea entre Myke Tyson contra Bruce Seldon. Tupac tuvo una riña con un joven negro de Compton, California, presuntamente de otra pandilla, quién posteriormente sería identificado

³¹ Normas del Código: 1. Todos los nuevos criminales deben saber: a) Que van a ser ricos, b) Que van a ir a la cárcel, c) Que van a morir. | 2. A los líderes de la pandillas: son los responsables de los pagos legales a los miembros de la pandilla; tu palabra es tu obligación. | 3. El chico de uno es el chico de todos. Los chicos ahora son como una enfermedad; tarde o temprano todos los pillamos; y ellos también. | 4. El líder de la pandilla y el grupo deben elegir a un diplomático, el cuál deberá trabajar en terminar las disputas. ¡En la unidad está la fortaleza!. | 5. Robar coches en los barrios va contra el Código. | 6. Vender drogas a los niños va contra el Código. | 7. Mantener relaciones sexuales drogado va contra el Código. | 8. No vender drogas en las escuelas. | 9. Desde que el chico de Nicky Barnes abrió su boca; delatar a la gente está bien visto. Nosotros no estamos de acuerdo con ello. | 10. Los cabrones de la policía, fuera. | 11. La policía nunca corre; nosotros lo hacemos. Controla el barrio, y hazlo seguro para los demás. | 12. No vender drogas a las hermanas embarazadas. ¡Es matar al niño, es un genocidio! | 13. Conoce tu objetivo, quién es realmente el enemigo. | 14. Los civiles no son un objetivo y serán dispersados. | 15. Pegar a un niño no se perdonará. | 16. Atacar la casa de alguien donde se sabe que vive su familia, debe ser alterado o detenido. | 17. La brutalidad sin sentido y las violaciones deben parar. | 18. No debemos abusar de las personas mayores. | 19. Respeta a tus hermanas. Respeta a tus hermanos. | 20. Las hermanas han de ser respetadas si se respetan a ellas mismas. | 21. Las disputas militares sobre áreas de negocio en la comunidad deben ser tratadas profesionalmente y no en el barrio. | 22. Ningún tiroteo en las fiestas. | 23. Conciertos y fiestas son territorios neutrales; ¡ningún tiroteo!. | 24. Conoce el Código; es para todos. | 25. Sé un apoyo. Se leal al Código de Thug Life. | 26. Protégete a ti mismo en todo caso...

como Orlando Anderson. En el trayecto que realizaba después del evento hacia el club 662 esa noche, fue acorralado por unos sujetos en un cadillac blanco, quienes harían 13 disparos al automóvil donde iba Tupac como pasajero y "Suge" Knight, como conductor. Tupac Amauro Shakure estuvo en cuidados intensivos los siguientes días y el viernes 13 de septiembre fué declarado muerto.

Para entender un poco esta conclusión de los hechos. Hay que ver cómo surge esta rivalidad que terminaría por ambas partes en consecuencias desastrosas, es necesario regresar geográficamente a NY, ciudad donde nació el Hip Hop y el rap. En la época que la música rap se empezó a expandir a otras ciudades de Estados Unidos, no fue bien recibidos por los neoyorquinos, debido al estilo particular que le daba cada ciudad, no era algo agradable para los ciudadanos, ya que, había una percepción de distorsión al género, la pérdida de su esencia y el sentido de pertenencia que lo caracterizaba.

Esta guerra entre costas daría inicio por las diferencias de producción musical entre NY y L.A. A pesar de existir nexos en ambas costas: como la pobreza, la falta de oportunidades, etc, hacen que la autenticidad del género se mantuviera en las dos costas con tantos puntos en común como diferenciadores. Las principales razones que se generan sería la diferencia sonora entre ambas ciudades, es decir el espacio geográfico juega un papel importante al momento de la creatividad, también el clima y la estructura de los hogares tienen un impacto directo a la hora de componer, por lo menos eso puede llegarse a notar en este género urbano.

Mientras en California el clima suele ser bueno todo el año y los raperos solían vivir en casas unifamiliares, la mayoría de los residentes en New York vivían con un clima frío, el cual predomina una gran parte del año y residían en edificios altos, en viviendas monótonas. "De ese modo -y aunque en las dos costas el sonido se suele basar en una muestra o sample (ya saben un trozo de una canción antigua repetida formando un loop), las partes elegidas en la costa oeste solían ser un poco más funk, accesibles y aderezadas con sintetizadores. Mientras tanto, en la costa este prácticamente todo el montaje de la producción se hacía tradicionalmente en base a muestras y más muestras sonoras". (Romero, 2019)

El parteaguas de lo que desencadenaría oficialmente la guerra de las costas, sería un problema generado por los medios de comunicación, a partir de darle un foco de atención y su reconocimiento sólo a los raperos que estaban surgiendo de las Costa Oeste del país norteamericano, como lo fue el Crew N.W.A y que por ese motivo lograrían hacer más popular el gangsta rap. Lo que provocó que el rapero neoyorquino Tim Dog, lanzará en 1991 su primer sencillo de estudio, *Penicillin on wax*, donde atacaría a raperos de las West Coast, enfocándose en el rapero Californiano Easy-E y a su agrupación N.W.A. Dicha canción daría por iniciada la rivalidad entre ambas costas. No pasaría más de un año, cuando empezaría a recibir una gran cantidad de respuestas por raperos de la Costa Oeste en sus canciones a manera de tiraderas.

Entre las respuestas más reconocidas está la del rapero Dr. Dree, que como vimos fue parte del grupo N.W.A, y quien también crearía su propia discográfica, Death Row Records, junto con su ex- guardaespaldas Suge Knight. Con su primer álbum, como solista, "The Chronic", en el cual desde el intro hay ya varias reiteraciones de amenazas a quienes han hablado mal de ellos, ya que este intro lo tiene con Snoop Dog quien aprovecha para además de tirarle a los de la East Coast, también a su ex compañero Eazy-E. Lo que se podría considerar como el momento de mayor tensión de esta guerra es el conflicto generado entre 2PAC y The Notorious B.I.G. En el 1993 en la Costa Este, el productor Sean Combs (Puff Daddy) funda Bad Boy Records, quien intentaría firmar a Tupac, sin embargo, no lo consiguió y fue una situación que generó roces entre Combs y Shakur.

Antes de continuar con esta rivalidad entre los dos pilares de la subcultura del rap, hay que dedicarle un breve recorrido a la trayectoria y vida de Notorius B.I.G. Su nombre era Christopher George Latore Wallace nació en Nueva York el 21 de mayo de 1972 también conocido con el seudónimo Biggie Smalls que ya hemos mencionado con anterioridad, este alias lo tomó de un elegante gángster de la película "Let's Do It Again" de 1975. Christopher era hijo de padre y madre jamaíquinos, aunque el primero abandonaría a su madre Violetta cuando Biggie tenía tan sólo 2 años de edad. Los esfuerzos de su madre al adquirir dos trabajos para poder brindarle la mejor educación posible, no tuvo el fin que ella deseaba,

porque aun cuando consiguiera inscribirlo a una escuela privada, Notorius a la edad de 12 años empezó a traficar drogas alrededor de donde vivía. Ahí en el barrio recibió el apodo de "Big" haciendo referencia a su físico que era más grande que el de los chicos de su edad.

Para 1989 ya había abandonado los estudios y aumentado su tráfico de sustancias, lo cual lo llevó a recibir una sentencia de prueba de 5 años, bajo los cargos de posesión de armas. Y un año después rompió su libertad condicional y terminó siendo acusado por venta de cocaína en Carolina del Norte, donde pasó 9 meses encerrado hasta que le dieron posibilidad de fianza, la cual fue de \$12,500 dólares que por supuesto pagó. Así como la gran mayoría de raperos Biggie lo empezó a hacer en las calles durante su adolescencia, aunque en una entrevista para *Arista Records* comentó que "No tenía planes serios de hacer una carrera en la música; fue divertido escuchar en una cinta sobre ritmos". Esta cinta de la que habla en la entrevista la graba meses después de que saliera de la cárcel, la cual llegó a la columna "Unsigned Hype" en 1992, esta columna formaba parte de un medio llamado "The SOURCE Magazine" que se había creado en 1988 fundada por Dave Mays. Siendo considerado para la época como la biblia para los consumidores de la cultura Hip Hop.

A partir de ahí, Biggie fue invitado a grabar con otros raperos undergrounds. Esta grabación llamó la atención de Sean "Puffy" Combs, quien era un ejecutivo y productor de A&R que trabajó para el sello urbano líder *Uptown Records*. Combs arregló un contrato discográfico para Biggie, pero abandonó el sello poco tiempo después, al haberse hecho de conflictos con su jefe, Andre Harrell. Combs crearía en su momento su propio sello musical, *Bad Boy Records*, y a mediados de 1992 Biggie se unió a él.

Antes de tener la oportunidad de publicar algo con su actual discográfica *Bad Boy*, *Uptown* lanzó música que Biggie grabó durante su breve período en el sello, incluyendo un remix de Mary J. Blige's "Real Love" en agosto de 1992, en la cual hace mención en un verso a su seudónimo Biggie Small con lo cual se vió obligado a cambiar su nombre de grabación después de una demanda, aunque siguió siendo

ampliamente conocido como Biggie. Y fue en junio de 1993, que lanza su primer sencillo bajo el nombre *The Notorious BIG*, el tema fue "Party and Bullshit".

En ese mismo año, mientras Notorious trabajaba en el que fue su primer álbum de música conoce a 2pac. En el libro "*Original Gangstas*" de Ben Weshoff's (2017), se profundiza más sobre ese primer encuentro, pero, en resumen, es en una fiesta que organizó un traficante de drogas de L.A donde harían amistad. Para ese momento Shakur ya era una figura mediática de la cultura y Biggie apenas empezaba a brillar bajo reflectores, en esa fiesta bebieron, fumaron y comieron juntos, antes de despedirse Tupac le regaló una botella de Hennessy. Lo que llevó después de manera muy natural a que Tupac se fuese convirtiendo en una especie de mentor para Biggie. En algún encuentro que tuvieron al separarse del grupo de personas Biggie le preguntó si Tupac se convertiría en su manager. "No, quédate con Puff. Él te hará una estrella" (Ben, 2017). Biggie era alguien que le daba una relevancia importante al dinero, y más en esa época puesto acababa de ser padre de su hija, T'Yanna. Por miedo a no tener suficiente dinero se rumoreaba que Biggie había regresado al narcotráfico en este punto de su vida, pero eso fue hasta que Combs (Puffs Dady) se enteró de lo que estaba haciendo y lo obligó a parar.

El 13 de septiembre de 1994 The Notorious B.I.G. debuta con su álbum *Ready to die*, con el cual se convierte en la figura central del Hip Hop de la East Coast. Mientras que Tupac, tras varios discos publicados se convirtió en una superestrella dentro de la cultura misma.

Retomando el conflicto entre ambas costas, sería la fecha del 30 de noviembre de 1994 cuando todo se enfatizaría. Ese día Tupac es herido por varios disparos de bala en los estudios Quad en Nueva York, y acusa directamente a Sean Combs y a Biggie Smalls de intento de asesinato. La acusación vendría después de que Tupac fuera robado y disparado cinco veces en su estudio, y mientras ello ocurría el sello *Bad Boy Records* concretaba la firma de contrato con The Notorious B.I.G.

Una de los hechos que llevó a Tupac a llegar a esa conclusión fue que dos meses después del incidente, Notorious presentó la canción "Who Shot Ya?" . La cual

Tupac interpretó como si Biggie estuviera burlándose de él, y a manera de respuesta Shakur lanzó una pista llamada, "Hit 'Em Up ", el año siguiente, y donde hacía la afirmación de haberse acostado con la esposa de Biggie.

Durante 1994 y 1995 ambos artistas comienzan a atacarse en múltiples ocasiones con sus canciones. Generando una rivalidad más grande entre sus disqueras, Bad boy records y Death Row. Rivalidad que se logra ver en The source awards de 1995, donde Suge Knight. por medio de indirectas insulta a la East Coast. “Con múltiples canciones que ridiculizan a Notorious B.I.G., Tupac Amaru Shakur hizo que se rivalizaran por ventas entre otras cosas, las dos disqueras Death Row y Bad Boys Records. Guerra que provocó la muerte de Tupac Amaru Shakur En 1996 y a Notorious B.I.G. en 1997”. (UTADEO, 2015)

La rivalidad y la violencia entre los raperos y sus fans de la Costa Este y la Costa Oeste fue en aumento a la vez que se multiplicaban las ventas. Sin embargo el primer golpe para la cultura sería 7 de septiembre de 1996, el día del segundo tiroteo que terminaría como ya se dijo antes con la muerte de 2pac Shakur.

Los autores del tiroteo no llegaron a descubrirse nunca y se especuló con varias teorías sobre los motivos del asesinato. El caso no se llegó a resolver nunca y 2pac Shakur continuó vendiendo millones de discos tras su muerte siendo considerado por muchos como el rapero más influyente de la historia.

Tan solo pasaron 6 meses para que el 9 de marzo de 1997 tras asistir a una entrega de premios en Los Ángeles. The Notorious B.I.G abandonó junto a sus amigos el lugar en coche y fue tiroteado cuando se habían detenido en un semáforo, un *modus operandi* similar al del asesinato de su contraparte de la West Coast. Christopher murió 15 minutos después en el hospital a los 24 años de edad. Su asesinato no fue resuelto y se especularon varias teorías. The Notorious B.I.G pasó a la historia como uno de los más grandes raperos de todos los tiempos, y al igual que Tupac tuvo un gran éxito póstumo con sus discos. Su álbum Life After Death, salió a la venta 15 días después de su muerte y es uno de los discos de Hip Hop que más ha vendido en la historia.

“Lo que para muchos empezó como una guerra consecuencia del marketing, y que según el propio Tupac se trataba de una guerra inventada por los medios de comunicación, involucró a varios raperos del Este y Oeste de Estados Unidos provocando diversos tiroteos, heridos y varios muertos. La guerra acabó de forma drástica con la muerte de sus dos principales representantes.” (Documentalium, 2013)

2.6 El Paso Fronterizo

El rap se vuelve mainstream con su llegada a las zonas metropolitanas de Nueva York, donde empieza a tener una mayor popularidad a través de concursos que se realizaban en las fiestas clandestinas en las cuales había bandas de rap mejores que otras, dos grupos que destacaron fueron; *The cold crush Brother* y *The grandmaster Flash*, al popularizarse estas dos agrupaciones en las fiestas clandestinas de la zona, además de la expansión de la cultura DJ y MC, llegaron hasta las fiestas universitarias en las cuales eran recurrentes caza talentos, así como agentes de disqueras y otros artistas. La primera canción de rap dentro del mundo mainstream fue con la banda The suggesthill gang la cual tuvo el hit Rapper Delight la cual alcanzó durante tres semanas la posición número 3 en Estados Unidos y UK. Este grupo fue conformado por Wonder Mike, Brien, Kory-O y Big Bank Hank, quienes trabajaban en una pizzería y entraron al mundo del Hip Hop gracias a las fiestas clandestinas.

El especialista Jeff Chang considera que el rap es el mejor ejemplo de cómo un movimiento artístico que expresa la frustración o el sentimiento de algún contexto puede llegar a ser comercializable. Las disqueras desde Def Jam, All platinum hasta la firma de Robinson, como Grandmaster Caz decía y coincide con Chang; la historia del rap se divide antes y después de los discos, después de que las disqueras y sellos se involucra “Como afirma el especialista en cultura hip-hop Jeff Chang, cuando Kurtis Blow graba en 1980 el primer álbum de rap con un sello destacado, la cultura hip-hop está lista para convertirse en “la expresión juvenil internacional más poderosa del siglo XX”(Camaro,2007).

Es a finales de la década de 1980 que el Hip Hop en todas sus formas se traslada a los Ángeles, este es el punto de partida para el nacimiento de la West Coast, ¿Por qué los Ángeles? Porque los ángeles fueron la principal matriz de muchas industrias del entretenimiento, cine y música, en el momento en que el rap comienza a producir discos, era el momento en que se dirige a los Ángeles. “Las imágenes que se difunden por todo el mundo en los vídeos musicales de grupos como N.W.A (Niggas With Attitude) o Public Enemy crean una simbología que será imitada por los aprendices de rappers de todo el planeta. En gran parte como consecuencia de su proceso de Mercantilización” (Camaro,2007)

La historia de las costas no se limita a cerrar con su guerra entre pandillas y su guerra musical, realmente la historia entre la West y la East Coast termina cuando todos los exponentes de ambos bandos crecen dejando un mensaje para las nuevas generaciones pero con una imagen diferente con la que comenzaron, dejar de ser el pandillero para pasar a ser el tipo que se traslada en un auto deportivo con joyas colgando del cuello

“En poco tiempo los grupos gangsta salen del gueto para conectar con las nuevas formas de seducción de la población joven de EE UU: celebran el hedonismo de la droga y del sexo, el consumo y el orgullo de una guerra cultural que ya no reivindica mejoras sociales para la población de color. En efecto, muchos de estos gangsta rappers son hoy multimillonarios, salen en sus vídeos conduciendo impresionantes deportivos descapotables y luciendo joyasbastísimas” (Camaro,2007)

Con base en testimonios de entrevistas que hemos realizado y que expondremos más adelante, podemos intuir que la llegada del rap a México comenzó con cierto rapero blanco; Eminem, pero también con el mensaje que las generaciones de las costas habían colocado en el imaginario de las nuevas generaciones.

“A lo más que estos grupos llegan es a hablar de la rebeldía como expresión característica del estilo juvenil, por lo que este estilo acaba por reducirse, en el mejor de los casos, a la ecuación: eres joven = tienes que estar cabreado y no hace falta que te preguntes por qué. Otro fenómeno curioso es que cuando este género se

consolida ya no es imprescindible ser negro para ser un superventas del rap: ahí tenemos el clamoroso éxito del rapero blanco de Detroit, Eminem” (Camaro, 2007)

El hecho de que el rap se haya despegado de la imagen física de los Afroamericanos significó que el rap había logrado desarrollar esa característica multicultural para trascender fronteras. Con Eminem llega una película que habla sobre el género musical al resto del mundo eso influyó en gran medida para que la escena Mexicana de rap se alzara; “8 mile”.

Clown Mc, un rapero de la vieja escuela en Mexico, en una entrevista realizada por nosotros, nos cuenta que esta película influyó en muchos jóvenes para alzar una escena. La característica underground en el rap estadounidense en las costas pareciera diluirse cuando el discurso de protesta comienza a transformarse en un objeto de comercialización, o quizás es la esfera elitista la que dota de glamour y lujo a los representantes volviendolos mainstream aún si sus letras siguen siendo sobre resistencia, también puede ser el hecho de que los medios masivos de comunicación sirvieran para dotarlo de características mainstream al globalizarse, como el novelista Don Delillo declara “El capital elimina los matices de una cultura”.



CAPÍTULO III. EL SONIDO DEL RAP CRUZA LA FRONTERA



3.1 México, rap a su propia manera

A lo largo de los años, el rap mexicano ha logrado extenderse por todo el continente americano. Siendo así, uno de los géneros más escuchados en el país, cabe mencionar que el género se encuentra monopolizado por los sellos discográficos y colectivos, que dan cierta preferencia a algunos artistas. Para mantener en contexto al lector en cuanto a los análisis, no ahondaremos mucho en estos temas, mencionaremos a las “olas” de rap en México pues ahí destacarán los principales raperos, las tendencias y lo mainstream, para así entender el underground al momento de analizar los resultados del grupo focal y las entrevistas, sin embargo vale la pena mencionar de manera breve a las disqueras que se encuentran en México y la monopolización de los artistas.

La cercanía entre Estados Unidos y México permitió que de manera rápida el rap entrara a finales de los 80 en el país, pues a través de la radio llegaron las primeras canciones de rap: Funk You Up de The Sequence, The Message de Grand Master Flash & The Furious Five y Let's Break de Master Genius, así como la migración y exportaciones, donde los residentes de origen mexicano en Estados Unidos enviaban discos de música o llegaban con ellos cuando regresaban al país.

En EE.UU reside una gran cantidad de mexicanos, los cuales solían traer consigo cd's y cassettes de música, además del estilo de hablar y vestir. Pero no solo eran los inmigrantes y los medios extranjeros lo que permitían la llegada de esta cultura a México, celebridades que conocían los contextos artísticos también trataban de replicarlo aquí, fue así como el primer hit Rapper's Delight de Sugarhill Gang por el comediante Memo Ríos, quien creó su propia versión del hit, titulándola El cotorreo además de auto nombrarse Mc Aplausos. Esa sería la primera canción de rap que se distribuyó en televisión abierta en el programa Siempre En Domingo. Pero este programa no fue el único medio televisivo por el que el rap se introdujo en México y por el que también se transformó.

En sus primeros años, el concepto de rap era mal utilizado, confusión generada también por el programa ¡A todo dar!, conducido por Juan José Peña. Un talent show emitido por Inmevisión. El cual constaba de diversas secciones como:

concursos, competencias, imitaciones y baile, en esta última, solían realizarse batallas de *break dance* en su sección nombrada como “mini rap” aunque aplicando el termino de forma incorrecta, este programa fue un precedente a la apertura de este nuevo género musical en el país.

Por otra parte, en los estados del norte comenzaron a surgir artistas y grupos de rap alejados de la imagen de los medios. En esa misma década (80´ s), comenzaron a surgir los primeros grupos de rap como Crimen Urbano, Cuarto del tren y Sindicato del Terror quienes comparten mayor cercanía al rap del Bronx, convirtiéndose en una variante modificada por las propias necesidades de la cultura mexicana.

Para los siguientes años surgirían más grupos como lo son: Viva La Paz, Rappaz, Speed Fire, La Vieja Guardia, Cabinho, Dj Freaky Ranks, Mc Luka, Gogo Ras, Colmillos, Dj Aztek, Cartel Aztlán, Homie GMC, Life Style, JRedd (Akil ammar) Speedy One (Boca Floja) Yak Mag (Dr Young), Zqualo (Tibu One), Codak y Zaque, MAGISTERIO, Sociedad Café, Caballeros del Plan G, Los Soldados del Reyno, Padre Anderson. Estas agrupaciones formaron y fortalecieron el movimiento del hip hop en el país y de los cuales, algunos aún forman parte de la construcción de esta cultura.

En este momento el género no solía tener difusión en los medios tradicionales; televisión, periódicos o programas radiofónicos mas que de la forma satirica en la que lo presentaban, por ello era complicado hacerse escuchar, lo que ocasiono que la nueva escena carente de recursos tanto de difusión como económicos, sin ningun precedente que demostrara que el rap en español sería buen negocio ocasiono que esto grupos no pudieran expandirse de forma mainstream.

De hecho, la conformación de la escena musical del rap, al menos en la capital del país, se logró gracias a la piratería, aunque no sabemos si debemos llamarla así, más bien a la producción casera de música.

La mayoría de los grupos que lograron su difusión y reconocimiento en los noventa, utilizó un método que fue completamente diferente y laborioso en comparación del que se maneja en la actualidad, mientras actualmente se hace uso de plataformas y redes socio digitales, en ese entonces la forma de lograr dar a conocer su música fue través de la piratería; vendiendo en los tianguis, tocadas o parques sus casetes o discos grabados.

Recordando los primeros años de sombras y pocas luces del rap, es importante mencionar la relevancia que tuvieron los siguientes grupos para el movimiento en México; "Sindicato del Terror sería el primer sonido rap puramente mexicano, siendo sin duda el punto de partida del hip-hop nacional con su primer sencillo S.D.T; 4to del tren se convirtió en un auténtico himno social por sus letras reivindicativas, que se convierten en la voz del pueblo" (Bueno, P, Red Bull, 2017)³²Caló, agrupación que a pesar de ser duramente criticada y catalogada como "no rap" por la comunidad del hip-hop fue un gran éxito que permitió la integración y aceptación del rap a la sociedad de una manera más fácil y "amigable".

Caló, fue un grupo de rap al que se le dio prioridad y difusión en los medios tradicionales especialmente por la cadena de medios Televisa, apostando en el rap con la intencionalidad de poder tener un alcance mayor dentro del público juvenil, el rap que se transmitía por esta televisora y que hacía Caló, era más apegado al pop y a la música electrónica, con instrumentales bailables y lejos de representar problemáticas sociales, ningún tipo de resistencia política o mensajes de conciencia social. Por esa falta de crítica dentro de sus líricas es que la misma escena rapera mexicana negaría a Caló tiempo después, era un rap "rosa", maquillado para la televisión y para su difusión dentro de las masas, no importaba su contenido sino su alcance. En México comienza a haber indicios de lo que es el rap a partir de 1989 con el grupo Caló, conformado por el Dj Claudio Yarto quien también fue vocalista de la agrupación, Gerardo Méndez y Andrés Catillo quienes se dedicaban a bailar breakdance además de tener un proyecto de rap llamado Hot Funky y las hermanas

³²[https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc#:~:text=Sindicato%20del%20Terror%20\(SDT\)&text=Tras%20esos%20primeros%20momentos%20de,pri mer%20sonido%20rap%20puramente%20mexicano.](https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc#:~:text=Sindicato%20del%20Terror%20(SDT)&text=Tras%20esos%20primeros%20momentos%20de,pri mer%20sonido%20rap%20puramente%20mexicano.)

María y Maya Karunna quienes realizaban teatro, es curioso cómo un género cuyo principio es la calle llega a México por medios de comunicación masivos comerciales.

Aunque paralelamente, otra parte de la escena rapera iría gestándose, surgieron grupos como Kartel Aztlán o Caballeros del Plan G que representaban otra opción para el rap mediático de Caló. En 1997 las cualidades del rap toman más sentido con la aparición del legendario grupo Control Machete, que se alejaban de las narrativas de Caló y se apegaban o tenía una cercanía más profunda a sus orígenes de la cultura que Bambaataa y Grandmaster Flash habían propuesto, se retoma el rap callejero, aquel que tiene como principal motivación la resistencia social, mostrando al rap para lo que funciona bien, para y por lo que se había creado. Una manera de demanda y posicionamiento ante el mundo hegemónico.

Control Machete, originarios de Nuevo León, traen consigo un rap chicano, altamente influenciado por la escuela estadounidense, por la cercanía geográfica y el tráfico de información que eso genera. Fue el grupo de rap más famoso en México en su momento junto con la banda de rock, Molotov, con los que incluso hicieron una gira en conjunto, siendo un rotundo éxito. La llegada del rap a México era inevitable, por el crecimiento del género y las motivaciones de la industria de llevarlo a la “aldea global”, gracias a los grandes medios se le dio difusión, aunque lo hayan querido moldear y sin conseguirlo en su totalidad.

Como mencionamos, la cercanía geográfica con Estados Unidos es un factor importante, el rap chicano fue de los primeros en tomar al género para aprovechar sus cualidades de lucha y resistencia. Los años que se empezó a gestar el rap acá eran tiempos de lucha social y combate político, era natural que este tipo de música se adaptara bien al contexto. En una entrevista realizada a Daniel Romero Palacios, aka “Clown Mc”, un rapero originario de Puerto Vallarta, Guadalajara, de gran relevancia tanto en la cuarta ola como en la actualidad como un raper considerado de la Old School mexicana. Nos platica que el estado de Monterrey, la Ciudad de México y el Estado de México, se convirtieron en las tres grandes periferias para la llegada del rap. Esto debido a dos factores; la migración y los medios. Por una parte, Clown menciona que la mayoría de mexicanos tienen familiares que residen o

residieron en Estados Unidos, concretamente en los estados sureños como California y Nuevo México, estos suelen ser los estados que más reciben inmigrantes mexicanos. Cuando los familiares regresaban a casa traían consigo discos y cassettes de raperos de la West Coast, 2Pac, Dr. Dre, Snoop Dog, Ice cube y demás.

Por ende muchos jóvenes mexicanos de los estados fronterizos como Monterrey , Tijuana y Baja California escuchaban rap de la West Coast y se veían influenciados por el estilo Californiano. Según nos cuenta Clown. Otro aspecto a destacar es el hecho de que aquellas personas que ya contaban con televisión por cable tienen acceso a la programación de la MTV, entonces, podían observar los videoclips de artistas como Notorious B.I.G. NAS, Eazy y demás artistas de la East Coast. Retomando la entrevista con Clown y lo que nos comenta resulta interesante, ya que se repetía el mismo patrón que en Estados Unidos dependiendo los medios y los territorios de distribución del rap.

Por su parte en la Ciudad de México y el Estado de México, el estilo de rap que se adoptó era más acorde al estilo de la East Coast; sonidos más crudos y electrónicos. Por otro lado los estados fronterizos adoptan en su forma de hacer rap el estilo de los estados norteamericanos más cercanos a ellos; California.

Eso en cuanto a la distribución de la música rap en nuestro país. Pero la forma en que se popularizó el rap fue a través de dos fenómenos; el rap en español y las batallas de Freestyle. Clown añade que considera que fue en el año de 2005 cuando realmente el rap y la cultura Hip Hop despegó aquí en el país.

A pesar de tener figuras precursoras del rap mexicano como Sindicato del terror y Control Machete, en su momento sólo se trataban de grupos muy al estilo East Coast cuya influencia era directamente tomada del estilos de Nueva York. Sin embargo la gente y los medios mexicanos comenzaron a fijarse y voltearon a contemplar género urbano a causa de las batallas de Freestyle, específicamente por la llegada del circuito de la Red Bull de Freestyle en México en 2005, que cuando comenzó el “boom”. Clown recuerda que fue entre 2002 y 2004 cuando conoció a más gente que rapeaba gracias a pequeños eventos donde cantaban lo que

escribían, y sólo hasta después de ser conciertos que conforman una escena interconectada entre la Ciudad de México y el Estado de México, con Monterrey, Jalisco y Tijuana. Ya que los jóvenes de aquella época socializaban participando en estos eventos.

Posteriormente se reúnen afuera de las secundarias para rapear frente a todos los estudiantes y al terminar vendían sus propios CD 's que ellos mismos componían y quemaban o subían a la extinta página Ares. La pagina oficial de Red Bull que brinda tambien informacion acerca de la historia y evolucion del rap tanto en México como en otros países, coincide con el testimonio de Clown Mc al revelar que la música rap de Nueva York; llegó a México a través de la radio a inicios de la década de 1980 y posteriormente también lo haría el rap de West Coast de igual forma por la radio siendo transmitidas por estaciones en las ciudades fronterizas como Baja california, Nuevo León, Tijuana, Ciudad Juárez, Chihuahua y Zacatecas, además de que a la década entre los 90`s ya inicios del 2000 se le considero “la era del cassette” pues muchas personas sin acceso a televisión por cable escuchaban rap por cassette de las copias que distintas personas que regresaban de Estados Unidos traían consigo.

A través del testimonio de Daniel Romero, y por la información en el documental “Somos lengua” (2016) sumada a la información de la página de Red Bull, resulta importante el tema de la migración, o más bien el regreso de los inmigrantes para la distribución del rap en México. Un punto clave para eso fue el año de 1986 donde ocurrió la llamada “Gran escisión”. En aquel año se puso en marcha la Ley de Reforma y Control de la Inmigración (Immigration Reform and Control Act, IRCA) en Estado Unidos. En esencia, esta ley provocó el aumento en los costos físicos y financieros para los inmigrantes. Sin embargo, la ley resultó ser un desastre para todos puesto que sólo aumentó el flujo migratorio y los precios de los productos básicos subieron para todos los habitantes de las zonas fronterizas. (Génova V. Scielo, 2012). Esto permitió un flujo constante de inmigrantes que entraban y salían de Estados Unidos (sin ser deportados) y muchos de ellos regresaban con productos culturales como eran los distintos discos de rap. Este no es el unico factor, ya que el pandillerismo chicano o cholo tambien permitió que se desarrollara la

musica rap en el Norte, lo que sería para México su propio Gangsta rap; como resultado surgieron grupos como Cartel de Santa y Control Machete, quienes en 1996 lanzaron su primer disco “Mucho barato”, siendo el primer grupo en vender 100,000 copias en México y alrededor de 400,000 en Latinoamérica³³.

Para 1999 Control Machete, sacaría “Artillería Pesada”, disco que contiene el track “Sí, señor”, uno de los primeros clásicos del rap mexicano. Y el cual sería un parteaguas del género, siendo parte del soundtrack de la película “Amores Perros”, del director Alejandro Gonzales Iñárritu, que además fue la primer película mexicana en incluir una canción de rap en su banda sonora.



Imagen de la portada del disco “Amores Perros” SoundTrack Copilation (2000)³⁴, donde podemos observar el nombre

Con la llegada del nuevo milenio llegaron también nuevos proyectos que se convirtieron en leyenda, uno de ellos sería Caballeros del plan G con su casete Poniendo la G en el mapa, track que marcaría distancia con el rap chicano gracias a su nuevo sonido; Molotov, otra de las leyendas, debido a sus letras reivindicativas

³³ <https://www.indierocks.mx/musica/articulos/a-25-anos-de-mucho-barato-de-control-machete/>

³⁴ “Control Machete”. Extraído de <https://open.spotify.com/album/4ERQo3lv0nHNBZtJjW0doY>

(que iban en contra de las injusticias) y fiesteras (como Puto o Gimme tha Power); Discos Rapza, proyecto de Ricardo Bravo y Arturo Meneses, CEO's de los sellos independientes Discos Histeria Colectiva y Discos Misha, quienes lanzaron desde 1999 hasta 2007 una compilación de cd's de hip hop; Vieja Guardia, colectivo destacado de los 2000, donde se juntaron grupos y MCs importantes, como Petate Funky, Kartel Aztlán, A.N.E.R. Cu-Huectul, MC Luka y Sabotaje Mexica.³⁵

3.2 Las 6 olas del rap mexicano (1981- 2023)

Dentro de la historia mexicana del rap existen 6 olas. Aunque ya hemos mencionado algunos datos importantes, vale la pena hacer un orden cronológico, mencionando los artistas y eventos mas relevantes de cada ola:

3.2.1 Primer Ola 1981-1996:

La llegada del rap a México sin duda es controversial y poco exacta si queremos rastrear el momento preciso pero después de una larga investigación encontramos que la explosión surge de la mano de Memo Ríos con su cover de Rapper 's Delight para el programa "Siempre en Domingo". Para 1985 surgen los primeros grupos de rap en México y las primeras producciones de rap Mexicano. En los 90, comienzan su carrera los grupos como Lifestyle, Hipnozys y Microphonk, de este último salen dos de los MC más conocidos en la actualidad: Bocafloja, considerado un precursor en el uso de la cultura Hip Hop para generar conciencia social y política, y el MC Yak-Mag, mexicano reconocido por su colaboración con Muthahupa y Randee Marsh. Con estas primeras bases en el territorio mexicano el número de artistas que van conformándose es vasto, por ejemplo: En esta misma década inicia su carrera Led Serrano, *beatmaker* conocido como Zaque, fundador de Sonido Liquido Crew. Seguimos en los ejemplos... Entre 1990 y 1991 nacieron las agrupaciones Speed

³⁵ Extraído de <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

Fire, 4to Del Tren, V.L.P., Nasty Style y el inolvidable Caló, agrupación de hip-house que incorporó diferentes géneros musicales a su sonido.

En ese mismo periodo, el interés por grupos Estadounidenses crece y el intercambio cultural y disciplinar conlleva a que surjan grupos conformados por hispanos como : N.W.A, Public Enemy, Wu-tang Clan, Cypress Hill y Kid Frost, apegándose al rap chicano-americano, lo cual deriva en el acercamiento más íntimo entre el rap y la población mexicana, en un principio, logrando alejarse de la imagen mediática devoradora.

Para 1992, el sello AMS edita un EP de cinco canciones de Sindicato del Terror, siendo secundada por la cinta EP "Como estás feo" de Speed Fire en 1993, año en que aparecen nuevas agrupaciones nacionales como: Vagabundos underground, Controversia Funk y Sociedad cafe. En 1994 siguen nuevas agrupaciones nacionales del trío de Ciudad Madero, Tamaulipas Gente Loca y de Guadalajara, Jalisco La Otra Escoria. En 1995 nacen grupos de los estados fronterizos productos de la influencia de la West Coast como Control Machete y Cartel de Santa. Un caldo de nueva música se está preparando en el país, que de igual forma en 1995 llega Molotov una banda de rock alternativo que mezcla su música con el rap, esto último es importante ya que el rock en México en estos años tiene un impacto importante para la sociedad mexicana y la protesta social y política, por eso, que estos dos géneros se fusionen no es algo extraordinario sino era de esperarse , el heredero al trono estaba haciendo un lado al actual rey, el rock.

En 1995 el rap continúa tomando fuerza y surgen más agrupaciones en la Ciudad de México y el Estado de México. Algunos de estos fueron Kartel Aztlán, Crimen Urbano, entre otros más.

En 1996 sale el disco "Mucho Barato" de Control Machete, producido por la disquera transnacional PolyGram, ese mismo año surge otro grupo de rap originario de Monterrey, H Muda. Control Machete logra vender con su álbum más de medio millón de copias, convirtiéndose en el primer grupo de rap de habla hispana en hacerlo, siendo un parteaguas del género. y de la comercialización de lo que sería el rap malandro-cholo en México.

3.2.2 Segunda Ola 1997-2000:

Surgen nuevos artistas tanto en la Ciudad de México como de otros estados ; entre ellos están Boca Floja, Skool 77, Akil Amar, Hasta el cuello, Mc Luka y Clown Mc quien nos brindó una entrevista para tener un rastreo más preciso.

Como en todo género musical las bandas o agrupaciones vienen y van, es normal. En el rap en México esto trajo como consecuencia un cambio ideológico de lo que es el rap (y hip-hop en general), cómo se construye y con qué fines, La famosa frase “Hip Hop Revolución” fue la gota que derramó el vaso para este importante cambio. Con esto, lógicamente, surgen nuevos artistas, con las referencias antes mencionadas pero con una visión más “fresca” de las motivaciones de este género musical, algunos ejemplos son: Magisterio, Bocafloja, Akil Ammar , Bribones Hasta el Cuello, todos acompañados por el veterano Skool 77. Entonces el hip hop retoma la protesta y el sentimiento de respeto y unidad pero ahora de este lado del muro.

Para 1997 MC Luka, pionero del rap chilango - al igual que grupos como Petate Funky, Homie GMC y Sociedad Café - crea el grupo Tetrahidrocannabinol en conjunto de Youalli G, posteriormente en 1998 crea Chicalangos junto a El Enfermo y DJ Yaxkin, y en el 2000 funda el crew Vieja Guardia.

En 1999 la actividad del rap tiene un eminente crecimiento y la presencia de grandes eventos que fueron fundamentales para el desarrollo y crecimiento de la cultura hip hop en nuestro país: salida del disco "Artillería pesada" de Control Machete; anuncio de la firma de Chilangos, proyecto de MC Luka, con la multinacional EMI; Grabación del hit "Siempre Peligroso" de Cypress Hill bajo la traducción de Mellow Man Ace y Sick Jacken; Primer festival nacional de hip hop, llamado “QUE VIVA EL MEXSIDE”, con sede en el parque ecológico 18 de marzo, organizado por el gobierno del Distrito Federal (CDMX) encabezado en ese entonces por el Ing. Cuauhtémoc Cárdenas. Tuvo una asistencia de alrededor de 3,000 personas, contando con la presencia de grupos y Mc's de varias partes de la república como Petate Funky, Life Style, Atazta, Padre Anderson, Van T, Sociedad Café, Vlp, Ximbo, Raptor, Kartel Aztlán, Sabotaje Mexica, Rapaz, Chikalangos, Canasta Básica, Kabiño, Lethal Funky, Cu-Huectul, Mc Arzola, Alma, Barrio Azteca,

Control Machete, Crimen Urbano, Killing Lyrics Soul, Servicio Secreto, Lirika Libre Flava.³⁶ Para finales de 1999, Control Machete entra en un hiatus indefinido y aparecen dos producciones que dan inicio a un nuevo capítulo en el rap mexicano: el casete "Poniendo la G en el mapa" de Los Caballeros Del Plan G (una de las primeras autoproducciones del rap nacional) y el disco "Emergiendo" de Sociedad café con el subsello independiente Rapza, disco con el cual son nominados a Mejor Grupo Nuevo en la XIII entrega de Premios Lo Nuestro.

En esta época el internet se convierte en el medio principal de difusión y conexión en la escena. En palabras de Elems Iburrón: "en particular sitios como Napster o ICQ permitieron no sólo compartir la música extranjera y nacional (casera), sino que posibilitaron los lazos entre los raperos [...] Esto sin duda potenció tanto el intercambio como las conexiones a nivel nacional." La blogósfera del rap mexicano comenzó el trayecto para finalmente convertirse en la verdadera casa de la escena y su más importante medio de difusión y conexión [...] Además del circuito de eventos que comenzó a existir y a hacerse cada vez más prolífico; Akil Ammar, organizó el concierto de rap independiente con más afluencia en esta etapa: Nach (rapero español de alta popularidad) en el Centro de Convenciones Tlatelolco, con unas 7000 personas en el 2007.(Dávalos F., Ibero, 2012)³⁷

Como cierre de esta segunda ola, estos fueron los últimos acontecimientos más importantes: para los 2000 aparecen las primeras producciones como; Vieja Guardia, disco del colectivo capitalino de grupos y solistas de rap y dancehall; "Rapza 8" compilación de los mayores exponentes del género musical del rap en México.

³⁶ <https://www.facebook.com/villanomuzikint/posts/mexside-1999-kobe-maldonado/3449639148447353/>

³⁷ <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-parte-dos>

3.2.2 Tercer Ola 2001-2008:

Hacia el final de la primera década del nuevo milenio, la escena nacional tiene gran variedad de ritmos y estilos; por un lado el circuito de batallas de Freestyle de Red Bull había entrado a México en 2005 lo que permitió una nueva explosión para que el rap llegue a más gente y con la particularidad de que es un tipo de rap improvisado, profundizaremos más adelante. Por otro lado el rap chicano renacía después de su baja por el movimiento rockero que influyó en el rap mexicano dotándolo de un estilo muy característico apegado al rock nacional, con representantes como Akwid y Kinto sol, y el rap con propuestas más poéticas sumaba exponente como Eptos One, Hadrian y Danger. Y así se desarrolla esta tercera ola.

En 2001 el rap underground comienza a sobresalir mediática y musicalmente hablando, esto debido a que anteriormente no tuvo el apoyo (más que algunos casos específicos, léase parte anterior -ola dos-) por parte de disqueras transnacionales. Sale el disco "Banda Rap" del Dyablo en conjunto de artistas chicanos como C-4, Locura Terminal, *Boogie*, *2 High*, *Jorge El Jilguero Morales*, Original de La Sierra y Malverde, disco producido por el sello Discos Profeta y la distribuidora Discos Aztlán. Para el 21 de agosto, sacan el álbum "Destrucción" el cual tuvo una buena aceptación por parte del público en la escena underground, además de ser parteaguas en la escena del rap mexicano al vender 5,000 copias en Estados Unidos en menos de 2 semanas. Ese mismo año, Ache Muda lanza su primera maqueta titulada "Bienvenido A Lo Krudo" marcando huella en el rap underground.

Paralelamente, Menuda Coincidencia, la agrupación originaria de Monterrey, conformada por José Miguel Soto y Guillermo Soto agrega otros géneros a sus canciones como el jazz, algo que desde los orígenes en este género musical fue fundamental para la creación de ritmos y la técnica vocal del "rapeo" y que en la actualidad siguen sumamente vinculados (jazz + rap). Han compartido

escenario con exponentes importantes como *E.M.C., El Chojín, Frank T, Intifada, Rapsusklei & Hazhe, Skool 77, Bocafloja o Krudoz*³⁸.

Desde la primera ola el rap no a pisado el freno en su crecimiento como género y movimiento musical y tampoco se ha detenido su aceptación por parte del público, así que gracias a todo lo que se lleva cocinando años atrás, en 2003 el grupo *Akwid de Michoacán* comenzó a mezclar el rap con música de Banda, dotando así al rap de nuevos ritmos y nuevas fronteras musicales.

En 2003 el disco *Preámbulo de Microphonk* (dupla de Tibú One y Yak Mag), sale bajo el sello de Hipnozys producciones. Este disco se convierte en un referente no solo del rap nacional si no del rap latino, por contar con colaboraciones de artistas de diferentes países, mostrando la calidad y potencial en el hip-hop mexicano.

En 2006 la Batalla de los Gallos de Red Bull llega a México, evento internacional dedicado al rap improvisado y batallas entre raperos. Cuenta con un público de millones y cada país participante realiza eliminatorias para elegir a su representante, para la final internacional. En 2006, el campeón nacional fue T-Killa de Tláhuac, en 2007 Eptos Uno de Ciudad Obregón y en 2008, Hadrian de Azcapotzalco, primer mexicano en ganar la final internacional. A la par de estos torneos, en los cuales las rimas se inventan al momento, también hay batallas con versos escritos previamente, comúnmente conocidas como batallas escritas. En ninguna de las dos hay reglas de decoro y se vale sacar cualquier tipo de trapitos al sol de tu contrincante. (González A., Local, 2018).³⁹

Uno de los fenómenos que marcó a esta ola, siendo de vital relevancia para entender el rap actual, fue la llegada del rap español. La influencia de artistas como Violadores del Verso, El Chojin, Nach, Souchi, Sólo Los Solo, Ari Puello, Maese KDS o SFDK, fue trascendental en el estilo de los MC mexicanos de esta generación. “A diferencia del rap chicano o afroamericano que consumimos en los

³⁸ <https://culturacolectiva.com/musica/mejores-raperos-mexicanos/>

³⁹ <https://www.local.mx/musica/inicios-rap-parte-dos/>

noventa, el rap Español rompió la barrera del lenguaje (para los no angloparlantes, desde luego), e inspiró formas y temáticas nuevas.” (Dávalos F., Ibero, 2012)⁴⁰

La influencia del rap español, mostró una nueva forma de hacer rap; sin tener que gritar ¡viva la revolución! o hablar de dinero y coches como es la mayoría de influencia estadounidense. Esta nueva escuela del rap está representada por artistas como Eptos, Tino El Pingüino, Mike Diaz aka Phontenak, Dabeat Ramirez, Danger, Gravedad, Hadrián, Don Konstante, T-Killa, Kidd M, Ese-O, Juancer el Bastardo, Lúdiko, Tabernario, Yoga Fire, Menuda Coincidencia y Jedi Revolver.⁴¹

Red Bull a través de su programa “Red Bull Cultura”, impulsó la escena en el país siendo de vital relevancia para MC’s como: Eric El Niño, Eptos, Hadrián, T-Killa, Gravedad, Danger, ZW, Ese-O, Gino, Praxis, Tanque, Quídam, Tabernario, Sipo, La última Batalla de Gallos organizada por Red Bull en México, fue en el 2008; siendo México, el país sede de la final internacional de ese año en el D.F; evento ganado por el local, Hadrián.⁴²

3.2.3 Cuarta Ola 2009-2012:

Para este momento, el rap romántico trasciende la esfera underground para llegar al mainstream. La música rap más popular abordaba en su mayoría temas románticos, también influenciados por exponentes españoles como Porta. Algunos de los Mexicanos que aportaron al rap romántico y escalaron rápidamente hacia la esfera mainstream se encuentran *Mc Davo*, *C-Kan*, *Simpson Ahuevo* y *Adan Zapata*. El rap pandillero regresaba a escena con raperos como *Millonario*, *DHA*, *Alemán*, *Under Side 821*, *La Santa grifa* y *Muelas de gallo*.

Pero la disciplina del freestyle no deja de crecer, de 2009 a 2011 Red Bull suspendió la Batalla de Gallos en México, continuando solamente en España. Mientras tanto, aquí en territorio nacional surgieron otros circuitos y ligas, como Spit MX y Línea

⁴⁰ <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-parte-dos>

⁴¹ ibidem

⁴² ibidem

XVI, como contrapropuesta al hegemónico Red Bull. El rap se comenzó a centralizar en la actual Ciudad de México, siendo así sede nacional de grandes e importantes raperos norteños, como *Simpson Ahuevo*, de Hermosillo; *Eptos Uno*, de Ciudad Obregón; *Charlot*, de Mazatlán, y *Danger*, de Tijuana. Los primeros en dar el salto hacia la CDMX fueron los integrantes de *La Banda Bastón*, de Baja California, que en ese entonces formaban parte de la disquera Mantequilla Records (González A., LOCAL, 2018).

“Fue el primer intento de disquera comercial dentro del rap mexicano. El único proyecto que les funcionó fue *Big Metra*, porque era muy difícil generar un discurso de música urbana en pleno boom del reguetón”, dice Dávalos, quien junto con su hermano Carlos logró la hazaña de mantener el programa de radio Scratchmama 13 años al aire, en Ibero 90.9. *La Banda Bastón* está entre las más exitosas del momento y su último disco, *Luces fantasma*, se presentó en el Teatro de la Ciudad —un escenario atípico para el rap—, lo que fue un reconocimiento en sí mismo al terreno ganado por el género. (González A., Local, 2018).⁴³

El aporte de Red Bull cultura no se queda únicamente en las batallas de freestyle, que inspiraron a muchos talentos y lograron que con su modalidad tan competitiva el nivel fuera creciendo exponencialmente sino también aportaron en eventos de DJ's y B-Boys, igualmente promoviendo estas pasiones y sembrando curiosidad en muchas mentes. Gracias a este nivel de difusión, el rap no se quedó totalmente centralizado en la CDMX sino que comenzaron a nacer nuevos talentos en toda el área nacional, como Ciudad Obregón, Guadalajara o Mérida.

Los avances tecnológicos no han parado y el internet y las redes sociales toman un papel cada vez más importante, a principios de 2010, los raperos C-Kan y MC Davo logran el millón de suscriptores respectivamente, exponiendo ante la luz una nueva forma de distribución musical del rap y de relación con el público. La particularidad de C-Kan y MC Davo es que en sus temas puedes encontrar una mezcla de referencias y estilos que no se habían dado en la escena ya que estos artistas empiezan a involucrar el “autotune” en sus canciones, mezclando temas de amor,

⁴³ <https://www.local.mx/musica/inicios-rap-parte-dos/>

pandillas, pobreza y violencia. Pero esto abrió la brecha para que generaciones futuras no se cerrarán a modos distintos de hacer rap. Igualmente el rap gangsta o rap malandro siguió en aumento, al parecer este tipo de rap es el que más ha predominado a lo largo de las décadas del rap en México, para esta oleada sus principales exponentes son: Remik Gonzalez, Maniako, Toser One, El Pinche Mara, Robot95, Adán Cruz entre otros. Los artistas más representativos son Control Machete, Fermín IV, Cartel de Santa, Dharius, Akwid, Kinto Sol, Kartel de Las Calles, Dyablo, C-4, Santa Fe Klan, Alemán, C-Kan y Gera MX.

En 2012, Pato ex miembro del grupo Control Machete, lanza su disco "33", álbum que incluyó la famosa canción 'Soy'. Ese mismo año se integró al grupo The Guadaloops, que exploran géneros como neo soul, future bass, etc.

3.2.4 Quinta Ola 2013-2015:

Esta ola es de suma importancia pues su estilo continúa hasta la actualidad, en pleno 2023. Se trata de una ola que trae consigo raperos que en su mayoría surgieron de la escena del Freestyle, específicamente de los circuitos mediáticos de la Red Bull y de las FMS que pertenecen a la empresa española Urban Rooster. En su mayoría son personajes que se iniciaron en los puntos de encuentro de las grandes urbes y se dedicaban a la improvisación de rimas, sobre una base de rap, estos espacios tuvieron la función de catapultas y darlos a conocer, para que posteriormente pudieran llegar a los estudios de grabación;

Solo por mencionar a quienes alcanzaron mayor popularidad. Actualmente la distribución de la música y el contenido que se está creando dentro de la subcultura del rap en México tiene una gran gama de formatos, no solo por la parte de la improvisación, sino también por las distancias que hay entre las propias escenas, se logra distinguir unos tonos muy marcados entre el rap que se lleva a cabo en las áreas que domina el underground y las temáticas que enfoca el rap mainstream mexicano.

Dada esa distinción y parámetros que hay de cada uno, nos servirá como ruta a seguir durante los demás procesos de esta investigación, es en esa brecha de ambas vertientes, en donde procuraremos ahondar con mayor análisis.

Danger. Un auténtico poeta que un día se enamoró del rap escuchando a Eminem, Jay Z y Tupac y decidió dedicarse al hip-hop en cuerpo y alma. Premio revelación en los Hip Hop Awards México en 2011, Danger se ganó su reputación desde temprano con su primer álbum 'Alto Kalibre Vol. 1' y tiene su propio sello con ese mismo nombre.⁴⁴

En el 2013 Jony Beltrán, Jack Adrenalina y Aczino junto otros MC que han surgido gracias a Red Bull representaron a México en la final internacional de la Red Bull Batalla de los Gallos 2013 (Argentina). Dentro de los que empezaron en el rap en el 2013 podemos ver a raperos como Renk One, Ayissom, etc.⁴⁵

3.2.5 Sexta Ola 2015- Actualidad

Aczino es considerado el mejor freestyler mexicano y del mundo, no ha parado de ganar en los últimos años de Batalla de los Gallos, con míticos duelos como la semifinal internacional en Chile con Arkano de 2015, una de las más emblemáticas en la historia de estos eventos (Bueno P. Red Bull, 2017)⁴⁶.

Para 2015 surgen Big Flow Music y Yoga Fire, primer raperos en introducir el estilo trap. Con la moda del trap en el país, BFM se volvió comercial, siendo de los primeros grupos en representar el trap mexicano. BFM tuvo una gran aceptación por sus bases de trap (influenciadas por el trap americano de principios de 2010) y sus temáticas sobre violencia, envidia, el barrio, drogas, el alcohol.

⁴⁴ <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

⁴⁵ <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

⁴⁶ <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

Alemán es considerado el primer representante del trap mexicano, en 2016 sacó su tema "Chapo Guzman" en colaboración con Yoga Fire que resultó un éxito, en ese tema Alemán tiene un punchline que dice "Traigo a mi barrio escuchando mi Trap" lo cual fue el primer rapero en nombrar al Trap en México.

Muchos seguidores se han acoplado a este subgénero. Alemán es uno de ellos , tomando fuerza ya que se hizo muy notorio en el trap, tuvo varios hits como Rolemos Otro, La Playa, Chapo Guzman, Homegrown Mafia, Tio Rico ft Millonario, Touchdown ft Kidd Keo y "Rucón", canción que logró un gran impacto en el mainstream y lo llevó a presentar esta canción en el programa "La Resolana" en Azteca Uno, en 2019, fue el primer trapero en promocionar este género a la televisión a pesar que tuvo muchas censuras por sus letras. Aunque es un género controversial, para la opinión pública, por sus temáticas sobre drogas, lujos, riqueza, pandillas y calle (en sus inicios), además del uso excesivo del autotune, no ha dejado de crecer y ser cada vez más aceptado por el gremio, siendo así que muchos raperos han comenzado a crear trap a la fecha.

CAPÍTULO IV. FUNCIÓN DE LA ESTÉTICA, TERRITORIO E IDENTIDAD

4.1 Explicación de las tres líneas

Para iniciar este capítulo partimos desde tres líneas, las cuales son: *estética corporal, espacio físico e identidades*. Cuyos conceptos pertenecientes a los dos ejes de análisis primordiales en la investigación; eje de interpretación y el eje de análisis, que se entrelazan para definir los conceptos y cómo estos se pueden interpretar dentro del margen de la cultura Hip Hop, su subcultura y el género musical rap.

4.2 Función de la Estética Corporal

La primera línea tiene que ver con la corporalidad del sujeto, la estética corporal tendrá como función el desarrollar los conceptos que se relacionan con la exterioridad del artista (al decir artista no nos referimos a un personaje en particular, sino aquellos raperos que puedan servir de ejemplo para exponer con mayor claridad determinadas ideas), como pueden ser: La escenificación, su Ethos como expresión del comportamiento, la experiencia del rapero, su carisma y por último su personalidad.

El rap, desde su contexto de origen así como lo sigue siendo en su mayoría, ha sido un género musical que se mueve históricamente en los círculos sociales más hostiles en términos socio/políticos, sin embargo a lo largo de los años también se ha ido haciendo de un espacio dentro de los círculos de la industria más monetizada y formando parte de las escenas mainstream de la música. Lo cual lleva a dos formas distintas de su propia escenificación y la presentación corporal, teniendo distintas maneras de presentarse en cada una de las vertientes siendo callejeras o industrializadas.

La *escenificación* es un concepto que se refiere a la forma en que el artista que hace rap llámese Rapero o MC (Maestro de Ceremonias) conduce la presentación de un concierto, pero cabe aclarar que no es exclusiva del escenario, si no realmente también abarca todo un circuito cultural dependiendo el lugar de dicha exposición artística, puesto que no será la misma interpretación y expresión corporal en un evento masivo televisado; a un concierto propio del artista e incluso a un evento financiado por un tercero llevado a los barrios, habrá en cada uno de estos

lugares modificación en sus códigos de lenguaje corporal y en la escenificación del mismo. Qué es lo que Will Straw concibe como la “escena” siendo los diferentes modos de circulación de la música en el tejido social.

Un concepto que puede aportar más argumentos dentro de la línea de la *estética corporal* es el de «persona», el cual Erwin Goffman concibe como “Un actuante que lleva a cabo una representación frente a un público y adopta expresiones con el fin de controlar las impresiones de ese público”.(Rizo, p.16, 2007)

Erving Goffman apoya su enfoque dramático como una metáfora para el análisis de la vida cotidiana, una forma de observar la vida diaria y sus interacciones sociales desde la analogía del teatro y el drama, es decir una cotidianidad dramática. Esta metáfora funciona ágilmente para hablar del artista en el género del rap y que su espacio físico en el que se presenta musicalmente, está directamente vinculado con la calle. En esta metáfora Goffman concibe los conceptos de teatro para referirse a este, el teatro en la vida social, como un conjunto de procesos donde los individuos presentan su imagen ante sí mismos y ante otros; este concepto del teatro se complementa con el término *escenario*. El cual Goffman define el sentido del escenario como "aquella parte de la actuación del individuo que regularmente funciona de manera general y define la situación para quienes observan la actuación". (Goffman, 2001)

Goffman en su repertorio académico y durante su carrera también abordó otro término que sirve de contra peso, el concepto de “no lugar” de Auge, el cual abordaremos un poco más adelante, el concepto de Frame o cuadro, el cual lo define como un espacio que no es del todo físico sino mejor dicho contextual o circunstancial; “El término frame, marco en español, le permite a Goffman conceptualizar ese lugar desde el que actuamos, y del que no nos debemos salir si deseamos causar buena impresión en los otros con quienes interactuamos cotidianamente.”(Rizo, p.8, 2007) Esta definición se configura dentro de la categoría de la estética, al ser un concepto que desde el análisis del rap en su formato musical, es debido a la subjetividad, es decir la forma que nos pueden percibir los demás y la manera en la cual queremos ser percibidos guiándonos por la percepción que tenemos sobre el cómo se nos percibe, hablamos de una variable que depende

tanto del escenario (término estético hacia las expresiones) y el espacio físico que le rodea al artista.

Por su parte Foucault en su obra "Vigilar y castigar", desarrolla la idea sobre una "política del cuerpo". Cuando habla del "cuerpo de los condenados" y afirma que el cuerpo está directamente inmerso en el campo político, donde las relaciones de poder que operan sobre él, le obligan a efectuar unas ceremonias, y le exigen unos signos. Y, cuando habla de los "cuerpos dóciles", señala que es dócil un cuerpo "que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado". (Barreiro, M. 2004, p.132)

Esto lo podemos interpretar en los momentos que un artista se ve posicionado en un escenario, ya con una figura establecidas por él y sus "fans" o grupo de oyentes; podría uno imaginarse que el rapero es quien conduce en su mayoría esa relación de poderes en la interacción con su público, y eso es cierto hasta cierto nivel, debido que en comienzo de su carrera es el cantante el que va controlando la perspectiva visual con la que quiere ser observado y recordado. Siendo a partir de actitudes, palabras y acciones que va generando modismos y costumbres, que con la repetición se van volviendo parte de su esencia y figura.

Pero cuando el rapero empieza hacer cambio de este comportamiento suele ser presionado por un grupo del público para que retome las ideas y formas de su origen, es decir hay una resistencia al cambio de la figura y transformación del personaje ya creado ante un público acostumbrado. Situación que puede generar incluso el declive de un rapero porque puede ser la mente "creativa" pero hay una innegable dependencia a la industria y en específico a los oyentes que son quienes con ese poder pueden determinar como éxito o fracaso parte de su trabajo, cabe mencionar que no es el único factor que puede afectar a que eso ocurra, pero en este apartado enfocado en el cuerpo, está centralizado en ver la relación del artista con el público y esta relación entre ambos.

Una vez que se ha delimitado las percepciones entre individuo "rapero" e individuos es decir el "público". Es el artista de rap quien desarrolla una "*fachada*". Otro concepto que nos concierne abordar desde el lado de la *estética* es el de Goffman

que explica como “una dotación expresiva, que contribuye a fijar la definición de la situación que intenta dar”(Rizo,2006,p.6). La cual tiene dos indicadores, uno de ellos es el medio en el que se encuentra dada una situación y el siguiente sería el indicador de personas, es decir que tiene variables como el sexo, edad , porte y características raciales.” (Goffman, 1956, p. 35)

Entonces podríamos decir que “el cuerpo” según el autor pertenece a la cultura y no a una identidad biológica, desde esta perspectiva, el cuerpo es interpretado culturalmente en todas partes, por lo tanto, la biología no se encuentra excluida de la cultura, sino que está dentro de ella. Goffman parte de la idea que para que la interacción social sea viable, se necesita información acerca de aquellos con quienes se interactúa y en su teoría, un elemento importante es la “fachada personal” la cual podemos decir que se define como . La presentación de nosotros mismos mediante señales no verbales, mediante lo que Erving Goffman llama “glosario del cuerpo” es, sin duda, tanto una de las señales no verbales que más influye en las percepciones, tanto en las reacciones de todos los individuos en general como en las de cada uno en particular. (Barreiro, 2004, p12.).

Con base en lo anterior podemos continuar con el concepto de “*cara a cara*” que apoya una idea central en el pensamiento de la interacción social de Goffman, quien plantea este concepto como: *La respuesta a dos o más individuos ante la presencia de otros actores sociales y alude a la interrelación entre encuentros de la interacción y su relación con las estructuraciones sociales más amplias* (Sanchez S., Ibero Forum 2006). Es sencillo encontrar este concepto aplicado cuando hablamos de la música rap ya sea en conciertos, enfrentamientos, batallas de rap y hasta en los propios videoclips. La forma en que convergen los conceptos de la *escenificación* y la *fachada* en la persona, se puede ver cuando el artista/rapero elige el lugar de su presentación o delimita su espacio para conocer cómo moverse, hacia donde mirar, una vez que se tiene claro eso, lo lleva a la *fachada*, que sería la forma en con la que se representará ante los demás y al conocer su entorno consigo mismo. En las presentaciones o conciertos de rap, el artista observa el escenario para conocer el tamaño de este, su escenificación consistirá en los movimiento del rapero y la posición de su mirada, su fachada sería el tono de su voz, las expresiones que elige

dependiendo los determinados puntos del escenario. Por su parte el concepto del *cara a cara* sería la reacción que tiene el público ante el conjunto de expresiones tomadas por el artista, la reacción ante la escena y la fachada, en conjunto esta comunicación y puesta en escena de rapero con el público llevan a una conclusión que se da en forma de un *“ritual”*.

Antes de continuar con la corporalidad, debemos definir lo que Goffman entiende por el concepto de *“ritual”* debido que lo relaciona con la expresividad del cuerpo, y que puede estar tanto en la línea del territorio o espacio físico, así como se le puede encontrar en el de la corporalidad, ya podemos interpretar que Goffman se refiere al *hablando de* las prácticas que llevan al actor (*social*) a encarnar la personificación dentro de la interacción social, lo que llamaríamos escena . El *ritual* es parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que el tejido social de la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales, además también se le atribuye al ritual el hecho de estar cargado de símbolos.(Rizo, 2011:p.6)

Lo cual lleva a que este pueda transmitir información significativa para otros, siendo de esta forma la manera de expresar la información dentro de una interacción . En este sentido, los rituales aparecen como cultura encarnada, interiorizada, hecha cuerpo, cuya expresión es el dominio del gesto, de la manifestación de las emociones y la capacidad para presentar actuaciones convincentes ante los otros con quienes interactuamos(Rizo, 2011:p.6). Y al ser una cultura externalizada corporalmente, exige que los participantes asuman caras propias por ellos o elegidas con base al contexto social.

Para Erving Goffman, el ser humano es solo un actor, donde su cuerpo porta el sentido, es decir que habla y habita una realidad. Por medio del cuerpo nos presentamos y obtenemos experiencias externas. Estas presentaciones se dan por medio de señales no verbales, algo que se denomina como glosario del cuerpo: "proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales para que se puedan deducir otros aspectos, no apreciables de otro modo de su situación. Así, al conducir y al andar el individuo se conduce – o más bien conduce su caparazón vehicular – de tal modo que se puede interpretar su dirección, su

velocidad y la decisión que ha adoptado en cuanto al punto que se propone seguir." (Goffman, 1979).

Este término es lo que Mary Douglas, desarrolla en sus obras, parafraseando un porque nos dice que el cuerpo se le es considerado como un sistema de clasificación primario para las culturas, por medio del cual se representan y se manejan los conceptos de orden y desorden. Para esta antropóloga, existen dos cuerpos: el "cuerpo físico" y el "cuerpo social". Y afirma que "el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico". (Douglas, 1970).

"Por lo tanto el cuerpo se convierte en algo performativo, donde las conductas corporales se estandarizan, generando así una obligatoriedad y asimilación"(Rizo, 2021). Los cuerpos interactúan dando así una proyección y recibimiento de significados. Son receptáculos de significados; a lo que Bourdieu concibe que son los cuerpos, quienes producen sentido por sí mismos, por lo que nuestros hábitos corporales están relacionados directamente con las sociedades en las que vivimos. En palabras del autor: "La relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente ni el objeto se plantean como tales. El grado en el que se invierte el cuerpo en esta relación es, sin duda, uno de los determinantes principales del interés y la atención que se implican en él, y de la importancia -mensurable por su duración, su intensidad, etcétera- de las modificaciones corporales resultantes [...]. Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social". (Bourdieu, 1999).

Para aterrizar de mejor manera los conceptos y estos hechos cotidianos ritualizados, los expondremos en cómo se pueden ver aplicados en el rap, y el cómo funcionan de manera tan ilustrativa como compleja; el ritual del rapero sería retroalimentado con el del público y con el de su entorno, con la escena del mismo artista como del resto de individuos, en gran parte, elementos subjetivos.

Para explicarlo nos apoyaremos de la seña obscena del dedo medio, esta seña dentro del rap simboliza distintas cosas que hacen alusión al rechazo y a la negación. Y como figura pública será Eminem quien realicé esta seña y en un contexto específico donde el público reconoce esta seña como un símbolo de desaprobación y reiterando de rechazo, puesto que comparten un malestar social con el artista y por lo que sabe de qué hablará la canción. En el momento de tocar una temática que aborde algún conflicto que le molesta no solo al artista sino también al público mismo, o que lo vinculan en este caso con la performativa del rapero y su escenificación, siendo en ese instante se forma un vínculo, que es cuando llega el momento específico de tener la oportunidad de hablar de ese mutuo descontento; llegando a ese punto donde la escenificación tanto del artista como del público cambiará para acentuar mejor la interpretación, y lo que termina formando parte de un ritual.

El ejemplo es para ilustrar de mejor manera lo anteriormente dicho y que pueda quedar un poco más claro, es su canción Realm Slim Shady, en especial un verso controversial que es:

“...Will Smith doesn't gotta cuss in his raps to sell records.

Well I do, so fuck him and fuck you too...”

Básicamente el verso traducido al español sería “Will Smith no tiene que *maldecir* en sus raps para vender discos. Bueno entonces yo lo hago, que se joda y tú también”, en el videoclip de esta canción, cuando Eminem dice la palabra “Fuck” hace la seña obscena, por lo que el público identifica la seña como un insulto y un rechazo. En una presentación el ritual será que todos hagan la seña obscena cuando Eminem diga esa parte. Eminem es caracterizado por referirse de forma despectiva a otras celebridades, cada rapero tiene características peculiares de su *escena* y *fachada* que hace que el público los reconozca sin importar que otros elementos de estos conceptos cambian o varían en algunas ocasiones, a esto Goffman lo concibe como “La cara social”, un concepto que va de la mano con el ritual.

Correlacionados ritual, *cara social* y complementando lo que mencionamos de Foucault del *cuerpo político*; podríamos decir que la cara social es un efecto derivado de un cuerpo politizado, en otras palabras es una cara que le ha sido prestada y atribuida por la misma sociedad, y que le será retirada si no se conduce del modo que resulte digno de ella; las personas interesadas en mantener esta “cara” deben de cuidar que se conserve un cierto orden expresivo (Goffman, 1956). Dentro del mundo del rap esto puede incluso llegar a ser una legitimación, una forma de autenticidad, del ser auténtico, dicha tanto en su expresividad, como en sus palabras y gesticulaciones. Además este concepto se complementa con otro, por así llamarlo, subconcepto, la “Kinesia” y la “Proxémica”.

La *Kinesia* es en el ámbito de la gestualidad y los movimientos corporales, mientras que la *Proxémica* es el uso del espacio en la interacción, en el sentido de que la ritualización actúa sobre el cuerpo produciendo la obligatoriedad y asimilación de posturas corporales específicas en cada situación de interacción cara a cara específica. (Rizo, 2011, p 6)

Si Eminem un día fuese amable con todas las personas, o algún rapero hiciera algo contrario a su cara social. La sociedad que sigue a estos raperos podría retirarles esta cara social, al romper con esta fachada y escenificación que rodea al artista, se crea un contexto en el escenario alrededor de una figura, en este caso el rapero, que bien fuera del escenario puede comportarse de diferente manera, sin embargo al momento de iniciar el ritual se procura mantener dicha *cara social* creada y adquirida con los años.

Lo anterior es abordado en el proyecto GUCOM el cual lo articula dentro de la línea de interacción; la cual se define como: “La dimensión comunicológica que consiste en la comprensión y estudio de la figura de los sistemas de comunicación”. (Rizo, 2011) Es decir; la vida comprendida, percibida y vivida como relaciones que se mueven; mueven y son movidas por su acción recíproca, y con otras relaciones (Galindo, 2005). Esto se conjuga perfectamente con la teoría y pensamiento dramático de Goffman ya que él designe dentro del auditorio, al individuo como creación y creador de contextos sociales producidos por interacciones y que estos a su vez producen relaciones en el *habitus* del rap. Un ejemplo simple es pensar

en alguien que escucha rap, decide crear sus propias canciones y este a su vez inspira a otros a hacer música, pero estos terceros toman otras influencias no solo las primeras y las segundas las cuales terminan influyendo en el *habitus* de otros que gustan de hacer o escuchar rap, es decir una retroalimentación constante.

Para hablar de *habitus* tomaremos la obra de Bourdieu aterrizando en la cultura y el movimiento socio/cultural, Hip Hop. Bourdieu plantea que el *habitus* es “un conjunto de disposiciones interioridades que informan las percepciones, los sentimientos y las acciones de la persona”. A esto lo llama principios prácticos, al ser determinaciones del individuo por la naturalización histórica de sus prácticas, estas revelan valores, Ethos, por ende se traducen en cuerpo, posturas, formas de caminar, de hablar, los gestos, etc. (Bourdieu, 1999)

Entonces, como se ha analizado en el marco histórico, el rap no surge de los mismos lugares, no siempre viene de contextos de marginación y pobreza, por lo tanto el *habitus* no es el mismo para un rap que para otro. De ahí partimos en clasificar que *habitus* tiene cualquier tipo de formas al hacer rap, y de manera práctica podríamos hacer dos categorías; el rap en el que las principales instituciones sociales son la calle y las pandillas ahora (crews) y en el rap que las principales instituciones son las mencionadas por nuestro autor a seguir, la escuela y la familia. Lo que concluye con un supuesto de las instituciones o industrias contra la calle o la informalidad, que sería lo que manejamos en este trabajo como (underground y mainstream).

Partiendo de esas dos categorías podremos analizar más rigurosamente si el *habitus* es distinto en uno que en otro y si fuera el caso, qué es lo que los distingue.

El *habitus* está formado en su totalidad por un mundo social en donde las representaciones, visiones y percepciones cambian constantemente y se mueven de un lado a otro. Este mundo social se separa así mismo en cuanto a estructuras y jerarquías, visiones y fronteras ideológicas, sin embargo todas las estructuras y clasificación del mundo social tienen algo en común; el objetivismo y subjetivismo. Estos dos conceptos, retomándolos desde Bourdieu (Bourdieu, 2007 pp:132) y viéndolos a través del rap, explican el hecho de que en el rap, el subjetivismo es una forma de aprender; aprender del mundo social, del escenario de los demás. Lo

que puede distinguir al habitus del rap underground del mainstream, visto desde Bourdieu, se puede entender con estos dos conceptos donde el subjetivismo es la forma en que aprenden de las visiones de su entorno.

Alguien que se a formado entre los crews y las pandillas aprenderá subjetivamente a través de los símbolos que estén en su contexto y más próximos a su realidad social, pueden ser el respeto, el valor, la hostilidad; de acuerdo a lo que sea importante para su mundo social, y esto lo objetiviza al expresarlo en su *habitus*. De igual manera para alguien cuyo mundo social se vincule al rap sin estarlo directamente con la calle más que de manera simbólica a través de las canciones, donde tratará de imitar el habitus del rapero underground sin entender ni vivir su Ethos, una habitus inspirado en el habitus de otros mundos sociales sin tener la experiencia, ni vivencias de vínculos y sus relaciones. Y esta adquisición del habitus será una apropiación cultural a partir de un estudio o análisis subjetivo del género, quizás con las letras y los ritmos que pudieran llamar en un inicio a alguien que no esté viviendo lo sucedido en las calles, que es donde se origina parte del Ethos cultural de este género musical.

Como conclusión de esta interrelación entre los conceptos desarrollados esta cita nos parece acertada en la forma de sintetizar parte de las ideas.

“Esta correspondencia entre las estructuras sociales y mentales, tiene su punto de asidero en lo más profundo del cuerpo, donde se interiorizan los esquemas del habitus. Este conjunto de disposiciones duraderas y transportables es conformado por la exposición a determinadas condiciones sociales que llevan a los individuos a internalizar las necesidades del entorno social existente, inscribiendo dentro del organismo la inercia y las tensiones externas. De ello se desprende que el habitus, como lo social incorporado, también está constituido por las relaciones de poder hechas cuerpos.” (Capdevielle, 2011)

Dejando atrás al habitus y a Goffman por un momento para introducirnos en el concepto del “*carisma*” el cual Max Weber es quien lo adopta desde la religión y lo identifica como un don otorgado por una figura de divinidad, pero por otra parte es la facilidad de atraer personas por características específicas dentro de una

comunidad. Cabe destacar tres aspectos de su definición del carisma del cual Weber se centra.

En primer lugar, el carisma es una cualidad percibida y construida a través del otro, por lo tanto la calidad carismática no se percibe igual para todos, no tiene porque ser real en un sentido objetivo. En segundo lugar, Weber entiende el carisma como una cualidad extraordinaria relacionada con valores sobrehumanos de los individuos, como podría ser la calidad curativa de los chamanes. Y en tercer lugar, la importancia del carisma como elemento del liderazgo. El carisma se construye con la relación de “dominación” que el líder ejerce sobre sus adeptos; la legitimidad se sustenta con la entrega, el reconocimiento de los seguidores que siguen sus mandatos. (Weber, M.1992)

El análisis sociológico realizado por Max Weber referente al carisma se abstiene de los juicios de valor y los trata en un plano similar como individuos. Se distancia de todo complejo ético, y se enfoca únicamente en la visibilidad o contemplación de sus seguidores o discípulos, que dentro de los juicios tradicionales se les presenta como los héroes, los profetas y los salvadores.

Es decir que históricamente a los personajes con carismas se les ha vinculado con líderes que dentro de una sociedad tenían el rol de jefes de caza y/o héroes de guerra. Con lo cual propone tres tipos de ideales de dominación: la autoridad racional, la autoridad tradicional y la autoridad carismática. Contempla que las formas de dominación no se dan de forma pura sino que podemos encontrarlas todas a la vez en un líder. Weber también destaca, aunque no lo desarrolla en profundidad, el *carisma de la palabra* que es, sin duda, un elemento necesario e importante para poder configurar el carisma.

En el caso moderno y entorno a la música podrían ser los artistas más representativos de un género y particularmente en el contexto del Hip Hop y música rap quienes se les puede determinar como los principales “referentes”, es decir aquellos que tienen una voz privilegiada dentro de la industria musical que dada su posición se vuelven una autoridad legitimada por la cultura y las comunidades que forman parte de ella.

Sin embargo en dicha autoridad burocrática que podríamos referirnos a la establecida por la industria es específicamente racional en el sentido de estar vinculada a reglas o códigos puestos por un mercado de consumidores, mientras que la autoridad carismática es específicamente irracional y subjetiva en el sentido de ser extraña a todas las reglas y que suele estar más cercanas a las raíces de una comunidad callejera, a estos raperos que salen de la calle para posteriormente establecerse como líderes de un sector, que en sus virtudes se pueden sentir más representados que por los anteriormente mencionados que se encuentran más próximos a la industria.

“Dentro de la esfera de sus pretensiones, la autoridad carismática rechaza el pasado, y en este sentido es una fuerza específicamente revolucionaria. No admite la apropiación de cargos de poder por virtud de la posesión de riqueza, ni por parte de un jefe ni de grupos socialmente privilegiados. Para ella, la única base de legitimidad es el carisma personal, en la medida en que está demostrado, es decir, en la medida en que es reconocido y puede satisfacer a los secuaces o a los discípulos. Pero esto dura sólo tanto como dura la creencia en su inspiración carismática”. (Amitai Etzioni y Eva Etzioni, 1968)

En la subcultura del rap en su mayoría de ocasiones hay conflictos entre lo que se determina como Old school (Vieja escuela) que serían los líderes carismáticos vigentes o con mayor peso autoritario y a quienes se les denomina New school (Nueva escuela) personajes que empiezan a formar parte de la comunidad y por sus características de carisma pretenden el desplazar u ocupar los puestos principales de los líderes actuales, esto trae consigo resistencias y procesos de sucesiones.

Weber explica que la base originaria del reclutamiento es el carisma personal. Con la rutinización, es decir que los secuaces, discípulos o en el caso actual los seguidores de un género musical como el rap; pueden establecer normas para el reclutamiento, en particular normas que impliquen una preparación o pruebas de elegibilidad, con la intencionalidad de poder elegir un nuevo referente que se adapte a las tendencias sociales y discursivas, así como también podrían ser elegidos por sus ritmos o temáticas abordadas, siendo estas parte del carisma de dicho rapero.

En gran medida, la transición al carisma hereditario o al carisma de cargo sirve en este respecto como medio para legitimar poderes de control sobre bienes económicos ya existentes o adquiridos recientemente. Al lado de la ideología de la lealtad, que de ningún modo deja de tener importancia, la fidelidad a “la monarquía hereditaria” en particular resulta influida en alto grado por la consideración de que correrían peligro toda la propiedades a heredar y todas la legítimamente adquiridas si se elimina el reconocimiento subjetivo de la santidad de la sucesión al trono.

Un ejemplo de este tipo de sucesión carismática dentro del rap se puede notar en la transición de generaciones al inicio de los dos mil. Con la llegada de 50 Cent al panorama del rap Estadounidense, era difícil encontrar a gente ajena al rap que conociese a Tupac y Biggie que en la actualidad son una parte indispensable en la historia de la música. Como ellos, 50 Cent también encarnaba ese rap callejero que contaba con todo lujo de detalles las historias vividas en los ghettos y barrios más oscuros de Norteamérica, donde había espacio para la violencia, tiroteos, drogas y delincuencia de una forma cruda y explícita.

Con un contenido tan personal y directo, 50 Cent si bien no necesariamente podía haber llegado lejos y pudo quedar como un artista más dentro de su generación, sin embargo serían Dr Dree y Eminem quienes vieron algo distinto en él y no dudaron en comprometerse a agrandar su figura/fachada, posterior a un suceso que casi le arrebatara la vida en el año 2000.

Ese momento pudo ser fatídico en el que se perdería a otro artista con toda su carrera por delante, a causa de un asalto armado, el cual lo dejó gravemente herido. Después de recibir 9 disparos de bala, Curtis (50 Cent) sobreviviría a tal cantidad de impactos en él. Lo que no sólo hizo crear una sensación de que era invencible de manera psicológica, sino que su cuerpo también fue capaz de sobrevivir a un hecho tan delicado, y al mantenerse con vida causó en el mundo del rap y de la calle una atmósfera con gran similitud a lo que se percibe o se interpreta como algún tipo de milagro.

Su figura se rodeó de ese misticismo que pocos podían narrar en esas fechas a inicios de siglo lo cual ocasiona que en su disco debut 50 Cent consiguiera vender

872.000 copias(Sergio Bou, 2021) en su primera semana, un récord en ventas sólo al alcance de unas pocas superestrellas del pop. A finales del 2003, ya eran más de 6 millones de copias vendidas sólo en Estados Unidos. Había nacido una nueva estrella como nunca antes se había visto en el rap a excepción de Eminem.

Aun cuando Eminem y Dr. Dre fueron figuras importantes en su descubrimiento, no es posible que ellos fuesen parte del aprendizaje del carisma que Curtis tenía por sí solo. Esto nos hace referirnos a lo que para Weber sería la sucesión mediante una designación a través del carisma: "El carisma sólo puede ser"despertado " o"comprobado "; no puede ser"aprendido " ni"enseñado ". Todos los tipos de ascetismo mágico, practicados por magos y héroes, y todos los noviciados, pertenecen a esta categoría. Son medios para cerrar el grupo que constituye el estado mayor administrativo". (Deusdad, 2001)

Para concluir con el cierre de ideas retomamos una vez más a Goffman que nos hace comprender que "el cuerpo" pertenece a la cultura y no a una identidad biológica únicamente y desde esta perspectiva, el cuerpo es interpretado culturalmente en todas partes, por lo tanto, la biología no se encuentra excluida de la cultura, sino que está dentro de ella. Goffman parte de la idea que para que la interacción social sea viable, se necesita información acerca de aquéllos con quienes se interactúa y en su teoría, un elemento importante es la "fachada personal" que define como "la dotación expresiva empleada por el individuo durante una actuación, ya sea de forma intencional o no"(Rizo, 2011: p.6) . La presentación de nosotros mismos mediante señales no verbales, mediante lo que llama "glosario del cuerpo" que es, tanto una de las señales no verbales que más influye en las percepciones, así como a su vez está en las reacciones de todos los individuos en general como en las de cada uno en particular.

Siendo esta última reflexión con lo que damos cierre a esta primera línea refiriéndonos principalmente a la corporalidad y las distintas maneras de hacer uso de esta forma física, y el como los raperos de manera consciente o inconsciente ejercen una influencia de él para controlar o imponerse en el escenario a un público; ya sea en la calle y/o en los distintos lugares públicos donde pueden exponer su

música. Siendo estos sitios el tema eje del siguiente apartado, que sería el “Espacio Físico”

4.3 Línea del Espacio Físico / Territorio

En el espacio físico atenderemos a los distintos sitios y lugares que van conformando la identidad de quienes hacen música rap y toman sus características antropológicas y etnológicas de manera que podamos comprender aquellos símbolos, rituales e imágenes que aún siguen siendo válidas (desde un punto de vista antropológico). Y que se conjugan con las características de estos lugares que antes no existían, poco a poco la propia cultura y los sujetos se han ido apropiando de dichos sitios, a su vez con esta adquisición del espacio físico, se han dado las posibilidades para el desarrollo de un mayor número de lugares para la exposición y producción tanto del género musical como de la cultura misma. Se abordan conceptos que expliquen el rompimiento de líneas temporales y de espacio para la proliferación de la cultura Hip Hop y cómo esto afecta en las formas y en los códigos identitarios dentro del género y subcultura del rap.

El territorio es un término que normalmente se relaciona con espacios físicos que suelen ser determinados por fronteras físicas, y al hablar de territorio podría venir a la mente algún país, que su delimitación son las fronteras naturales como los ríos, mares e incluso desiertos que dividen o separan a un país de otro. Sin embargo para estudiar un espacio geográfico determinado, es necesario partir de la idea de territorio, cabe aclarar que se puede entender y/o definir también por quienes allí habitan y tienen sobre el mismo sitio un impacto a la hora de conformarlo, lo cual nos lleva directamente a comprender de manera más simple la estructura y funcionalidad de un espacio socialmente creado, delimitando por un periodo específico de tiempo .

“El concepto de territorio es un tema que se viene trabajando en muchas disciplinas desde hace ya mucho tiempo. El proceso de globalización ha corrompido con las fronteras y los límites territoriales bien definidos geográficamente por elementos

naturales o humanos, desde el punto de vista tradicional. En la actualidad todo esta conceptualización ha cambiado, se ha complejizado – y lo sigue haciendo – cada vez más.” (González, 2011)

Para Gonzales (2011) las concepciones del territorio depende en gran medida del contexto en el cual nos enfoquemos, ya que el mismo termino lleva consigo una carga simbólica determinada que da como resultado una identidad especifica, la cual crea en los habitantes que en él residen un sentido de pertenencia que sólo ellos perciben, crean y valoran. Es decir que así como los personajes que reinciden en un lugar espacio tiempo específico influyen en el territorio habitado, es a su vez inversa esta relación, siendo este territorio también una influencia directa para aquellos que ingresen o crezcan en dicha zona.

En este contexto, Gonzalez (2011) menciona que el enfoque territorial se presenta como una noción que permitiría explicar el papel de los entornos en que están insertas las comunidades y del espacio social como factor de desarrollo. Tomando como ejemplo, en este sentido recíproco de relación del espacio y tiempo, dentro de un contexto en específico con una comunidad, es tan sólo retomar partes del capítulo anterior donde hablamos sobre las zonas marginadas del Bronx en los inicios de la cultura, y cómo una de las principales limitaciones geográficas físicas fue el tren que se instaló dividiendo la zona norte y la sur, con ello logrando una división notoria de los barrios y de población con mayor recursos económicos de los grupos de personas con menores ingresos.

Dentro de la propia cultura del Hip Hop siempre han existido grupos organizados, llámense pandillas o crews que tienden a establecerse en algún sector de los barrios y con esto apoderarse de un territorio, donde ellos dominen y controlen no sólo el tránsito de drogas que es una de las principales razones por las que se busca el control de dichos espacios, sino también el intercambio cultural que pueda transitar, en este caso marcado particularmente por el medio artístico del Graffiti, es posible que la música que se produzca en dichos sectores también está bajo el control de ciertos grupos, sin embargo eso llega a tener más dificultades en la actualidad por las formas de distribución tan amplia y globalizada que existe.

Retomando la cuestión territorial de las pandillas es lo que según Robert Sack se fundamentan en la cuestión del “Poder” de Foucault que abordaremos en este apartado brevemente ya que en la línea de identidad lo retomaremos, el poder como un sinónimo de control, que los individuos que habitan en él, más allá de ser sus protagonistas, son quienes le dan ese toque de identidad y particularidad que Sack denomina como *Territorialidad*: “una tentativa, o estrategia, de un individuo o de un grupo para alcanzar, influenciar o controlar recursos y personas a través de la delimitación y del control de áreas específicas – los territorios. En términos generales, esta delimitación se hace territorio solamente cuando sus límites son utilizados para influenciar el comportamiento de las personas a través del control de acceso de sus límites”.(Sergio Schneider, 2006)

Por ejemplo en México poco a poco los conocidos como bajo puentes y kioscos de los distintos puntos de la ciudad se han convertido en centros de reunión de jóvenes para improvisar, siendo esta improvisación en forma de rimas, conocidas actualmente como batallas de freestyle o batalla de gallos, que nada tiene que ver con los animales, el nombre es adquirido por una de las competencias más importantes internacionalmente que organiza la empresa transnacional Red bull, la cual ha tenido un impacto importante para la expansión cultural de este género, y que se haya acrecentado tanto en los últimos años dentro de los países de habla hispana.

El punto es que en estos encuentros se llevan a cabo competencias donde son dos raperos que se dedican a insultar verbalmente con rimas. Siendo los kioscos como el que se encuentra en la alameda ubicado cerca de bellas artes, la explanada del monumento a la revolución o algún que otro bajo puente que tenga normalmente un skatepark, donde la comunidad urbana suele tener esta interactividad.

Estos nuevos territorios no exonera que sigan existiendo las rivalidades de antaño, sin embargo con una adaptabilidad de la violencia física a un ataque verbal, donde las crews no compiten necesariamente ya por un sitio, sino que lo comparten para un beneficio mutuo, pero ahora la victoria de la disputa no trae consigo un posicionamiento del lugar, sino una atribución de respeto, prestigio y reconocimiento de los presentes e incluso de personajes ajenos al evento, pero inmersos en la

cultura del Hip Hop; lo cual trae como consecuencia, una convivencia y apropiación de un espacio que en su origen pudo haber tenido el fin de reunir a las personas, sin embargo no a un grupo sociocultural como lo son los raperos o mc's.

Siendo este cambio no sólo de sitios sino también de formas y costumbres esto es a lo que Sack y otros autores como lo son Gustavo Montañez y Ovidio Delgado en su texto, "*Espacio, Territorio y Región*", comparten una idea similar que "El territorio no es fijo, sino móvil, mutable y desequilibrado. La realidad geosocial es cambiante y requiere permanentemente nuevas formas de organización territorial." (Gustavo, M, 1998). Mientras que Sack lo maneja de dos maneras: el territorio fijo y el territorio móvil, pero en conceptos son muy similares las propuestas de ambas partes.

Lo que dichos autores concluyen en estos términos son en el sentido de pertenencia e identidad, lo que da una forma al de conciencia regional, así como el ejercicio de la ciudadanía, en este caso por una tribu urbana como los son los raperos y que con su propia acción ciudadana, llegan adquirir una existencia real a partir de su expresión de territorialidad. Con lo cual podríamos decir que en un mismo espacio y tiempo determinado se sobreponen múltiples territorialidades.

Lo anterior lo refuerza y lo sintetiza Raffestin (2018) diciendo que: "Se entiende por territorio a aquella manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales, relaciones que están determinadas, en diferentes grados, por la presencia de energía –acciones y estructuras concretas– y de información; acciones y estructuras simbólicas". En estos espacios que se han ido adaptando y adquiriendo por tribus y grupos sociales, no sólo han desplazando otros grupos de civiles de la zona, sino también han estableciendo roles de organización entre la propia comunidad que se estaciona en los sitios, entre los organizadores de eventos, los participantes y el propio público hay acuerdos para hacer notar su presencia y mantener los espacios ocupados por ellos. Se establecen jerarquías y con ellas, como conclusión, manifestaciones de poder internas dentro de la propia territorialidad de la escena.

En gran medida esta organización transcurre no en el recinto, sino que detrás de ello hay una interacción previa por redes sociales, hay comunidad y grupos

específicos donde la difusión de información y de convocatoria es más amplia para tener un mayor alcance al público, incluso siendo muchas ocasiones los eventos que ocurren en el espacio físico transmitidos vía internet en alguna red social. Lo cual nos habla de otro tipo de territorialidad influenciada por la actual globalización y a lo que Augé denomina “No lugar” concepto que abordaremos más adelante en este mismo capítulo.

Con lo cual en la actualidad es requerido no sólo comprender el espacio físico como el único lugar donde se puede establecer un grupo social. Puesto que con la llegada de la época moderna y con ello el internet; llega el desarrollo globalizador que se ha ido expandiendo lo que nos lleva a que el territorio se podría comprender bajo los términos de que:

“La globalización, la tecnología, el avance de las comunicaciones y los medios de comunicación han producido – y lo siguen haciendo – nuevos escenarios sociales. Las escalas ya no son entendidas como unidades geográficamente bien definidas, sino más bien, son elementos que nos permiten – no solo al campo de la geografía sino a todas las ciencias sociales y humanas – comprender de manera recortada los espacios cada vez más complejos por los elementos que los componen. Como un sistema de configuraciones de objetos materiales y sociales mediados por relaciones sociales que modifican y transforman la naturaleza lo cual implica su inseparabilidad”. (González, 2011).

Por lo tanto podemos concluir sobre el concepto de territorio que este actualmente no se limita a definirse exclusivamente a un espacio delimitado por la geografía, además que la propia sociedad y la cultura tienen influencia directa con aquello que se determinara como territorial, sin embargo el propio territorio establecido que figura como el campo de encuentro entre distintos actores tendrá también el dominio de alterar a quienes participan o se encuentran en él; estos sujetos ejercerán un poder sobre otros agentes con quienes comparten el territorio, con lo cual serán quienes determinen normas para la interacción social y que en parte es lo que Raffestin (2018) sintetiza diciendo que “se entiende por territorio a aquella manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales, relaciones que están determinadas, en diferentes grados, por la presencia de energía –

acciones y estructuras concretas – y de información – acciones y estructuras simbólicas.”

Para Raffestin el proceso de apropiación y transformación del espacio, los distintos agentes lo territorializan o producen el territorio, lo que implica el establecimiento de límites y la creación de diferentes concepciones del territorio como lo es la construcción social; que termina contribuyendo a la creación de la identidad local, por consecuencia de la acción colectiva de los agentes inmensos en la misma cultura.

Reforzando el concepto de Sack acerca del territorio, desde la concepción del territorio móvil y no fijo, el autor Edward Soja lo complementa desde la conceptualidad al hablar sobre el “giro espacial”, que reconoce que los fenómenos sociales moldean al espacio y viceversa. Nos resulta de gran utilidad por lo interesante que es su perspectiva por dos razones, su concepto de giro espacial puede converger con otras hipótesis y conceptos de otros autores debido a que como tal es un término para englobar las explicaciones de autores como Foucault, Castoriadis, el propio Sack o Canclini entre otros, sobre la relación de los fenómenos sociales y sus entornos físicos como la ciudad, el mercado, la comunidad. Más allá de ese espacio fijo y móvil; otra razón para abordarlo es porque Soja es proveniente del Bronx de Nueva York, sitio o lugar donde surgió la cultura Hip Hop y consideramos que este término se podría encontrar ligado a su vez con el movimiento.

Soja plantea con la palabra “Giro” que el espacio físico está en movimiento con lo social, la sociedad crea y modifica constantemente los espacios físicos dejando inconscientemente fragmentos de su identidad como vestigios; “Este giro espacial implica la lectura de diversos fenómenos a través de una concepción crítica del espacio; una concepción que en consonancia con lo que plantea Foucault, se considera “la producción social de la espacialidad (el espacio es producido socialmente y por eso es posible de ser cambiado socialmente) y, a su vez, implica una dialéctica socio espacial (el espacio modela lo social tanto como lo social modela lo espacial)”. (Soja, 2009)”

En su libro “Thirdspace” (1996) Soja plantea que existen terceros espacios que provienen de la imaginación e interpretación de los individuos sobre su entornos en el plano físico, como un espejo, una manera propia de identificar su lugar. Dentro de la cultura del Hip Hop esto se expresa de manera externa con el arte del graffiti donde un grupo de personas acuñan un lugar como propio o en las propias costas este y oeste que de manera práctica sólo representan puntos geográficos distintos pero para una parte de la población representa la periferia de una subcultura. En las canciones también se puede ver esto cuando se refieren a estos lugares con sobrenombres o de manera poética.

“La noción tradicional de identidad cultural u hogar, pasa a considerarse un factor de creación de relaciones sociales, diferencias y entrelazamientos, como un resultado complejo y a menudo contradictorio de localizaciones, requerimientos de espacio, delimitaciones y exclusiones”. (Gonzalez, 2018)

Debido a que lo social moldea el espacio y viceversa, entre lo social y espacial existe el contexto. En el caso del rap underground y mainstream resulta claro ejemplificarlos: Según nuestra hipótesis, un rapero al tener mayor notoriedad y moverse en espacios físicos diferentes a en los que se movía, cambiaría su contenido lírico y discursivo así como cambiaría el público que lo sigue o atraerá a un diferente público. Por lo tanto, el desplazamiento de un artista underground hacia el mainstream, se ve reflejado en el cambio físico del entorno, ya sean escenarios más grandes, estudios más grandes y zonas residenciales diferentes así como los viajes a otros lugares.

Dentro de los lugares sociales donde se realizan encuentros se van desarrollando en el interior “comunidades” siendo este concepto relevante para entender y comprender las maneras de convivencia. Para ello utilizamos varios autores y autoras que se contraponen en función de explicar nuestra hipótesis y alimentar el alma de esta investigación sobre la convergencia de los elementos del underground y mainstream.

Elena Socarrás (2004) define la comunidad como “... algo que va más allá de una localización geográfica, es un conglomerado humano con un cierto sentido de

pertenencia. Es, pues, historia común, intereses compartidos, realidad espiritual y física, costumbres, hábitos, normas, símbolos, códigos”.

Lo anterior apunta hacia el concepto de territorio de Sack al mencionar que es móvil el espacio el concepto de giro espacial de Josa. Un espacio puede o no ser mainstream, puede o no ser underground o ninguna de las dos, volvamos al capítulo anterior, donde relatamos cómo surgió el rap y se trasladó al mainstream. Recordemos que en Manhattan estaba el club “69” donde Debbie Harry conoció a Grandmaster Caz. Este club tenía una temática totalmente callejera, con un estilo rudimentario y paredes grafitadas como si de una calle del Bronx se tratara. La comunidad se trasladaba a otros escenarios e incluso daba paso a nuevas comunidades como en el caso de la East coast con la West coast, es verdad que había cierta rivalidad entre ellos pero el hecho de que la East Coast haya nacido primero, nos hace pensar por lógica que dio paso a la comunidad formada por West coast.

Mientras que en el caso de México, y en particular varias zonas centro de América Latina las pandillas urbanas adoptan el rap como género musical distintivo de su identidad, siendo que en México, en la zona fronteriza, nació un grupo en los años 70 llamado los “sureños” o sur 13 los cuales eran pandilleros. De esta pandilla surgieron varios exponentes de lo que sería la música rap gangsta en México o rap pandillero. Retomamos esta parte de nuestro marco histórico porque en canciones de raperos Mexicanos como Tren Lokote, el Duo Underside 821 que son considerados aún como underground, hacen menciones hacia la pandilla sur 13, pero este nombre se debe al lugar de donde se originaron, el sur de Estados Unidos. Esto ejemplifica lo que tanto como Josa, Sack y Socarras mencionan sobre cómo el territorio es móvil, es moldeado a su vez por sus movimientos sociales y se forma una comunidad que al desplazarse preside del territorio.

Por el lado musical y artístico, más hacia el mainstream, observamos que alrededor de la dicha vertiente hay una tendencia hacia formar crew’s, colaboraciones y hasta bandas. Si bien en el lado underground siempre han existido bandas y colaboraciones, en el caso del rap Mexicano es un fenómeno que se ha vuelto mayormente mainstream, no hablamos como tal de agrupaciones, hablamos de

comunidades que se forman a partir de colaboraciones artísticas creando así un círculo cerrado. Como ejemplo se puede observar la comunidad que existe entre 3 exponentes muy populares en la actualidad, que se conforma por “Gera MX”, el rapero “Aleman” y “Santa Fe Klan” los cuales sin ser una agrupación, crean un círculo cerrado con intereses en común como lo menciona G. Murray (1959) “...un grupo de personas ocupando una determinada área de sociedad, la cual participa de un sistema de intereses y actividades bastante amplio como para poder incluir casi todas sus relaciones sociales”.

Por lo tanto, sin importar el mainstream y el underground, es importante señalar que el movimiento del Hip Hop y la música rap implican comunidad, implican una serie de códigos de conducta, vestimenta, algunos códigos tienen modificaciones particulares en casos específicos como en la west y east coast o las pandillas en México o aquellos raperos mainstream con elementos Glam (Joyas y cadenas oro colgadas) pero sus rasgos generales parecen ser comunes en toda la comunidad de rap, tanto en Estados Unidos como en México y hasta Europa.

Otra concepción del mismo término es el expuesto por Mercedes Causse Cathcart (2009), para ella, el término comunidad puede aludir a un sistema de relaciones psicosociales, a un agrupamiento humano, al espacio geográfico o al uso de la lengua según determinados patrones o hábitos culturales. O como explica Padilla (2014), comunidad es un grupo humano enmarcado en un espacio geográfico determinado que comparte, en lo fundamental, comunión de actitudes, sentimientos y tradiciones y unos usos y patrones lingüísticos comunes; con las características propias que le permiten identificarse como tal. (Padilla , 2014). Pero para hablar en términos artísticos relacionados al territorio, la autora Fuertes menciona que el sentido que se le da al territorio a una comunidad es la construcción de los sentimientos y emociones alrededor de la acción social que llevó a la conformación de dicha comunidad.

Algo como lo que pasó en el Bronx en la década de los 70' cuando un factor importante para la creación del Hip Hop y su rama artística de la musica de rap fueron los movimiento contra el racismo de aquella época, algo similar ocurre en las zonas centro de la ciudad de México y el norte del país donde la música, no solo

rap, si no en de otros géneros como los corridos, comparten un discurso similar sobre el sentimiento hacia el crimen y la violencia, González Fuertes (1988), piensa que “la comunidad es un acabado ejemplo de tipo ideal de la acción social, una construcción teórica de alguna manera extraña de la propia realidad que acostumbra ser algo más sentido que sabido, más emocional que racional” (Padilla, 2014).

“Un campo es un sub espacio social relativamente autónomo, un microcosmos al interior del macrocosmos social, que puede ser definido como un campo de fuerzas y un campo de luchas para conservar o transformar la relación de fuerzas”. (Bourdieu, 1999)

Es decir, que el campo se puede entender como “espacios estructurados y jerarquizados de posiciones, donde se producen continuas luchas que redefinen la estructura del propio campo, donde funcionan capitales específicos, de un tipo de creencia específica” (Criado, M. 2008, p11-34). En otras palabras Bourdieu (1990) determina que es una red de relaciones objetivas entre posiciones hasta cierto punto definidas, debido que en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes, por su situación actual y potencial en la estructura de las distribuciones de las especies de capital o de poder, cuya posición impone la obtención de beneficios específicos puestos en juego en el campo y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones.

En la música el campo lo podemos ver manifestado en las estructuras administrativas y políticas de la industria; toda la música tiene un mercado o un público que son los consumidores, en el rap no es la excepción y como ya hemos mencionado anteriormente dentro de este género musical existen principalmente dos vertientes, lo underground que se encuentra más cercano a una expresión musical tanto aspiracionista o en otros casos como una necesidad de expresión comunicativa de un discurso realizado por las clases sociales más limitadas; mientras que la vertiente del mainstream está más cercana al campo/industria, y que por ende tiene a tener un alcance mayor, incluso lejano al campo simbólico de la cultura Hip Hop. Al formar parte de una industria “Se establece que el campo se

encuentra sujeto a una serie de reglas que indican su funcionamiento, la forma de su estructura las cuales se rigen por reglas dinámicas que se encuentran activas y que definen el capital específico que es puesto en juego por los agentes”.(María Fernández, 2020)

Por lo tanto, esto convierte al campo, en uno de los componentes a lo que se le conoce como capital cultural. Que, en palabras de Bourdieu, capital cultural es la acumulación simbólica heredada o adquirida a través de la socialización de actitudes, cualidades, valores, habilidades, experiencias y conocimientos que convierten a una persona en culta, además de darle cierto estatus en un determinado grupo social. En el caso particular dentro del mundo del rap aquellos raperos o artistas que tienen más trayectoria y que por ende tienen mayor conocimiento de la escena del rap, puesto que muchos de los raperos en son influenciados o por un determinado número de raperos por su estilo de hacer rimas, como estructuras más complejas; llegando a utilizar mayor número de herramientas poéticas como podría ser un calambur, quizás algunos son más influidos por el ritmo de una zona como la música del norte o más caribeña yendo hacia el sur del país e incluso su apropiación cultural haya llegado por raperos más críticos y con un peso mayor en sus letras.

El que un raperos llegue a especializarse en una de estas vertientes no significa que no sea capaz de sobresalir en alguna otra, no limita el ritmo a la técnica, ni la letra al ritmo, en todo caso un raperos que tenga el dominio amplio de las tres formas, ritmo que se denomina como el flow, la técnica y la lírica tiene a ser más reconocidos por la escena del rap, y también se podría decir que ha adquirido a través de los años y la experiencia dicho capital cultural.

Entre mas alto sea el estatus del sujeto, su capital cultural será mayor y tendrá un mayor peso, pues se generará una acumulación en sus 3 sub-capitales, que Bourdieu clasifica en: incorporado (habilidad para cultivarse), objetivado (bienes culturales) e institucionalizado (reconocimiento por instituciones). Estos subcapitales, además de los 3 principales como lo son lo económico, social y cultural, el habitus, el campo y el capital simbólico forman el capital global del sujeto.

Los cuales, en conjunto, ayudarán a determinar el éxito o fracaso del individuo en un determinado grupo social en esta situación la subcultura rap.

Dentro de este mercado cultural, donde además de ser un espacio de intercambio económico, es en palabras de Bourdieu también un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio de capital simbólico dentro de él. “Un campo que consta de agentes productores, intermediarios y consumidores de bienes que operan en conjunto como instancias legitimadoras y reguladoras, cuyas características, reglas y conformación varían de acuerdo con su historia y relaciones de poder.” (Algán, Berstein; 2020)

Estas relaciones de poder las podemos observar dentro de grupos que se podrían determinar con el concepto y/o término de tribu, el cual hace referencia a un grupo social. Pero según su contexto, la definición podrá variar. En la antropología su definición se cuestiona en base a estructuras sociales y de parentesco. Para las corrientes evolucionistas y funcionalistas, tribu es un grupo social organizado de manera pre-estatal, basado en un conjunto homogéneo de familias.

Mientras que para los evolucionistas, el concepto de tribu solo era utilizado para designar uno de los cuatro estados esenciales; banda, tribu, jefatura y estado, lo cuales muestran la evolución en la organización política de las sociedades. En el caso del funcionalismo, su concepción se basa en si el orden social se erige en un poder centralizado con segmentación social o en un poder no centralizado sin una segmentación social.

El concepto de tribu aparece inicialmente en las culturas; judía y greco-latina, haciendo referencia a un conjunto de personas emparentadas por un antepasado común ya fuera real o mítico. Pero actualmente se le da otro uso a esta palabra, nos referimos al conocidas actualmente como tribus urbanas: son aquellas agrupaciones de jóvenes que visten de un mismo modo y comparten hábitos comunes. En estos grupos, los jóvenes buscan salir de su cotidianidad y encontrar una nueva forma de expresión, donde pueden generar una conexión con otros. El término surge a mitad del siglo 20, tras la crisis de la modernidad. El término surge como derivación del término tribalismo, el cual Maffesoli define como un fenómeno

cultural, una verdadera revolución espiritual, una Revolución de los sentimientos que pone en relieve la alegría de la vida primitiva, de la vida nativa.

“Las tribus urbanas, como toda forma de organización tribal, potencia las pulsiones gregarias y asociativas del sujeto, defienden presuntos intereses comunes y estrechan vínculos gregarios basados en valores específicos” . (Oriol, Pérez y Tropea, 1996). Para Maffesoli (2004) las tribu urbanas subrayan la urgencia de una sociedad empática, donde las emociones y los estados afectivos elementales sean compartidos. Para él, las tribus urbanas son micro comunidades sociales, donde se generan sentimientos, emociones y experiencias en conjunto, donde los jóvenes buscan crear una comunidad tras los fenómenos mundiales. Donde el sentido de pertenencia puede ir desde factores como el parentesco, el grupo político o las propias creencias religiosas, etc.

“Las tribus urbanas se presentan como una respuesta, social y simbólica, frente a la excesiva racionalidad burocrática de la vida actual, al aislamiento individualista a que nos someten las grandes ciudades, y a la frialdad de una sociedad extremadamente competitiva”.(Maffesoli,2004) Son la representación de un espacio rebelde, que va contra las normas sociales. Logrando llamar así en ocasiones la atención de los medios de comunicación, los cuales no tardaran en difundirla, encargándose de convertirla en un objeto de consumo.

Siendo el rap una tribu urbana que desde su origen a cargado con un discurso de carga sociopolítico fuerte y yendo como mencionamos anteriormente en contra de las estructuras definidas por el modelo clásico del capitalismo, sin embargo esto hablando de la tribu fundada en las periferias del campo cultural de la industria musical, puesto que con la apropiación de ciertas formas del género aplicadas dentro de la industria hay una pérdida, de rebeldía y revolución, sustituida por una aspiración a lo económico y a la imagen.

Las tribus urbanas como son los raperos, crean su propio capital cultural, el cual se va difundiendo entre las propias crews, es decir dentro del territorio social, donde hay una interaccion y comunicacion entre los agentes que lo conforman, a estos sitios podemos denominarlos con el siguiente concepto que también nos sirve para

nuestro eje de interpretación tanto en el concepto de mercado como en la propia comunidad, que es el concepto de “Lugar de memoria” de Pierre Nora al que Marc Auge hace referencia en su concepto de los No lugares. Hablar sobre los lugares de memoria también implica el hablar sobre la imaginación colectiva, aquella que permite compartir un elemento en común entre la gente para así dotar de una realidad a este lugar, la imaginación colectiva tiene que ver más con la línea de identidad; en la que más adelante nos centraremos, pero por el momento, los lugares memoria y esta imaginación en conjunto que nos permitirá extraer ejes de análisis como las propias canciones y vestimenta, además sirve como complemento ya que sin la imaginación, los lugares de memoria simplemente no existen.

En términos simples, los lugares de memoria pueden ser cualquier cosa dotada de sentido cuyos límites son cuantificables de acuerdo a la cantidad de personas que vivieron el hecho histórico que lo denominó como tal. Según Pierre Nora, la historia antropológica destruye la memoria al extraerle sus sentidos simbólicos y volverla hechos cuantificables, los lugares de memoria funcionan como últimos bastiones que se imponen ante el avance de la historia antropológica y dotan de identidad a una comunidad o grupo de personas, por ende un lugar memoria no es en sentido estricto de la palabra tal cual un lugar físico, es decir así como anteriormente determinamos que territorio igualmente no se limitaba a un espacio específico; un lugar memoria puede ser desde un simple archivero que para el mundo exterior sólo es un objeto, pero para otras personas simboliza algo; un lugar de memoria puede ser la acera de una avenida en el Bronx, Nueva York, donde todos los días transitan jóvenes y niños pero para las personas mayores representa el inicio de un movimiento cultural y un género musical. Es así como un lugar de memoria puede ser tanto una zona o pedazo específico en un lugar antropológico, o un lugar incluso, como lo explica Marc Auge; “solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica” (Pierre Nora, 2009).

Dentro del mundo del rap, los lugares de memoria están mayormente vinculados en el lado underground, un ejemplo de esto se puede ver en los salones de eventos donde rapero se presentan, otro ejemplo más explícito puede ser el monumento a la revolución ubicado en la Ciudad de México, un sitio particularmente interesante

por que se trata tanto de un lugar antropológico por su pasado, un lugar de memoria por lo que representa en el contexto histórico mexicano, explícito en su nombre “Monumento a la Revolución” que simbólicamente hablando el significado puesto de la palabra tiene vínculo directo con los valores mismos de la cultura Hip Hop y la subcultura del rap y por tanto, no es de sorprender que se establecieran ahí por lo que les puede representar a los “freestylers” que ahí se reúnen para practicar la improvisación de rimas, ejerciendo en ese recinto estas representaciones discursivas, la libertad de expresión y la apropiación de los argumentos sociales que trae consigo lo revolucionario y la desaprobación de un Estado/Gobierno.

Dentro del rap, un lugar indudable de memoria sería el propio barrio, el lugar de procedencia, puesto que la narrativa del rapero comúnmente se alimenta de las vivencias en su propio entorno y alude a un ejercicio de memoria cantando sobre su barrio. Esto es independiente del mainstream o del underground, incluso del rap, ya que muchos géneros musicales dentro de sus discursos recurren al recuerdo de los lugares de relevancia para los artistas o una carga simbólica para la memoria colectiva ; “ En ese sentido, el lugar de memoria es un lugar doble; un lugar de exceso cerrado sobre sí mismo, cerrado sobre su identidad y concentrado sobre su nombre, pero constantemente abierto sobre la extensión de sus significaciones.” (Pierre Nora, 2009)

De hecho en cierto modo, el mainstream ha funcionado como un espejo de estos lugares de memoria, incluso un yo espejo, que a su vez cumple las funciones de la historia mediática y antropológica, convertir esa memoria en un elemento cuantificable o registro: “lo que se dilató prodigiosamente, gracias a los medios masivos de comunicación, fue el modo mismo de la percepción histórica, reemplazando una memoria replegada sobre la herencia de su propia intimidad por la película efímera de la actualidad” (Pierre Nora, 2009) es así una forma de trasladar la memoria al presente, una representación. Esto se puede entender en el rap como son los videoclips o incluso las películas ubicadas en el auge de las West y East Coast, tomando su memoria para volverlas registros o representaciones.

La forma en que se relaciona un Lugar de memoria con los No lugares de Augé, es por medio del viaje, un No lugar es el trayecto de una persona “El espacio del viajero es el arquetipo del no lugar”. Representa algo para el viajero, un No lugar para el resto, un lugar de memoria para él.

Algunos conceptos indicadores que ayudan a diferenciar al No lugar del resto de conceptos espaciales en otros autores. Es con lo que Marc Augé plantea, que un lugar antropológico es un lugar socialmente hablando, geográfico y cultural donde las personas se crean y habitan, defienden y procrean y plantean divisiones y creencias religiosas, sin embargo para un Etnólogo como Augé, el lugar ontológico es en sí el lugar inventado.

El lugar etnológico según Marc Auge, es “ha sido descubierto por aquellos que lo reivindican como propio” (Augé, Marc. 1992). Trasladado al rap, un lugar etnológico se puede apreciar más en el pasado histórico de las costas este y oeste, siendo más concretos en California y Nueva York; los raperos de cada zona marcaban características particulares a sus canciones, dotaban de sentido al lugar donde habitaban de acuerdo a sus canciones y sus canciones se dotaban de sentido de acuerdo al lugar donde vivían, con lo cual eran maracos así mismos por los distintos Hechos sociales (de acuerdo al concepto planteado por levi strauss) un concepto que veremos más adelante.

Marcar la diferencia entre un lugar antropológico y un lugar etnológico es fundamental para entender la relación del concepto del No lugar dentro del género del rap. Marc Auge se apoya de la definición de lugar de Michel de Certeau “según el cual los elementos son distribuidos en sus relaciones de coexistencia y, si bien descarta que dos cosas ocupen el mismo “lugar”, sí admite que cada elemento del lugar esté al lado de los otros, en un "sitio" propio, define el “lugar” como “una configuración instantánea de posiciones” (Augé,1992) y por ende señala que un lugar antropológico es un algo geométrico.

Entonces si un lugar físico, desde el punto social y antropológico hablando, es un lugar que ocupa un espacio terrenal distribuido geoméricamente donde las personas también abarca un espacio y, son configurados espacial y socialmente

en función de la formación cultural y mitología del mismo. Un No lugar no es un lugar completamente físico ni tampoco se relaciona con la identidad ni con el tiempo (Augé, 1992)

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992). El concepto del No lugar puede parecer confuso, desde autores que también trabajan el concepto como Michel de Certeau y Burham , que lo definen como realidades para las personas en “tránsito”. La explicación de Auge es la que mejor funciona para esta investigación; en la que aborda este concepto partiendo desde los lugares antropológicos como espacios que conllevan rituales, memorias e identidad, un no lugar desde luego hablando en términos antropológicos, es aquel sitio que no guarda correlación con la historia , resulta intrascendente en la memoria e identidad de los lugares antropológicos como pueden ser la universidades, el propio hogar, las iglesias y complejos de institución, un no lugar son espacio transitorios, que están en nuestra cotidianidad pero resultan intrascendentes en nuestra historia e identidad, como pueden ser los servicios de transportes (aeropuertos, autobuses, estaciones del tren y metro, paradas de autobús, filas de autoservicio, etc) que resultan tan fugaces y pragmáticos en el que somos transitorios, no fijos, un ejemplo de ellos bien pueden ser las redes sociales en las puede que compartamos fragmentos de nuestra identidad pero resultan tan accesibles y efímeros, que su contenidos pasa tan rápido en el tiempo que terminan siendo desapercibidos, por lo tanto resultan no lugares. Incluso si los comparamos con los no lugares físicos, tanto en las redes como en las paradas de autobuses o trenes podemos ver publicidad, podemos escuchar que hace el de al lado, podemos ver la vestimenta y apariencia de los demás.

Sin embargo dentro del rap los No lugares pasan a ser Lugares antropológicos en términos de Marc Auge. Dentro de la cultura del Hip Hop, hay individuos a quienes se les denomine freestylers callejeros cuya rutina no es retar a batallas de rap a quienes se les cruce, más bien utilizan la técnica de la improvisación lírica; ya sea como práctica, aunque en la mayoría de los casos como fuente de ingresos económica. Estos individuos abordan los trenes y buses como cualquier otro

vendedor ambulante, con la diferencia de que ellos no venden nada, a cambio de una cooperación monetaria voluntaria utilizan palabras que los pasajeros les proporcionan u objetos que estén a su vista para improvisar y crear rimas, una canción al instante.

Estos No lugares se transforman incluso en lugares de práctica artística donde forman la identidad musical a través de las calles e incluso llegan a crear redes sociales con otros individuos alrededor de las zonas que transitan y practican la improvisación. Es así como un no lugar puede resultar un lugar de desarrollo de la identidad para un rapero. En la propia calle, hablando desde un sentido Bourdiano y Augiano, es un espacio físico, un espacio que incluye múltiples redes de No lugares donde los raperos underground forman su identidad , así el ser transitorios también resultan lugares de memoria, e incluso hasta espacio de mercado cultural para los exponentes mainstream.

4.4 Línea de la identidad

Dentro de nuestro marco conceptual hay varios argumentos y términos que debemos abordar para comprender mejor ciertos ejes de investigación, su relevancia va ligada directamente con el planteamiento de las hipótesis, ya que son los conceptos que van más ligados a explicar ciertos comportamientos de las ramas underground y mainstream. A causa de que la identidad en la manera que se va conformando, iremos desglosando y explicaremos con distintos teóricos y autores el cómo influyen estos campos para la creación, manifestación y/o invención de una identidad, tanto colectiva como individual dentro de la escena y cultura del Hip Hop y su subcultura rap.

Daremos el primer acercamiento a las identidades con las formas características socioeconómicas, políticas y culturales que rodean aquellos que se les define como underground, puesto que incluso habrá ciertos músicos que sin saberse unders, lo son por las formas o limitación que pueden encontrarse a la hora de entrar al campo de la industria musical, Jean Marie Seca en su libro “Los músicos underground”, nos refiere directamente a una desigualdad económica entre ambas ramas, sin

meterse a la cuestión *mainstream*, pero si viendo esta barrera delimitarse desde un origen con el jazz y posteriormente con el rock.

“El difícil acceso a las armonías, a las secuencias rítmicas jazz o a las ejecuciones de instrumentales más complejas... explican el ligero envejecimiento de este subgrupo y su característica sociodemográfica, que consiste que son sujetos integrados en el mundo laboral”.(Seca, 2001) Interpretando esto como una parte si bien no fundamental para un artista *under*, sí es una de las características de muchos que conforman esta rama; llámese en el rock, reggae, rap o cualquier género musical urbano. El hecho de estar implicados en otras actividades ajenas a la música habla de las limitaciones de tiempo para componer, ensayar y crear, a la vez se puede determinar que por la necesidad laboral, aún la música no es un punto de ingreso monetario y por ende, la música más que una cuestión laboral es una necesidad de expresión, es la decisión de encontrar el medio por donde se puede quejar de las distintas situaciones cotidianas.

Otra de las características del artista *underground* que nos menciona Seca es la “dignidad individual” que aun cuando compartan incluso entre géneros una idea de *underground*, siempre entre escenas habrá diferencias marcadas, la forma de vestir, los ritmos e incluso los valores que cada género musical lleve consigo, siendo estos valores partes de la identidad cultural de las distintas tribus urbanas, pero el tema cultural lo abordaremos un poco más adelante con otros autores. Retomando esta dignidad individual, proviene de la legitimación y la reivindicación en pro de una aceptación y un reconocimiento social, en este caso de la escena *underground*. Es decir que un *rapero under*, busca actitudes en su individualidad para poder ser aceptado por el círculo cultural o el campo musical al que pretende acceder.

El artista *underground* parafraseando a Seca; pretenden reavivar la parte más pasional de una industria, es decir aportar algo de originalidad al campo musical de un género capitalizado, siendo la rama *under* la que se dedique a traducir por medio de la industria nuevas vertientes argumentativas. Si bien la parte *mainstream* también se beneficia de ello, debido a que de estas nuevas formas se las apropia y construye desde ese ángulo musical más “fresco”, y no es de sorprendernos, el

capitalismo siempre ha tenido esa característica de monetizar todo aquello que se acerca a los campos industriales, en este caso la música.

Sin embargo dentro de la vertiente *underground* existen ramas que rechazan rotundamente la comercialización masiva de sus producto musical y buscan más la distribución en escalas menores o con una dirección a un público más selecto, el dinero para ciertos grupos *underground* no es lo prioritario. En el rap dentro del under mismo existen distinciones, hay algunos raperos que se inclinan más a este último ejemplo que incluso en sus canciones hacen una crítica directa al sistema capitalizado que se presenta en las industrias y van en contra de las empresas transnacionales que son las encargadas de darle voz a quienes ellas firman. Pero por otro lado es cierto que el rap conlleva desde su origen también un sentido identitario a lo aspiracional, en otras palabras, empiezan haciendo música en el barrio con la intención de que la música sea el medio para salir de él.

El *underground* tiene su propio flujo de mercado, tiene sus grupos selectos y de elites, siendo incluso determinados como minorías dentro de este territorio musical, si bien eso no es una limitación para un crecimiento si lo vuelve en ocasiones sectores delimitados, uno de estos valores también que trae consigo la escena de músicos underground es la rebeldía, sin embargo esto se vuelve un atractivo para la propias estructuras capitalistas y actualmente es de las cosas que venden más. “La manera que tienen las musica “jóvenes” para promoverse como modelos de mediación para las minorías o para los que se sienten distintos acaba por convertirse en un componente de la sociedad en su conjunto, de la misma manera que en otros períodos históricos lo hicieron la religión, el ejército, la política o la literatura. La obsesión por la rebelión y por la “oposición” a la sociedad, aliada con una estética de la sinceridad expresiva se vende cada vez más. Se comercializa desde hace mucho tiempo y en todos los sitios. No hay aparentemente desgaste de las representaciones estéticas románticas de la rebelión”. (Seca, 2011)

Lo *underground* es un tema que se debe asumir con seriedad que suele ser patrocinado muchas veces por personajes implicados directamente con la industria, y aunque se niegue este hecho, el *underground* siempre va a figurar no sólo como

una filosofía, sino también como un espacio donde inicia una carrera y con ella empieza el proceso de transición hacia el mundo más profesionalizado, dejando de lado la creación amateur. Es decir el *underground* puede ser el comienzo de lo mainstream de manera inconsciente. Quizás ese no fue, ni es su principal fin, pero se ha vuelto una forma de conseguir dicho éxito. Espacios transitorios de una rama a otra.

Ya hemos visto el espacio físico y lo que se puede experimentar ahí, siendo relevante para moldear a su vez un ethos, un comportamiento, una forma de corporalidad. El espacio concede así un escenario en el cual, el individuo actúa frente a los demás, y si en determinado momento hay un cambio en el espacio, cambiaría en cuestión el ethos de los individuos inmersos en él. Pero si hay algo a lo que está sujeto tanto el ethos de un individuo, la posibilidad y/o la intención de moverse a otros territorios es la identidad. El territorio vincula factores culturales para la formación de la identidad expresada de la corporalidad, por lo que realmente la identidad, la ideología y la cultura son variables, ejes de interpretación, resultantes de ambos conceptos de la corporalidad y del territorio. La identidad, cultura e ideología terminan siendo consecuencias de la convergencia de múltiples factores desarrollando así un espejo.

El "Yo Espejo", un concepto planteado por el sociólogo Charles Horton Cooley, es un concepto casi imprescindible para esta investigación. Se trata de un concepto simple pero que puede ayudar al análisis de lo que ocurre en un artista e inclusive a su público cuando hace una transición del *underground* al mainstream y cómo influye a los demás artistas e incluso futuros artistas. El concepto puede llegar a ser sencillo en su comprensión; Cooley (2005) plantea que la construcción del yo sucede a partir de las interacciones sociales de un individuo con otros que lo rodean, a través de la percepción que tenemos sobre cómo se nos percibe.

Podemos decir que nos retroalimentamos de lo que sería la escenificación y la fachada desde un punto de vista Goffmiano, adquirimos parte de nuestra identidad a partir la apropiación de fragmentos de la identidad de los individuos que nos rodean, pero además la construimos desde la forma en que sentimos que nos

perciben, es decir, a partir de la idea que consideramos que los demás tienen sobre nosotros.

El yo espejo funciona para trabajar muy bien tanto los ejes de análisis como los ejes de interpretación de lado mainstream de la music rap, debido a que podemos considerar que en el mundo globalizado e interconectado por la red, los individuos conviven con otros individuos no físicamente, sino a través de los no lugares; siendo el “No lugar” en este caso las redes sociales donde podemos convivir de manera virtual con los exponentes de la música rap o de cualquier otro género musical. Así adoptar para nuestra identidad su corporalidad, una interacción social limitada pero retroactiva que si bien no es completamente física, sí termina siendo influencia directa para la creación identitaria de las personas que se relacionan por esta vía, aunado a que se esté expuesto a esa interacción por un tiempo prolongado, el sujeto experimenta lo que Cooley denomina un Yo espejo, un yo siendo el reflejo de muchos otros, sumando a su experiencia con los actantes con quien su interacción social también es física.

Partimos esta línea con este concepto, ya que está fuertemente vinculada al concepto de escenificación y fachada de Goffman de los cuales explican la expresión de la identidad corporalmente. Le damos el crédito al psicólogo español Nahum Montagun Rubio del portal Psicología y mente quien explica de manera sencilla la forma en como el autoestima y la autoimagen son los factores en juego dentro del Yo espejo puesto que el reflejo que proyectamos no es nuestro; Cooley se refiere a que somos un espejo interpretado, tratamos de reflejar una imagen que creemos que los demás tienen sobre nosotros o por el contrario si creemos que la imagen que los demás tienen sobre nosotros es mala, tratamos de cambiarla.

En el camino de la transición del mainstream al underground esto puede resultar muy útil para los conceptos de poder y reconocimiento. El rap al ser una comunidad (ya sea territorial como en el caso de las pandillas o aespacial como lo plantea Auge y que los jóvenes raperos amateur ponen en práctica) se debe adoptar una identidad frente al resto y la imagen de esta identidad debe coincidir o contraponerse a la que

creemos que se nos tenga, es como un juego de tanteo sobre las expectativas tanto del público como de los demás raperos.

Algo a destacar es que en el underground, a un rapero realmente no le interesa la forma en cómo lo ven los demás. Y esto tiene sentido, pensando que realmente no tiene nada que ganar ni perder, una vez hecha una transición a lo popular, las ganancias dependen en parte de la imagen pública. En este sentido el “ser real” se pone en duda y se cuestionan incluso principios personales del propio artista.

Dentro del escrito de Cooley argumentando su concepto del yo espejo, nos encontramos que la figura del rapero, el yo *Raper*, es una figura que se puede trabajar bastante en este concepto. Para Cooley, el Yo espejo es parte de ser un Yo social; y un Yo social parte de la necesidad que el ser humano tiene por comunicar sus ideas “Emerson dice en algún lugar, el hombre es la mitad sí mismo y la otra mitad su expresión”(Cooley. 2005)

Un artista de rap mantiene este impulso de pensar y expresarse, si piensa necesita expresarlo. Y aunque Horton, se plantea de primera mano el Yo social más como una concepto de dar vida a la imaginación; cualquier cosa en la imaginación colectiva es real, esto no significa que se genere una imaginación colectiva alrededor de quienes ya existen como son los músicos, y por tanto se desarrolle un poder de reconocimiento.

Pero en este concepto del Yo real entran los dos conceptos más para nuestro eje de interpretación, el término teórico de la idea del conjunto y de la realidad social, se refiere que, para mí, como individuo una persona sólo existe, si es relevante y me es relevante a través de sus obras. Un rapero no es más relevante que la persona que conduce el bus, o la persona que se sienta a lado nuestro en el bus, porque sus obras impactan en mi imaginación, solamente existen para mi si su ser está representado en la idea que me impresiona. “Si hay parte de ti que no está representada por esa idea, y que no ha impresionado mi mente, no tendrá lugar en la realidad” (Coley, 2005).

La idea en conjunto se relaciona con el concepto de realidad social, cuando se aplica para una comunidad, por ejemplo un grupo de fans. Para un grupo de fans o de raperos, una figura en especial representa un conjunto de símbolos e ideas con las cuales pueden llegar a identificarse, por lo que transforman esa idea en conjunto y a su vez en una persona social, siendo que la realidad social se convierte en una persona social. “Pero todos nosotros, quizás, hallaríamos difícil admitir que la persona social es un grupo de sentimientos asociados a un símbolo o elemento característico, que los mantiene unidos y a partir del cual se nombra la idea del conjunto.” (Coley, 2005)

¿Por qué mencionamos que los conceptos de idea en conjuntos y realidad social funcionan para nuestros ejes de interpretación? Dado que estos dos conceptos en la práctica nos dan una apertura al proceso de una persona social, esto podría adelantar parte de la respuesta a nuestra pregunta principal en esta investigación. Podemos ir sacando algunas conjeturas, que en la transición del underground al mainstream pueda estar involucrado este proceso de las ideas de una persona, o sus canciones y rimas, transformándose en ideas que alienten a la imaginación colectiva y que creen una idea en conjunto, lo que eventualmente traslade a este individuo a la popularidad, pero más que al propio individuo, a sus ideas, a su discurso. “Por otra parte, una persona corpórea existente no es real hasta que no es imaginada socialmente” (Cooley, 2005)

Bajo estos argumentos también se puede adelantar lo que podría ser una característica del mainstream, en pocas palabras lo que sería la apropiación imaginativa de ideas o canciones, para la formación de una identidad basada en lo underground sin formar parte de él, siendo su Yo espejo, sólo que sin los códigos de la calle. Con lo cual seguimos apoyándonos en Cooley para hablar sobre la teoría del Yo espejo, pero en esta ocasión del Yo agresivo. Centrándose al público, pero en función de vincular la identidad del rapero con la del público y porque esa identidad se traslada y se puede observar en la parte mainstream.

El Yo agresivo se manifiesta “en la apropiación de aquellos objetos de común deseo, correspondiendo a la necesidad de poder sobre tales objetos que los individuos

manifiestan para asegurar su propio y peculiar desarrollo, y con el riesgo de la oposición de las otras personas que necesitan también lo mismo”(Coley, 2005). En términos prácticos, la tangibilidad de las ideas y/o canciones del individuo (Merchandising) permeadas en la imaginación en un conjunto, bajo la demanda de la creación de una identidad, es a partir de la tangibilidad de esa imaginación con objetos. “El yo social es simplemente una idea, o un sistema de ideas, extraído de la vida comunicativa, que la mente abraiga como si fuera suyo propio”(Coley, 2005).

Emilie Durkheim en su libro “La reglas del método sociológico” utiliza el concepto Hecho social, para no generalizar cualquier tipo de fenómeno que aconteciera en la sociedad o que afectara directamente a ella y poder ubicar fenómenos en comunidades y grupos sociales específicos dependiendo del propio análisis. Por ende, Durkheim extiende los elementos del Hecho social y los define a estos hechos: como todo lo preestablecido antes que nosotros naciéramos, dicho de otra manera son las reglas, las normas y los sentimientos colectivos; la economía, lo político, lo jurídico, el mercado, la estética y la cultura, siendo así como Durkheim nombra a los sentimientos y normas ya establecidas de la sociedad y grupos específicos como hechos sociales.

“Si un individuo intenta oponerse a estas manifestaciones colectivas, los sentimientos que rechaza se volverán en su contra” (Durkheim, 2001). Pareciera que este término es puramente sociológico, pero funciona dentro del campo de las subcultura musicales, como el rap siendo género pero también una ramificación individual de movimiento del Hip Hop, y de lo *mainstream* ya que se pueden observar como las estructuras del mercado *mainstream* adoptan elementos y significantes que convierten en capital cultural replicando lo con varios artistas, si bien dentro de la música rap mainstream no se puede observar que todos los raperos compartan los mismos rasgos identitarios y discursivos, más si se pueden ver similitudes en los estéticos y técnicos; en la industria lo mainstream incluso puede ser catalogado como un grupo de personas o sociedades cercanos a un mismo fin.

Se puede diferenciar perfectamente el estilo de un rapero al de otro, pero todos comparten los valores de producción, todos comparten el hecho de que producen y venden mercancía, todos ofrecen conciertos de altos costos, producen videoclips, el estar a en contra de esto iría con la propia naturaleza del *mainstream*. Nos parece importante señalar que el concepto de Hecho social de Durkheim(1895) apoyado en el de Mauss, puede ayudarnos a identificar mejor los elementos del *mainstream*.

Si bien, cuando Durkheim planteó este concepto no estaba pensando ni planteado sobre el rap, sino en el espacio social y la observación sociológica. Durkheim habla de hechos sociales como lo ya mencionado y preestablecido, de tal manera que su análisis es que; todo aquello que logramos percibir a través de la educación y que funciona dentro de la coaliciones sociales es en el sentido de una obligatoriedad por lo estipulado. “No estoy obligado a hablar mi lengua nacional ni a utilizar mi moneda nacional, pero sería imposible no hacerlo”.(Rossel, M. 2019) Nos parece que si bien este concepto no es propio del estudio de la música rap, perfectamente encaja en el análisis del espacio *mainstream* y sus reglas capitalistas establecidas por el mercado y la forma de funcionar la industria. Incluso tanto Mauss como Durkheim, coinciden en su conceptos sobre hecho social; siendo que el hecho social tiene cierta vigencia, que estas nacen y funcionan de acuerdo al contexto temporal; un rapero *mainstream* puede optar por no utilizar las redes sociales y en su lugar usar las revistas y a la prensa como medio de comunicación como lo hacia las estrellas hace unas décadas, pero no tendría el mismo alcance que necesita para ser *mainstream* actualmente. Estas prácticas ya constituyen en sí mismas una identidad *mainstream*.

Además, para Durkheim, muchos de estos hechos provienen de afuera, provienen tanto del exterior individual como del extranjero. Convergiendo con Goffman, el hecho social va de la mano con el concepto de fachada y escenificación que desarrollamos anteriormente en este capítulo, sin embargo podemos interpretar que la escenificación y la fachada de un individuo forman parte de los hechos sociales alrededor de él.

Mientras que por otra parte, el sociólogo Marcel Mauss (2009), retoma este concepto en su ensayo sobre el “Don” donde lo retoma como un sistema de intercambios. Augé se refiere al concepto de Hecho social de Mauss al hablar de las implicaciones dentro de los lugares, ya sean los lugares antropológicos, los lugares sociales y sus derivados como los No lugares. Lo menciona para sostener que tanto los No lugares como Los lugares, y a su vez funcionando como constructores de identidad y significantes, son lugares de intercambio recíproco, lugares de mutua interacción. “Marcel Mauss menciona que dentro del espacio, dentro del propio territorio tanto espacial como social, como ocurre en el hecho social donde este consiste de un intercambio, hasta el aspecto económico y cultural de valores monetarios, religiosos, culturales, estéticos y políticos”. (Dapuez, 2017)

“La idea de hecho social se emplea en el terreno de la Antropología y la Sociología para aludir a las ideas y los comportamientos que pueden encontrarse en un grupo social. Para entender qué es un hecho social, por lo tanto, es importante comprender el concepto de grupo social. Así se denomina al conjunto de individuos que comparten un objetivo e interactúan entre sí. Al tener algo en común, los miembros de esta agrupación cumplen un cierto rol en la sociedad.” (Durkheim, 2001)

Dado que el Yo social planteado por Cooley actúa por la división del Yo en distintos significantes para la imaginación de la colectividad o la construcción de una imagen, esto implica intercambio de ambas partes, aquí es donde entra el hecho social de Mauss. De este término podemos extraer múltiples puntos para los ejes de análisis dado que esta teoría incluye valores antes mencionado (estéticos, económicos, políticos y culturales). “Según Mauss, del hecho social total se derivan dones en prestaciones sociales totales de las que, en principio, ninguna reciprocidad puede predicarse. En el don, el aspecto económico del intercambio se continúa estética, religiosa, política, jurídicamente, etcétera.” (Dapuez, 2017)

Naturalmente, en una sociedad de hechos sociales, los individuos intercambian hechos por otros. Para ejemplificar mejor esta idea, dentro del rap mainstream un hecho social sería grabar videoclips con ciertas características, principalmente

técnicas en la musicalidad, es decir, la calidad de su producción aumenta y es ahí donde se puede ver una diferencia no solo sonora sino rítmica a diferencia de las producciones underground donde se notan menores los valores y costos de producción, o hacer entrevistas a medios de comunicación. Estos hechos sociales se recompensan con una respuesta natural, que sería la difusión por medio de la publicidad. Lo mismo ocurre en la cotidianidad, un hecho social diario sería utilizar la moneda nacional, que recíprocamente vendría en la circulación de la moneda y el crecimiento del capital.

“El “hecho social total” se presenta como una especie de *aleph* que implica, entre otros fenómenos, sus propias formas y razones para intercambiar.” (Dapuez, 2017) De igual manera podríamos aplicarlo al underground, sin embargo el underground al ser una vertiente más independiente, sus reglas y hechos sociales varían, incluso por grupo social, y desde luego en México hay quienes hacen rap pandillero y sus hechos sociales están más arraigados a las conductas y códigos de la calle y las criminalidad; por otra parte están quienes hacen rap más introspectivo y reflexivo de los cuales resulta aún más complejo identificar dichos hechos sociales totales.

Durkheim propone para comprender a los hechos sociales un análisis ideológico, lo que de primera mano nos arrojaría resultados interpretativos en los futuros ejes de análisis. Dando cierre a este concepto los hechos sociales, si bien nos ayudan a definir las identidades o como se conforman estas identidades/fachadas de los raperos, no es la única manera, ni son los únicos factores a tener en cuenta, ya que si bien la interacción social, de los Lugares físico y los No lugares tienen una relevancia en esta formación, así como lo vimos en el concepto de territorio es la cultura también un eje relevante para el desarrollo de los valores y el aprendizaje de una escena tan marcada como lo es la del Hip Hop y el rap.

Y para poder adentrarnos en la Cultura utilizaremos las ideas que el sociólogo Clifford Geertz que pensó y desarrolló el concepto de cultura. Geertz dentro de su libro “La interpretación de la culturas” (2003) Nos dice en resumen, que para poder pensar la definición de cultura, se requiere de estudiar y analizar los valores significantes dentro una sociedad, no estudiar la cultura bajo sus valores sociales o

jurídicos (jurídicos en términos no legales si no en códigos de conducta y psicología) pues lo que él propone, es que la cultura está en los significados y sus símbolos, esto quiere decir que una cultura no necesariamente se objetiviza a su imagen proyectada desde el origen sino que se requiere de una interpretación de ella misma.

Es por lo anterior que este autor nos permitirá enfocarnos hacia los ejes de interpretación, también nos ayudará a distinguir valores y significantes de la identidad corpórea, la identidad narrativa y de los hechos sociales para trasladar las características de cada una de ellas a un eje de interpretación.

Geertz considera a la cultura como un sistema de signos heredados y permeados a través del tiempo. Para él, la cultura no se trata de aspectos psicológicos o sociales específicamente, más bien la cultura está cargado de significantes, se trata de la manera en que vemos las cosas que ya existen, del significado que un grupo de personas le otorga a algo ya existente y establecido, desde un contexto y mutuo acuerdo tanto de su historia y como de su lugar. Estas interpretaciones devienen de un sistema de signos coherentes, ya que provienen de la propia conducta humana; conductas afines con un objetivo en común. Geertz en su libro de "La interpretación de las culturas" incluso menciona uno de los trabajo de otro teórico, Clyde Kluckhohn que trabaja bajo los estudios antropológicos de la rama teórica del *consensus gentium*, quien añade al análisis cultural de Geertz, que muchos de los fenómenos que orillan a crear nuevos significados es decir, cultura. Surgen de accidentes históricos; como la segunda guerra mundial, o en el caso de la musica rap, la segregación racial, la construccion de puente que dividió a Nueva York, y las protestas raciales que dieron pie a la cultura llama Hip Hop.

El concepto de Geertz es bastante amplio pues intenta proponer un nuevo enfoque en el análisis de la cultura, a lo que llama una descripción densa. "La cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a éstas, o percibe." (Geertz, 2003) O dicho de otra forma "un patrón de significados transmitido

históricamente, incorporado en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas". (Geertz, 2003)

Para Geertz, el hacer las cosas, es diferente de entenderlas y la virtud que nos interesa sobre su enfoque se encuentra entre esas dos posturas. Pensar que el rap es expresado tanto musicalmente como corporalmente, no es gratuito que la cultura del Hip Hop haya extraído gran parte de sus símbolos y significados de la música. La técnica de Jockey Scratch o "Mezcla de platillos" es una cosa, es un ruido derivado de la breve interrupción del giro de un vinilo estéticamente significa un elemento rítmico, un recurso musical, corpóreamente significa una labor dentro de la cultura del Hip Hop, el oficio del Dj o del Beat Maker es socialmente una particularidad y característica de la música rap, su accidente social proviene de los saqueos de los años 70 que permitieron que los aspirantes a Mc experimentaran de esas técnicas y el mundo entero a su vez aprendieran de ella.

Como sabemos la comunidad no es espacio físico definido, una comunidad de raperos puede estar donde sea y compartir la misma cultura, y como Clifford menciona, la cultura es en realidad un contexto que permite el desarrollo, propagación e interpretación de los signos. "Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa" (Geertz, 2003)

Quizás es con este autor con quien más nos meteremos en otros terrenos de la cultura como puede ser la interpretación del movimiento cultural Hip Hop en la rama simbólica del mainstream. Un grafiti para cualquier otra persona puede ser un acto vandálico o unos rayones sin algún significado en particular, pero para un, grafitero, un rapero, un pandillero representa la marca de un territorio controlado por una crew, para otros rapero puede sólo ser el símbolo, la señal de un grafitero o la expresión artística de una pintura en este museo ciudadano. Puede llegar a significar

algo en aquel lugar para el mainstream o sólo ser accesorios estéticos que rodean al objeto de la música (el rapero).

El tratamiento que el mainstream le puede dar a una cultura como el Hip Hop depende del intérprete, al final estamos entendiendo que tanto el underground como el mainstream son contextos, por ende resulta factible la forma de análisis que propone Clifford sobre estudiar a la cultura como ciencia de significaciones que busca interpretaciones; “el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie”. (Geertz, 2003)

Podríamos decir que el cambio de contexto modifica la forma de interpretación de los signos que el rapero underground ya conocía, dándole un nuevo significado a su cultura por medio de sus ritmos, líricas e incluso expresiones corporales.

Este concepto de cultura requiere una mirada a través de puntos específicos, por ellos Clifford se apoya de otro teórico, Gilbert Ryle, para referirse a los códigos establecidos, es decir a las estructuras de significación. Siendo que para Geertz la cultura siempre será pública, a contraste de la antropología, donde observa a la cultura con las mismas cosas que todas las civilizaciones tiene, pero desde diferentes miradas; “La cultura, ese documento activo, es pues pública, lo mismo que un guiño burlesco o una correría para apoderarse de ovejas. Aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta”. (Geertz, 2003) Bajo esta mirada, la calle en su concepto ontológico como espacio físico, representa al territorio underground donde existen un sin fin de símbolos a interpretar y para comprender de mejor manera la expresión artística y estética que conlleva la música rap; desde los tatuajes, la vestimenta, la forma de caminar, los graffitis y la escena en términos Goffianos.

Pero la cultura al ser sistemas de símbolos y significados, no es puramente objetiva, depende parcialmente de los sentimientos, al final las interpretaciones no son sólo mentales sino emocionales, para ellos recurrimos a otro autor Ward Goodenough quien plantea que lo anterior, que la cultura también está compuesta

por sentimientos y emociones; "la cultura (está situada) en el entendimiento y en el corazón de los hombres, o, consiste en lo que uno debe conocer o creer a fin de obrar de una manera aceptable para sus miembros". (Geertz, 2003)

Los sentimientos deben ser mutuos para que la interpretación sea mutua, sentimientos que pueden entenderse a través de la experiencia, un término del que ya hemos hablado en la línea de corporalidad. Y ¿qué más sentimental que la música? Siendo desde el punto de vista de Geertz y Gilbert, es por sí sola una cultura para que todos entiendan las canciones, es por ello que Clifford menciona que la cultura es pública, ya que si no lo fuera, no nos podríamos entender. "Concretiza la cultura como campo de significaciones, es decir, "una creación individual y colectiva de significados y valores - morales y estéticos- de concepciones del mundo y modos de actuar, enmarcados en instituciones y en condiciones materiales". (Geertz, 2003)

En el particular caso del rap o de la música en general estos constructores de sentimientos y valores, tanto individuales como colectivos son los músicos, los cantantes, los raperos, quienes a través de su discurso lírico, logran crear toda una vertiente de ideas donde su público se identifique con él. Tanto con su imagen, como con su discurso. Y aquí para la creación de identidades, si bien debe de ser una situación de reciprocidad, donde no existe una aceptación sin alguien que exprese una idea y están quienes la "autorizan" o legitiman, es en este juego de roles donde se plantea una relación de poder.

Donde Foucault no menciona que "el término *poder* proviene del latín *possum-potes, potui-posse*, que de manera general significa *ser capaz, tener fuerza para algo*, o lo que es lo mismo, ser potente para lograr el dominio o posesión de un objeto físico o concreto, o para el desarrollo de tipo moral, política o científica. Usado de esta manera, el mencionado verbo se identifica con el vocablo *potestas* que traduce potestad, potencia, poderío, el cual se utiliza como homólogo de *facultades* que significa posibilidad, capacidad, virtud, talento.

El término *possum* recoge la idea de *ser potente* o *capaz* pero también alude a tener influencia, imponerse, ser eficaz entre otras interpretaciones. Sin embargo, lo

importante en este artículo es señalar que están íntimamente ligados al poder como *protestas* o *facultades* y la idea de fuerza que lo acompaña. "se hallan los conceptos de *imperium* (el mando supremo de la autoridad), de *arbitrium* (la voluntad o albedrío propios en el ejercicio del poder), de *potentia* (fuerza, poderío o eficacia de alguien) y de *auctoritas* (autoridad o influencia moral que emanaba de su virtud)". (Ávila-Fuenmayor, 2006)

El rapero en su escenificación y en sus canciones trae consigo ya un discurso, consciente o inconsciente de influir en los demás, un músico no crea música ni la expone, sin la intención de ser escuchado por los demás, sean pares en condiciones underground o un público masivo en la rama mainstream, pero esta discursividad el artista ya tiene consigo una ventaja sobre los demás, el uso abierto del micrófono, es decir en un concierto el tiene la prioridad, sin embargo si este poder no lo ejerce de manera adecuada puede ser el público que se le vuelque en contra y pasará del ejecutor de un acto al ejecutado mediáticamente hablando. Esta relación público/rapper ya la mencionamos anteriormente y es muy simbólica en sus formas, puesto ambas son dependientes una de la otra.

En cuestión de identidad y poder, es el cuerpo quien puede expresar esa potencia en el escenario (territorio físico) con su puesta en escena (corporalidad), con lo que llega a convencer al público que lo que está diciendo en sus canciones también lo siente, es ahí donde se el discurso, la escenificación y la identidad del rapero hacen sinergia y se traducen en poder, poder de influencia a la de sus oyentes, es donde un rapero pasa a la parte simbólica de su denominación MC (Maestro de Ceremonias) siendo la ceremonia el ritual en donde quien lleva el micrófono, así como en la religión era el padre quien controlaba a las masas por medio de la palabra, el formato en el rap se replica, solo que en vez de congregados ahora son raperos los que escuchan a otro rapero, hip hoperos que se identifican con el que está parado enfrente de ellos en el escenario y le creen, le compran su idea.

Con ello aceptando por un lapso de tiempo y espacio, la sucesión de poder, permitir que quien cuente la historia de lo sucedido y de los hechos, sea el rapero. Se vuelve en ese periodo que dura su presentación en el chamán, el actor principal, el ideólogo

de las masas. Con sacrificios como pueden ser el abrirse al espacio mediático en los No lugares y con ellos a la observación de un público amplio. Al ser considerado una persona mediática con influencia en un sector social, no solo observa a su público, sino los presentes lo observan a él.

Esto es lo que Foucault denomina en panóptico. Es un tipo de arquitectura carcelaria, donde la idea principal es que los reos se sientan observados, pero a la vez puedan ellos mirar a quienes los observan. Esta estructura de mutua observación es desarrollada actualmente en todas las estructuras del estado con el fin de observar a la sociedad, sin embargo en la industria musical juega un rol más metafórico y no con un entablado físico, si bien se puede conjugar mejor en un escenario esta idea, es en los No lugares donde más se presenta esta mutua visualización. Un ejemplo claro son las redes sociales como Instagram o Twitter, donde los artistas suben su día a día, o momentos de su cotidianeidad y a la vez donde sondean por medio de encuestas la aceptación de su público ante lo que muestran en sus redes.

Un rapero que forma parte del underground puede sondear de esta forma si tiene planeado aventurarse a la industria mainstream, mediante pruebas de sonido, compartiendo imágenes en estudios de grabación de sellos más relevantes y con ellos identificar si su público está dispuesto a continuar esa ruta que ha decidido tomar o empiezan a reducir sus números por perder parte de su identidad y con eso alejar a las personas que se identificaban más con la parte independiente de su producción.

Para ir dando cierre a este capítulo tomaremos en cuenta el trabajo de Delgado Ruiz "Dinámicas identitarias y espacio público" (1999) y el libro "Ilustres raperos" (2017) de D. Foster y M. Costello. Desde sus orígenes el Hip Hop, como vimos en el capítulo pasado, ha sido un movimiento cultural marcado por la marginación social, etnicidad y migración. Compartiendo éstas y muchas más características. En un nicho urbanizado se cocina una cultura, dicha que dota y es dotada de identidad por las comunidades participantes, podríamos llamarlo "etnicidad urbana" D. Ruiz. Esta etnicidad es una manera de ser, de hacer, de causa, de *flow*. Lo cual la hace única

frente al resto del mundo, como cada cultura (habida y por haber), esa diferencia parte de su(s) identidad(es).

“En la ciudad, todas las minorías culturales –y en la ciudad no hay otra cosa que minorías culturales- sean “tradicionales” o nuevas, adoptan estrategias que las hacen visibles. Cualquier grupo humano con cierta conciencia de su particularidad necesita “ponerse en escena”, marcar de alguna manera su diferencia”. (Ruiz, 1999)

Esta puesta en escena puede llevarse a cabo en sitios públicos de manera cíclica o periódica, el espacio es reclamado por el grupo para convertirse en un “hogar” para el colectivo, ejemplo que retomamos sería, que en la ciudad de México es común ver batallas de freestylers en parques y plazas públicas, estas batallas se gestionan similar a un torneo de fútbol, hay campeón, hay eliminados, fechas, y público.

También, la escenificación puede tener el potencial y paisaje urbano suficiente para apropiarse de grandes zonas geográficas, donde las identidades se cosechan desde la tradición (eventualmente) y no con la adquisición de ser; de formar parte de esa tribu urbana como decisión propia. Tenemos los casos de colonias y barrios enteros de rappers e identidades similares y el caso de raperos que no comparten el contexto social pero sí rasgos de la cultura.

Dicho lo anterior sería prudente plantearnos las preguntas, si un conjunto de individuos no comparte contextos sociales, ¿Pueden pertenecer a la misma cultura, en este caso al Hip Hop? ¿Alguien ajeno a esta cultura puede crear rap o se le puede considerar raperos? ¿Qué rasgos tienen que compartir para ser parte de lo mismo? ¿Existen diversas ramificaciones dentro de un mismo movimiento? ¿Cuál persigue a cuál? En pocas palabras, ¿Qué diferencia hay entre el rap underground y el rap mainstream?

Aun con lo mencionado a lo largo del capítulo podemos ir percatandonos de ciertos comportamientos entre ambas ramas. En el libro “Ilustres raperos” de D. Foster y M. Costello, se plantea que el rap desde su origen ha sido relacionado con el peligro, la maldad, lo prohibido, no porque eso representa, sino por la mala fama que se ha hecho en su momento de sobresalir después del rock, la música disco, etc. Allá por los 80, principalmente el gangsta rap dio esta imagen y los medios masivos de

comunicación lo manipularon para intentar contrarrestar el movimiento musical que marcó el cierre del siglo, tachándolo de música para delincuentes y mal gusto, porque claro, cómo iba a ser posible que una pandilla de negros en EU empezara a poner las reglas del “juego”. Pero por otra parte la industria musical vio el potencial que tiene el rap, esa misma imagen de peligro, pero presentada como una manzana tentadora, que no te ataca, pero no puedes tener, tal vez, sólo tal vez desde ahí empieza la división bipolar que marcamos. D. Foster y M. Costello lo llaman el monstruo peligroso encerrado en un frasco de vidrio.

Eso, fue lo que la industria se ha encargado de hacer con el rap, pero tenemos al rap serio, el rap underground, ese que no cabe en frascos porque es sin forma, no está hecho para que se aprecie desde afuera sino, desde adentro, muy adentro donde sólo algunos comprenden y unos cuantos más se identifican. Tal vez la diferencia es para quién está dirigido o sólo tal vez...la diferencia es quién lo creó.

También vale la pena mencionar otro concepto que forma parte de la identidad de una persona, o por así decirlo, es el “resumen” de su identidad, se trata de su cosmovisión y es que a diferencia de la ideología, esta abarca un conjunto de cosas y las mezclas, podríamos decir que su ideología forma parte de su cosmovisión. Para fines prácticos de esta investigación vamos a mencionar el concepto que Jon E. Illescas brinda sobre cosmovisión: “Es todo el conjunto de valores e ideologías con las que una persona concreta observa y entiende el mundo que le rodea” (Illescas, 2015, pp.200). Este concepto es importante ya que nos puede ayudar a entender la forma en que un raper puede interpretar el funcionamiento del mundo, de su mundo. Me apoyo de un ejemplo que menciona Illescas; un pintor con fascinación al mar y un biólogo marino les puede gustar mucho el mar pero ambos lo entienden y observa de diferente manera, el primero se fijará en los colores del agua y de qué manera el sol cae sobre el agua, el segundo se fijará y entenderá en la función de los peces.

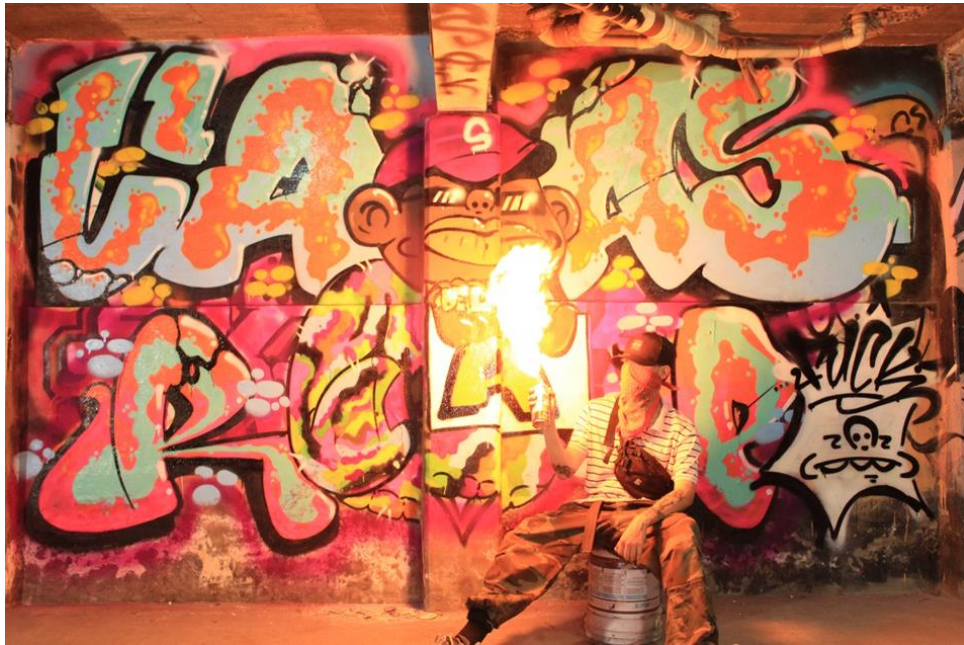
Dentro del rap, intentamos entender de qué manera cree un raper que funciona la calle, o la misma sociedad, de qué manera observa lo que pasa a su alrededor, su cosmovisión a diferencia de otros músicos, que diferencia hay entre la calle de el

rapero y la de una persona común, cual es la diferencia que un rapero entiende por música y con la de otro músico u otra persona. Además de esto , la cosmovisión al abarcar la ideología , nos ayuda entender que posturas se toman frente a acciones políticas (Illescas, 2015), que resistencia se genera, siendo que el rap es resistencia

Continuando con este mismo autor. Illescas también resulta importante dentro de esta investigación por los conceptos que propone para el análisis de un artista y sus videoclips en el libro “La dictadura del Videoclip” y dentro de este libro encontramos un concepto que nos permita hilar conceptos de los tres ejes en uno solo, hablamos del concepto de la superestructura; “Desde el modelo sociológico se trata del conjunto de todos aquellos discursos y herramientas que dentro de la cultura humana sirven para promover u oponerse a tal o cual fin político determinado (Illescas, 2015).

En los casos más radicales (y desafortunadamente más mainstream al menos en el caso de México) un ejemplo de la superestructura planteada por Illescas se encuentra en grupos como Cartel de Santa, en el género de los narco corridos y música que habla sobre esos temas, si bien no enaltecendolos , si tratan de promover el crimen como un estilo de vida común, en términos más sencillos normalizarse, pero eso en el caso más radical, pues la superestructura narrativa de los rapero es diversa, incluso pueden colocar a la calle como campo de batalla ideológico y oponerse (ideológicamente) a la autoridad, como es el caso de los raperos Skool 77, Akil Ammar y aquellos con un discurso de resistencia. Concepto de la iconosfera, del autor Gilbert Cohen - Séat : La parte del conjunto de imágenes y sonidos que nos rodean y tenemos almacenados en nuestra cosmovisión (E.Illescas, 2015, p200-220)

CAPÍTULO V. ANÁLISIS P. 1: ENTREVISTAS,
DOCUMENTAL “LAS CASAS DEL RAP”



5.1 Explicación del Análisis de Entrevistas

En esta primera parte analizaremos el discurso de nuestros entrevistados en nuestro proyecto audiovisual que se llevó a cabo de manera simultánea con la tesis, el documental “*Las casas del rap*”. Analizaremos el discurso e intenciones para conocer de qué manera construyen estos artistas sus significantes y símbolos; con símbolos nos referimos al significado que tiene su entorno para con su discurso, con su forma de ser, de vestir y los pensamientos semióticos detrás de su manera de comunicarse y/o expresarse. Lo anterior basándonos en los conceptos de cultura que trabajamos anteriormente con el autor Clifford Geertz, donde aceptamos que la cultura está hecha de símbolos y significados.

Estas expresiones pueden presentarse de manera artística o comercial, esto lo fundamentamos con los tres ejes teóricos de esta investigación; estética, territorio e identidad. Y consiguiendo de esta manera comprender mejor la forma en que exteriorizan esas identidades, como estos símbolos y significantes dentro de sus discursos, que se reflejan en su identidad y en su personalidad ya sea tanto de manera interna como externa.

Cabe aclarar que no pretendemos hacer un análisis para separar a estos individuos entre Underground y Mainstream, tampoco queremos etiquetarlos para categorizar sus rasgos estéticos o identidades, más bien buscamos hacer una lectura e interpretar con base en sus maneras de expresarse y la intención que se verbalizan, junto con su lenguaje corporal que puede acompañar dichos mensajes, es decir observar más allá de las palabras aquello que pueden comunicarnos sin expresarlo verbalmente.

Buscamos leer el discurso de cada uno de estos sujetos para saber si en realidad su cultura se ha modificado y por ende su identidad artística también. Para esto, nos apoyaremos en el concepto de las unidades de lectura o lexías del autor *Ronald Barthes*, dicho autor propone otro método para el análisis de textos, el cual consiste en analizar y pensar el escrito frase por frase, como si fuese un espejo roto y las

piezas frases que usamos para interpretar significantes y símbolos en el hilo conductor.

Dentro de estas unidades existen dos categorías; *distribucionales e integradoras*; las primeras se encargan de anticipar un evento a partir de una acción, por ejemplo: la compra de micrófonos tiene como correlato el que se hará música, el salir de casa tiene múltiples correlatos por la cantidad de destinos que hay para ir. Esta categoría nos sirve especialmente para comprender las intenciones comunicativas detrás de los discursos y así identificar con mayor facilidad rasgos underground o mainstream. Por su parte las *integradoras* se refieren a identificar indicios que brinden información sobre la atmósfera de un evento o una narrativa, sobre un personaje u acción, esto nos ayuda para analizar el reconocimiento a las narrativas de nuestros entrevistados. Este es el criterio que utilizaremos al menos en el análisis textual que intentará argumentar parte del eje de identidad.

Esta significancia, como él la llama, en concreto le dan códigos según los cuales los sentidos son posibles. El texto se contempla como un tejido de códigos, en los cuales ciertos números pueden parecer predominantes. En vez de buscar, por tanto, la verdad del texto, su estructura profunda, se busca lo plural del texto, las unidades de sentido, las connotaciones. Y aunque no se reagrupa nada en una estructura, se pueden juntar algunas secuencias para seguir el hilo del relato” (Gomez Robledo, Xavier).

Explicado esto, y con base en el desarrollado del marco teórico de esta investigación, tomaremos como ejes de interpretación aquellos discursos referente al territorio, la identidad y la estética de nuestros entrevistados y como ejes de análisis mantendremos mecanismos internos del propio discurso, es decir frases y discursos que dentro de sus narrativas queden al descubierto.

La intenciones de su lado artístico y hacia qué esfera tienden a inclinarse, hacia la underground o mainstream así como también pueden externar sus afectos y vislumbrar los mecanismos de tránsito en su identidad . De igual forma haremos un análisis de sus estética corporal, gesticulaciones, su entorno físico y cultura a manera de leer los signos que puedan resultar de estos dos ejes.

Por último, en esta explicación de la siguiente metodología, queda mencionar que dividiremos el análisis de cada entrevista en tres partes correspondientes a los ejes conceptuales (corporalidad, territorio e identidad) y analizaremos los discursos de acuerdo a los conceptos que previamente habíamos designado en cada eje viéndose en el Capítulo del Marco Conceptual.

5.2 Entrevista #1: Análisis de “El Cuarto De Los Sueños”

En esta primera entrevista conversamos con “El cuarto de los sueños”, quienes son un colectivo de rap. El equipo se conforma por 8 integrantes; *Kuarzo* de 19 años, *Doble AA* de 17 años, *Emma Díaz doble MM* de 16 años, *Abraham SA* de 17 años, *LSA*, *Chucho*, *Stop Beats* y *Cani zen* (estos tres últimos no se encontraban presentes el día de la entrevista).

5.2.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad

Lo primero a destacar de esta entrevista es la manera que se dirigen a sí mismos bajo el pronombre de “nosotros”, anticipando la base primordial de su cultura e identidad; la colectividad. Es interesante cómo a pesar de que gran parte de la entrevista nos concentramos en el productor general y en uno de los pilares del equipo *Kuarzo* y *Abraham SA*, buscaban integrar a sus compañeros de manera que la unidad de lectura para identificar el eje de su identidad, es su comunidad, en su mayoría de veces se refleja con un “nosotros”, haciendo referencia al colectivo.

Es interesante este aspecto, si lo contrastamos con las respuestas de otros entrevistados en el que constantemente se referían a sí mismos en primera persona, es decir subrayando su individualidad, a la cual relacionamos con una categoría de rasgos más utilizada en las producciones mainstream. Esto además denota un valor dentro de este colectivo; la igualdad, en el que todos trabajan en cooperación con créditos y utilidades equitativas. Resulta más sencillo interpretar y pensar que este valor de igualdad pertenece al lado más “callejero”, underground cuando en el mainstream lo que importa son figuras específicas y en especial jerarquías que resultan en productos de una organización social más grande, aquí aunque también tiene su forma de organización, al ser un grupo pequeño esto permite que la

igualdad se desarrolle mejor, todos alcanzan un pedazo del pastel, se crean lazos sociales similares a los de la familia.

El primero en presentar fue a Doble AA:

-Doble AA: *Soy Doble AA y me dedico a la música Rap, soy escritor, me gusta escribir.*

En el caso de *Doble AA* él se define a sí mismo como un escritor, considera que antes que rapero es un escritor, alguien que no improvisa si no piensa y plasma, lo mismo ocurre con *Kuarzo* y *Emma Díaz*. La primera pregunta fue ¿Quiénes son y a que se dedican? Los tres individuos ya mencionados respondieron que desde temprana edad escribían, la manera en cómo se identifican. Esto empata con el concepto de Auge, el “Yo espejo”, donde dice “en algún lugar, el hombre es la mitad sí mismo y la otra mitad su expresión” (Cooley. 1992)

Por lo tanto, estamos hablando de individuos cuya identidad está más arraigada hacia sus emociones. De hecho, es aquí donde podemos recordar a *Geertz* con su propuesta de “pensar la cultura como signos” y retomar a *Auge* con el “Yo espejo”, pues para componer rap suelen usarse “barras” (versos que producen una metáfora o hacen referencias a personas, situación u objetos de manera muy sutil para que se escuche ingeniosa la narración de la canción). El significado de estas palabras depende directamente de que haya un conocimiento en común entre quién escribe y quienes escuchan, es así como la interpretación del escucha depende del Yo espejo, o sea una construcción imaginaria de lo que creemos que la gente cree sobre aquella frase o rima dentro de las “barras”.

Además podemos dar por sentado que se trata de individuos que constantemente transforman sus afectos en sentimientos con forma de canción. Si nos ponemos a analizarlo de manera conjunta , los chicos de “El cuarto de los sueños” mantienen esa unidad gracias a su distinción con su entorno, en una narrativa de nosotros contra el mundo.

Dicho esto, quiere decir que, si estos dos individuos se conciben así mismo como escritores, sus referentes culturales son bastante amplios, así como sus elementos

para producir significantes para otros, así como para entender los símbolos de su entorno y de otras personas para entender sus significantes. Sin embargo, cuando mencionamos que poseen amplios referentes culturales nos referimos a significantes culturales, en otras palabras, son cultos para con su cultura, y los significados que conforman su cultura dentro de su entorno, por lo que podemos decir que estos individuos pueden crear cultura a partir de la creación de nuevos signos o al menos propagar su cultura desde su núcleo, esto al repetir determinados símbolos y significados dentro de las esferas sociales donde se mueven.

Una manera de ejemplificar esto es el hecho de que dentro de las “barras” o versos en algunas de sus canciones, mencionan un objeto o espacio como puede ser la calle o el beat (pista musical sobre la que rapean) y la manera en que las mencionan es tal que represente otras cosas o adquieren otros significados para quienes los escuchan e interpretan este nuevo significado de acuerdo a los referentes simbólicos de su contexto, una forma de crear y ampliar la cultura, un rasgo notorio de la rama underground (mientras que el significado sea limitado, y que este represente algo en específico para un grupo de personas como puede ser una colonia, un barrio, una ciudad, no todo un país o continente como en los casos mainstream).

Doble AA, Emma Díaz y Kuarzo al referirse como escritores, no sólo marcan su intencionalidad expresiva sino además sus consecuencias, que los demás escuchen esas emociones. Pero por otro lado tenemos a *Abraham SA*, quien al presentarse no mencionó a que se dedica o que le gusta hacer dentro del rap, primeramente, mencionó el lugar de donde vivía. Su introducción comenzó hablándonos sobre que vivía en el oriente de la delegación Iztapalapa en la Ciudad de México y resaltó el nombre de su barrio, Santa Bárbara en el cual menciona que conoció a los otros tres chicos porque son del propio barrio, otorgando mayor peso al territorio.

Respuesta de *Abraham SA* a la primera pregunta:

Abraham SA: Radicó aquí en el oriente de Iztapalapa de la Ciudad de México exactamente del barrio de Santa Bárbara. Yo conocí a estos hermanos igual por la música,

aunque ya nos habíamos topado varias veces porque somos del mismo barrio, pero nos terminó juntando esta onda de la música y comenzamos a frecuentarnos y ahora somos El cuarto de los sueños. Cada quien ayudó con lo que tenía y tratábamos de ayudar a la bandita que se junta con nosotros.

Algo que se destaca en su respuesta es la línea territorial. Deja entre ver la delimitación geográfica. Como ya habíamos contado en nuestro marco sociohistórico, una escena, cultura o corriente comienza siendo underground, entre muchas otras cosas, por sus límites territoriales, por moverse dentro de una zona delimitada, como fue el rap en el Bronx en su momento.

Algo que más que podemos entender gracias a las *lexías* (unidades de análisis) propuestas por *Barthes*, es el contexto de donde proceden estos significados y en general la forma en que se producen; *Abraham SA* menciona que proviene del barrio de Santa Bárbara ubicado en la alcaldía Iztapalapa. En primer lugar, para quienes no radiquen en la Ciudad de México, la alcaldía Iztapalapa se encuentra ubicada en el oriente de la ciudad, una zona con altos índices delictivos y de marginación, en segundo lugar, la palabra “barrio” nos remonta, si bien no a una zona marginada completamente, si a una área donde vive una mayoría de personas de la clase trabajadora, de donde suelen emerger los circuitos culturales locales y de donde surgen los circuitos underground. Lo anterior ejemplifica perfectamente lo que analizamos con la respuestas de *Doble AA* y *Emma Díaz* pues al ser compositores considerados por nosotros como underground, delimitan los elementos discursivos a los significados que defina su barrio.

Por último, en cuanto a esta pregunta. Notamos un fuerte intención comunicativa de reconocimiento hacia quienes rodean no sólo el territorio, sino la cultura y las situaciones comunicacionales dentro del barrio, cuando *Abraham SA* menciona que “ayuda a la bandita del barrio” se refuerza este discurso no únicamente del colectivo “El cuarto de los sueños”, sino del reconocimiento hacia los individuos dentro del territorio, dentro del circuito o la escena, pero que sólo y específicamente se delimita a este territorio, quizás a otras partes de la ciudad pero no más allá, un apoyo determinado por el espacio geográfico específico que menciona. Como comentamos anteriormente, se trata de una igualdad pero a su vez manteniendo la

distancia de lo que hay fuera del barrio, quizás no un rechazo, más bien un sentimiento de familiaridad.

Parte de su identidad narrativa es el barrio, el lugar y el territorio. En este primer apartado no analizaremos aun canciones o videoclips, pero cuando lo hagamos podemos conjeturar que probablemente las canciones o versos de *Doble AA*, *Emma Díaz* y *Kuarzo* sean más introspectivas, más personales mientras que *Abraham SA* narra más esta conexión con el espacio físico, una forma de predecir qué tipo de letra escribe cada uno.

La siguiente pregunta tiene que ver con sus orígenes:

Entrevistador: ¿Por qué hacen lo que hacen?

Doble AA: Yo como empecé con la escritura, más que nada fue en los tiempos en que estaba morro, yo empecé a escribirle a las novias y desde ahí el sentimiento, aparte me gustaba cómo iba estructurado lo que escribía cómo sonaba cuando lo decía y después escuchando los beats que había trate de montarme desde ahí. Y esto me llevó a la escritura y a la música.

Aquí podemos distinguir puntos muy importantes sobre la intención, la situación y un rasgo underground con pensamiento mainstream. *Doble AA* menciona que comenzó a escribir a temprana edad, pero que el marco situacional era imaginario, es decir que *Doble AA* escribía imaginando a su interlocutor, a su intérprete y lo hacía desde un tema considerado bastante mainstream como es el amor – curiosamente, no sabemos si estas canciones hablaban de amor, pero al mencionar que las escribía para “sus novias” el tema referente o más próximo a las relaciones de pareja sería el amor.

Aquí ya estaríamos hablando del afecto convertido en sentimiento, un acercamiento artístico detonado por las interacciones interpersonales, con una característica underground, a su vez de que él mismo admite que lo hacía para poder experimentar con su propia lírica- Por otro lado hay cierto rasgo de los yo espejo, pero no un yo espejo estrictamente como la plantea *Augé*, más bien un yo espejo sonoramente, *Doble AA* menciona que le gustaba como sonaban sus canciones

cuando ya estaban estructuradas y con una base musical de fondo (beat) quiere decir que le gusto como sonaba porque se escuchaba de forma similar a los referentes musicales que ya tenía, además de la forma en que él creía que su hipotético público escuchaba sus canciones de acuerdo a como él escucha sus referentes.

Otro punto muy importante es sobre el *Do yourself* o el “hágalo usted mismo” el cual es la base principal de underground, sin embargo, el ejemplo de *Doble AA* sirve de observación de la transición de temas con pensamiento mainstream como es el amor a un discurso dentro de sus canciones más introspectivos, algo no tan mainstream, pero que se puede concebir como una posición neutra en esta escala de grises que planteamos. Además las influencias musicales tienden a provenir de lugares así como de “no lugares”, estaríamos hablando entonces de un espejo de los no lugares, o un no espejo, quizás no replicando la música de los lugares donde creció, pero sí utilizándolos como influencia para realizar sus propias canciones.

En el caso de *Kuarzo*, podemos dar cuenta de la influencia determinada por un contexto sociocultural dentro de un determinado entorno, pero más que sólo la cultura, se trataría más de una influencia de signos culturales que lo introdujeron en el rap, específicamente el *Do yourself*.

Kuarzo: “Realmente siempre he estado rodeado de la música, de parte de la familia de mi papá, a pesar de que no se dedican de lleno a eso, siempre ha tenido buena voz y le gusta estar cantando. Y está cerca de eso entonces he pasado mucho tiempo desde niño escuchando diversos géneros y pues de ahí agarré el amor y pues después noté que podía mejorar mi voz con la práctica. De hecho, antes de empezar con instrumentales, cantaba un beat cualquier cosa que se me ocurriera para armar una canción improvisada después de eso ya empezó la de secundaria conocí esa onda del grafiti y comencé a meterme en ese tipo de cosas, después y pues conocí un carnal que estaba rapeando y de ahí mi gusto por el rap y escuchar el género cosa que seguimos ejerciendo hasta el día de hoy después de 7 años.”

Podemos leer que, si bien no proviene de una familia de músicos como tal, si de un acercamiento musical, la pregunta que falta es ¿Acaso un acercamiento mayor que el de las demás personas? El elemento cultural está presente dentro de la

trayectoria de *Kuarzo*, ya que su motivación fue cultural , como mencionaba *Geertz* al considerar a la cultura como un sistema de signos heredados y permeados a través del tiempo, desafortunadamente no pudimos preguntar cuáles fueron los géneros que más escuchaba en la niñez o cuáles eran los elementos del Hip Hop que más influyeron en su identidad artística, sin embargo podemos conjeturar que los símbolos a los que estuvo expuesto, fue el mismo sistema de símbolos relacionados con la calle como en el caso de *Doble AA* , esto cuando reconoce que fue gracias a alguien dentro de su mismo entorno por quien comenzó a escuchar y hacer más rap. Lo mismo aplica en este caso, se trata de Lugares espejo viéndolo desde al ámbito sonoro donde escuchaban sus canciones

“Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz, 1973)

La manera en que se inscribió en esta cultura tiene que ver con el compartir gustos dentro del círculo familiar y la calle como en el caso del grafiti, signos plasmados en material tangible. Ahora, si bien *Kuarzo* nos menciona que entró “por amor a la música”, esto podría dejar entre ver su intención comunicativa y por ende su orientación artística, menos mainstream en esta escala de grises que podemos observar.

Dentro esta misma pregunta, con la respuesta de *Emma Diaz* vemos un punto en concreto que está en medio en esta escala de grises el cual es la necesidad de expresarse, un artista siente la necesidad de expresarse , esa es la intencionalidad puede moverse más hacia el mainstream en la escala de grises si esta intencionalidad de la expresión se acompaña de buscar una frecuencia de temas, si se busca expresar sobre temas mainstream para popularizarse, pero la libre expresión es un aspecto más enfocado al lado underground.

Emma Díaz: “Yo siempre he sido amante de la música, me encanta, no hay día que no escuche música que no traiga los audífonos y el poder expresar tu sentir.... Un día estaba escribiendo algo sacando emociones y dije. Y por qué no combinarlo con un beat y escogí el rap porque es muy libre es algo donde puedes expresar cualquier cosa o hablar de cualquier cosa digo la música siempre ha sido para ser popular, pues de este lado de poder de estar en este género siento que es más libre para poder expresar lo que quieras.”

Encontramos que ella no busca ser popular sino más bien volver popular su sentir, si bien se trata de la expresión de sus sentimientos, la intención en las situaciones de comunicación que ella plantea cuando intenta que alguien escuche una de sus canciones, es expresarse y volverse popular, un pensamiento underground con una intencionalidad mainstream. Además, dentro de esta respuesta encontramos concepto que ya hemos abordado y resulta eficiente para analizar esta respuesta, hablamos del concepto de libertad, pero una libertad como poder, el poder de ejercer la libertad artística. Por lo tanto, la intención primordial siempre ha sido otorgar libertad al rapero, *Emerson* dice “en algún lugar, el hombre es la mitad de sí mismo y la otra mitad su expresión” (Cooley. 1992. 2005)

Por lo tanto, *Emma Díaz* se refiere al poder, pero no sobre el cuerpo, sino poder dentro de su propio discurso, poder sobre las palabras. Volver popular la libertad sobre las palabras, una popularización de las expresiones individuales, algo que más orientado hacia lo underground que hemos encontrado en las respuestas sobre el por qué hacer música es interesante, se trata de características que bien pueden definir al mainstream y al underground pero más que marcar esa diferencia, en realidad resaltan un degradado, sistema que rompe los yo espejos para mezclar culturas e ideologías; hemos encontrado al menos en estas entrevistas que la vertiente underground tiene la intencionalidad primordial el expresarse, mantiene esa necesidad de exponer mediáticamente sus emociones y pensamientos mientras que el mainstream no necesariamente se de ese tiempo de interiorizar dichos mensajes más personales, el deber de generar dinero en este caso no es primordial sino más bien el deseo de volverse popular, algo que pueda circular dentro de los circuitos ya sean underground o mainstream, tenemos así un

underground con pensamientos mainstream y un mainstream con pensamiento underground.

Abraham: “Yo siempre he sentido que México es muy colorido en todos los sentidos, como en el musical donde todos se escuchan de todo y poco a poco te vas contagiando de eso... Y vas agarrando lo que te gusta, así crece la mayoría rodeado de géneros musicales de todos lados y quieres y quieras o no te vas contagiando de esos o te salen esas ganas de expresarte de la manera que ellos lo hacen... El rap es más como transmitir una idea, un sentimiento, para sacar tus disgustos... plasmas en un bit y poco a poco vas metiendole ese sentimiento.”

La percepción que *Abraham SA* tiene sobre México al llamarlo “muy colorido” se interpreta como un territorio multicultural o de diversas facetas artísticas, también queda destacar como menciona que aquí “todos escuchan de todo”, obviamente estaría hablando desde su posición como sujeto social, esto nos habla que su círculo familiar y social tiende a escuchar de todo por ende debe estar más expuesto a diferentes géneros, como una mezcla, una consecuencia que trae consigo el mainstream al llegar a todas partes.

Otro aspecto que resalta es como cataloga al rap como en género catártico, lo menciona como una técnica de expresión pero en especial del disgusto, símbolo de protesta, de alguna forma el hecho de que estos cuatro individuos nos respondan que eligieron el rap por la libertad de expresarse y drenar todas sus emociones, nos habla de cierta forma del poder que ejercen sobre quienes los escuchan, el poder de expresarse y poner como prioridad no a ellos, no ponen como prioridad su imagen, sino sus propios sentimientos, aunque las intenciones de la acción parecieran mainstream, la realidad es que en la acción recae completamente en el discurso y no en la imagen, siendo la imagen un método más próximo que se usaría en el caso mainstream.

Sería demasiada extensa una explicación sobre qué son las emociones o los sentimientos, pero sí podemos afirmar que quedan representados sobre símbolos y significados que se les da, que el público los interprete, ya sea como significados visuales o textuales como puede ser en una canción.

Lo más importante de las respuestas de los cuatro entrevistados es que priorizan el poder sobre sus letras antes que su imagen, un rasgo underground en que el mensaje es más conocido, sin embargo, el poder de ejercer una imposición de la palabra sobre los escuchas con la intención de ser populares, es un pensamiento mainstream, algo masivo.

Por último, queda señalar que la respuesta acerca de que dentro de su círculo social todos escuchan todo, es un hecho social, algo que ya estaba preestablecido desde antes que existiera, por lo tanto, podemos suponer que la perdurabilidad es otro rasgo del mainstream, lo duradero es un rasgo mainstream.

La siguiente pregunta es la última que analizamos en esta entrevista por ahora para no extender demasiado este apartado y por qué las demás preguntas se enfocan a aspectos de los inicios de la casa productora y aspectos técnicos.

Entrevistador: “¿Todo esto cambió algo en su vida?”

Doble AA: nos dio una respuesta similar a las anteriores en donde recalca que ha sido como un medio de expresión. Kuarzo por otro lado mencionó que se dedicó a escribir y componer melodías durante un periodo de depresión en el que intentaba plasmar sus emociones, después plasmará lo que pasaba en sus barrio, él se dirige hacia su barrio como “un barrio pesado”

Kuarzo: pues sí fue todo el día estar escribiendo, lo que sentía, lo que me molestaba, lo que había pasado en el día, las circunstancias que estaban pasando no solo en mi vida.... Si no igual observar lo que se vive diariamente, pues aquí porque es un barrio pesado, todo el ambiente pesado en el que vivimos y en el que estamos, tratamos de contar lo que se vive a pesar de que las cosas no han sido fáciles todos han logrado sobresalir y pues brincar muchos obstáculos, como las drogas, las amistades.

Como nota, en las canciones de rap sean underground al mainstream, al barrio pareciera concebirse de esta forma, no se especifica al barrio por sus características si no por sus fenómenos sociales, sin embargo, aquí lo que destaca es la autenticidad del relato, reconocemos como “real” lo que narra en sus canciones porque él proviene de este territorio, de este giro espacial.

De acuerdo a nuestro marco conceptual, hemos aceptado que el mainstream mantiene una característica conceptual referente a *Foucault*; el dominio, el poder de dominar con el discurso. Aplicado a nuestro análisis vemos cómo este dominio se da por medio del reconocimiento del relato, pero también por la intención. Esto es algo que se puede entender de la respuesta de *Emma Díaz*.

Emma Díaz: *Yo en cambio, desde que estoy en esto, lo sentí por ejemplo en el poder hablar en frente a más público, ser un poco más sociable, abrirte a decir más las cosas, es un círculo diferente donde conoces banda como ellos que están en lo mismo. Qué tienen el mismo objetivo, la misma meta de ser algo más que un escritor, poder llegar a ser un artista...*

5.2.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal

A través de la teoría del lago como núcleo filomenico utilizado en el libro “El simio informatizado” de *Roman Gubern* argumentamos que el reconocimiento que tiene el público hacia el rapero por medio de su vestimenta puede volverse mainstream cuando la ropa y los gestos corporales con los que se le reconoce su lugar en la calle, como ya lo hemos visto en nuestro marco socio histórico, se pueden volver mainstream gracias a la apropiación de las modas, el mercado e incluso la propia escena al distorsionar la narrativa que trae consigo estas formas de expresión corporal como la vestimenta y la gestualidad.

En el caso de los miembros de *El cuarto de los sueños*, vemos que el reconocimiento físico, la formación de identidad estética no es un aspecto primordial, pero ¿Por qué nos adelantamos a aseverar esto? Tanto en lo que respecta a nuestras entrevistas como en el propio ensamblaje del nuestro proyecto alterno que es el documental “Las casas del rap” podemos notar como sus vestimentas parecen discretas, desde el punto de vista de *Goffman* podemos decir que se trata de individuos impersonales.

Si recordamos brevemente a que se refiere el concepto “persona” de *Goffman*. “Un actuante que lleva a cabo una representación frente al público con el fin de controlar las reacciones de este mismo”, vemos que en ningún momento los miembros del

cuarto de los sueños buscaban controlar nuestras reacciones, incluso si lo vemos desde la identidad, no buscaban encontrar un hipotético público, pero si hay algo que mantiene una postura cautelosa y discreta, lo que el mismo *Goffman* llamaría un frame, lo vemos en su postura corporal, nunca salen de esas expresiones atentas pero no se expresan con ellas.



Fotografía extraída del documental *Las Casas Del Rap 2023*

Cabe mencionar que el encuadre de la cámara lo elegimos nosotros, no los entrevistados, así que lo que podemos analizar en pantalla son las gesticulaciones, lo que busca su mirada, la postura que toma su cuerpo al responder ciertas preguntas. Primero debemos de plantear lo que se ve a primera vista, que se supone que parece. En primera instancia podríamos decir que son 4 individuos *Abraham SA, Emma Díaz, Kuarzo, Doble AA* (enlistados de izquierda a derecha) sentados en un sofá frente a una cámara y de fondo una computadora y detrás grafitis, espacialmente podríamos decir que se trata de un cuarto; un cuarto oscuro.

De acuerdo a lo que plantea *Zunzunegui* en “pensar la imagen”, se puede aprender más de la imagen en lo que no es visible, en palabras de este autor: “cada operación figurativa está regulada por convenciones esquemáticas de lo que ya conocemos” (Zunzunegui, 1989)

Dicho lo anterior podemos decir que son los miembros del cuarto de los sueños los que en realidad le han otorgado un carácter de persona a su estudio de grabación, le han dado, bajo términos de *Goffman*, la condición de persona al mantener su estudio personalizado, si bien no es su intención resaltar frente a la cámara, pero sí su estudio y más cuando, con base a lo que plantea *Zunzunegui*, a través del lenguaje convirtieron ese espacio en un cuarto no sólo de manera literal sino también simbólicamente hablando, utilizaron el significado de cuarto de los sueños, en un cuarto oscuro y dotaron a su espacio físico de escena, el espacio es la escena de ellos, y en términos de *Foucault*, ellos ejercieron el poder sobre su escena transformándola en un cuarto de los sueños. En palabras menos complejas, este colectivo transformaron su estudio en parte de su escena, su cara a cara con el espectador se apoya del escenario que tienen detrás.

También podemos observar como parte de su ritualización es el uso de lentes oscuros, de hecho cuando llegamos a su estudio no los tenían puestos, fue hasta que inició la entrevista que todos juntaron sus accesorios para mostrarlos a la vista. Como *Goffman* lo plantea el “ritual”, se trata de las prácticas que llevan al actor (social) a encarnar la personificación dentro de la interacción social (escena).

Por otro lado, enfocándonos más hacia su carácter, podemos entender que al menos, en su caso, el ethos del under es fuerza, pero no fuerza corporal sino colectiva y además discreta, no se muestran amenazantes pero sí firmes frente a su espacio de trabajo que además consideran un hogar, su postura refleja confianza y narración, explicándolo mejor; cuando *Abraham SA* nos menciona que tiene la palabra, no tiene reparo en acostarse en el sillón y de mover las manos, algo que hacen los demás integrantes y es interesante el movimiento que hacen con las manos, ya que las mueven tirándolas hacia enfrente cada que hablan, si recordamos además que parte del ethos del rap, con base a nuestro marco histórico, es mover las manos en ritmo a la rapidez con la que “rapean”, podemos entender que su ethos no es agresivos si no firme y calmado, pero no por ello under, sólo un rasgo general en el ethos de la cultura Hip Hop.

Decimos esto porque en aquella entrevista tenías un cara a cara con ellos, que en palabras de *Goffman* es la interacción social que da respuesta a la presencia de los actores con los que se interactúa, o sea que si bien no estaban cantando ni estaban en una presentación en vivo, nos identificaron a nosotros como su interlocutor, por lo que su escenificación al hablar se reflejaba en el movimiento de sus manos, un movimiento más lento y marcado, cuando nos narraban algo, por ejemplo que *Kuarzo* le había mandado mensaje a un amigo, *Kuarzo* hacía señas imitando escribir en el teléfono celular, por ende podemos percibir cómo estaría compuesta su escena ya frente a un público, una expresión representativa y dramática imitando las acciones.

Ya por último podemos destacar una actitud tanto detrás de cámaras como frente a ella y es una performatividad que podríamos manejarla como una actitud estándar, un ethos general. Para explicar esto nos basaremos en el concepto de cuerpo físico y cuerpo social de la antropóloga *Mary Douglas*; “el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico”. (Douglas, 1988) dicho cuerpo social es algo que vemos en la mayoría de raperos al utilizar las manos, un ethos con carácter defensivo, se trata de una conducta estandarizada que se puede encontrar tanto en lo under y lo mainstream, se puede decir que el ethos de los raperos en su mayoría es mainstream puesto que una gran cantidad de raperos comparte estas similitudes en cuerpos físicos, convirtiéndolos en cuerpos sociales que se pueden transmitir hacia otros, pero de alguna forma estos cuerpos sociales también forman una cultura.

Algunas características del cuerpo social pueden explicar porque ya es algo generalizado el movimiento de las manos en los raperos. Todos podemos mover las manos al hablar, pero los cuerpos sociales a los que hemos sido expuestos y convertidos para mostrar frente a nuestro público (interlocutores) son lo que definen de qué manera tan singular lo hacemos. Quizás estos individuos no van a mover las manos frente a una conversación con alguien como lo harían en el escenario, pero aun así lo terminarán haciendo, se puede tratar de una fusión tanto de su persona social (producto de los gestos que ven de otros) y los de su persona física.

Pareciera que esta gestualidad al hacerla todos los rapero sería un rasgo mainstream pero la realidad es que no, es un movimiento completamente natural, más bien lo antinatural sería no mover las manos, evitar los movimientos naturales del artista sería lo mainstream, no hablamos de un baile, hablamos de sólo el artista con los movimientos corporales que realiza inconscientemente cuando canta sin buscar la teatralidad. Lo underground busca la naturalidad y lo mainstream la teatralidad.



Fotografía extraída del documental *Las Casas Del Rap 2023*

También se puede analizar el tipo de expresión que se adopta dependiendo el discurso narrativo de las canciones. De qué manera se busca completar la intención del artista a través del cuerpo. se puede también hablar de quién es más under que mainstream por medio del nivel de expresión corporal que muestran, esto podemos comprobarlo por medio de la propuesta de *Bourdieu* sobre el habitus donde menciona que es un conjunto de interioridades, es subjetivo, esto a su vez se empalma con la escenificación de *Goffman* cuando hablamos de la manera que cada individuo de esta agrupación “rapea” : en canciones de amor o canciones con ritmos más lentos tratan el movimiento de las manos es más lento y la cabeza más agachada y vemos tomas desde vistas cenitales, pero cuando se tratan de canciones de otro tipo la postura cambia, el movimiento de manos es más rápido.

Emma Díaz: “Yo siempre he sido amante de la música, me encantan hoy día que no escuche música que no traiga los audífonos y el poder expresar tu sentir.... Un día estaba escribiendo algo sacando emociones y dije Y por qué no combinarlo con un beat y escogí el rap porque es muy libre es algo donde puedes expresar cualquier cosa o hablar de cualquier cosa digo la música siempre ha sido para ser popular, Pues de este lado de poder de estar en este género siento que es más libre para poder expresar lo que quieras.”



Imagen extraída de Somos Esos, *Kuarzo One Shot #5 - Ella sabe*.

En el caso de *Emma Díaz* y *Kuarzo* cuando nos mencionan que son escritores, su escenificación en algunos de sus videoclips muestran a su persona como si estuvieran recitando un poema escrito en su celular, sin improvisación, y su intención es que el público los vea.



Fotografía extraída del documental *Las Casas Del Rap 2023*

5.2.3 Eje 3. Interpretación del Territorio

En este eje nos gustaría empezar desarrollando una idea que no está descrita en nuestro marco conceptual pero que creemos tiene lógica al tratar de razonar por que el contexto territorial, y por ende cultural, es una herramienta más del mainstream y quizás es justo en este eje en donde encontramos la primera respuesta hacia los objetivos de nuestra investigación, la calle simboliza lo under pero es la narrativa del mainstream, y por ende el territorio condena al artista underground a limitar su narrativa. Es por ello que no sólo vemos tanto artistas que provienen de zonas marginales, si no que su narrativa expone sus circunstancias socioeconómicas, expresando el lugar del cual provienen y ahora están en la cima porque el sistema los necesita para validar su narrativa sobre que el éxito si se puede alcanzar dentro del sistema, o fuera del sistema pero participando dentro de él eventualmente (argumento sacado de la dictadura del videoclip de *///escas*).

Dado lo anterior, podemos ver como en el caso “El cuarto de los sueños” ellos están en la periferia de la ciudad, puesto que viven en el oriente de la Ciudad de México hacia las zonas marginadas de las delegaciones, pero además de comprender los límites geográficos es comprender los límites culturales que ese espacio geográfico les ofrece y a su vez los determina.

Como un ejemplo del yo social inscrito en un territorio, resulta interesante como en su discurso no tenemos la presencia de no lugares dentro del estudio, más bien abarca todo un giro social alrededor de la zona donde se encuentra su estudio como lo plantea *Edward Soja*, ya que se menciona y categoriza al ser mencionado por Abraham SA que es un “barrio pesado” con esto refiriéndose a que es un barrio con un alto índice delictivo y con poca seguridad social, por lo tanto son circunstancias que moldean al lugar, un barrio que no es tanto un barrio por sus límites geográficos si no porque los fenómenos sociales que lo moldean lo han llevado a esa etiqueta y categoría de ser un “barrio pesado”.

La delincuencia y la marginación en efecto son fenómenos sociales que componen una narrativa social y cultural en la que los afectados o los habitantes expresan el rechazo hacia la marginación por medio del rap. Sin embargo, el rechazo no siempre viene acompañado de un discurso de resistencia, también puede venir en forma de ir contra esta narrativa escribiendo rap sobre otros temas que no narran los conflictos del barrio, como por ejemplo la unión, el cómo el barrio une y afianza hermandades, la lealtad dentro de un barrio es simbólica y significativa para sus habitantes.

En la entrevista, *Doble AA* menciona que se empezaron a juntar y que cada persona que integraba el equipo aportó con algo material. Suponemos que la unión además de artística tiene su motivación en el capital material, dado que provienen de una zona con pocas oportunidades de desarrollo, el hecho de que estos individuos se unieran para hacer música no es puramente por el arte, si no para poder juntar mayor equipo técnico y recursos.

Arriesgándose a verlo desde los ojos de la industria, tanto la geopolítica como las propias compañías musicales han ejercido el poder territorialidad que menciona *Sack* (1986) “estrategia, de un individuo o de un grupo para alcanzar, influenciar o controlar recursos y personas a través de la delimitación y del control de áreas específicas – los territorios. En términos generales, esta delimitación se hace territorio solamente cuando sus límites son utilizados para influenciar el comportamiento de las personas a través del control de acceso de sus límites”.

No se trata en si de una territorialidad entre pandillas, más bien el cómo el mainstream a utilizado el discursos de las zonas de los sectores sociales populares para influenciar la estética dentro del Hip Hop, no es necesario toda una conspiración de la industria musical, sólo unos cuantos raperos sumamente famosos que provengan de un territorio y discurso similar para influenciar a individuos con territorios que comparten rasgos culturales similares a los de ellos, lo que se puede definir como territorios móviles, donde lo que se mueve no es el espacio si no sus culturas causantes de los fenómenos sociales ocurridos en este, como lo mencionaron los autores *Gustavo Montañez y Ovidio Delgado*. “El territorio no es fijo, sino móvil, mutable y desequilibrado. La realidad geosocial es cambiante y requiere permanentemente nuevas formas de organización territorial” En este caso se trata de una organización basada en lo que conocen de rap y lo que conocen está en cierta medida influenciado por el mainstream aunado a la narrativa de su propio espacio.

Entrevistador: “¿Todo esto cambió algo en su vida?”

Doble AA nos dio una respuesta similar a las anteriores en donde recalca que ha sido como un medio de expresión, *Kuarzo* por otro lado mencionó que se dedicó a escribir y componer melodías durante un periodo de depresión en el que intentaba plasmar sus emociones, después plasmará lo que pasaba en sus barrio, él se dirige hacia su barrio como un “barrio pesado”

Abraham: Yo siempre he sentido que México es muy colorido en todos los sentidos, como en el musical donde todos se escuchan de todo y poco a poco te vas contagiando de eso... Y vas agarrando lo que te gusta, así crece la mayoría rodeado de géneros musicales de todos lados y quieres y quieras o no te vas contagiando de esos o te salen esas ganas de expresarte de la manera que ellos lo hacen... El rap es más como transmitir una idea, un sentimiento, para sacar tus disgustos... plasmas en un bit y poco a poco vas metiendole ese sentimiento.

Vale la pena mencionar que la personalización y el arraigo hacia un espacio físico como lo es un estudio de grabación, el verlo como un hogar es algo que no se ve en el mainstream y si no se observa en el mainstream es porque está inclinado al

under. Normalmente las grandes disqueras y los artistas que trabajan con ellas no muestran su espacio de trabajo o al menos no le dotan de caracteres simbólicos, no son para ellos lugares de memoria, más bien no lugares.

Algo a mencionar es que dentro de la industria de la música la territorialización incluye un campo de jerarquías tal como lo plantea *Bordeu*, existen los productores, artistas, ejecutivos, algo que no vemos dentro del cuarto de los sueños, parece haber una toma de decisiones colectiva. Lo que resulta obvio señalar sobre que los sistemas jerárquicos pertenecen a una tonalidad más mainstream, más bien lo que son en mayor medida el cuarto de los sueños son una tribu, pues comparten capital de recursos sin haber una jerarquía como tal marcada dentro de su comunidad “Las tribus urbanas, como toda forma de organización tribal, potencia las pulsiones gregarias y asociativas del sujeto, defienden presuntos intereses comunes y estrechan vínculos gregarios basados en valores específicos”. (Oriol, Pérez y Tropea, 1996)

Continuando con *Abraham SA*, la experiencia es parte del carisma que crea lazos entre individuos, pero cuando un sólo lugar los *under* se crean experiencias en conjunto, algo que Así cuando *Abraham SA* menciona que el barrio Santa Barbara, delimita un lugar apropiándose de él como su identidad, algo que lo caracteriza, además de ser el lugar en que conoció a sus compañeros refiriéndose a que ellos también son parte de ese lugar. Se trata entonces de un lugar con características simbólicas que reflejan la identidad de esta tribu, que para ellos significa algo, tiene un significado como lo pueden ser sus luces neón o sus grafitis pero para los demás solo son significados “sólo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica ... En ese sentido, el lugar de memoria es un lugar doble; un lugar de exceso cerrado sobre sí mismo, cerrado sobre su identidad y concentrado sobre su nombre, pero constantemente abierto sobre la extensión de sus significaciones.” (Pierre Nora, 1984)

Por lo anterior tomaría más sentido el nombre que le conceden a su espacio, un cuarto de sueños, un recinto no únicamente para componer música, sino un lugar donde ellos pueden hacer uso de su creatividad y crear a partir de sus ideales la

música que los determina y el discurso que los representa, no sólo en el aspecto individual de cada uno de ellos sino también a un barrio y más específicos a su colectivo.

Continuaremos ahora con un análisis general de la entrevista hacia los miembros de *La Casa Produce*, otra de las casas productoras de música rap a las que entrevistamos. En este caso el análisis resulta más general apostando también por el análisis de su escenificación frente a nosotros y su expresión corporal.

5.3 Entrevista #2: Análisis de “La Casa Produce”

Para este análisis, iniciaremos con el eje de “identidad”, en el cual retomaremos aspectos como: el sitio en que se realizó la entrevista y el desarrollo de esta.

5.3.1. Eje 1. Interpretación sobre la identidad

Es a partir de estos puntos, podemos deducir que La Casa produce, entra de cierto modo en la categoría que caracteriza o se aproxima más al mainstream con tendencias underground. Puesto que el ethos del mainstream, tiende a ir a lo individualista, no busca apoyar a los demás, sin embargo, este principio inclinado al underground parece ser uno de los objetivos de ambos personajes.

Pues tanto el ethos de *Mixel* como el de *Rebel King*, así como su territorio (en este caso su propio estudio), denotan una fachada que tiende ir en el camino de lo mainstream, sin embargo manteniendo dentro de sus pensamientos e ideales parte de la esencia de lo underground,

Entrevistador: ¿Hacia dónde ven la Casa produce dentro de 5 años?

Mixel: *Yo si me veo compitiendo con grandes disqueras como warner , sony, universal a mi me gustaría llegar a esos niveles , hacer una disquera un movimiento grande, yo quiero que mi idea de la casa produce este enfocada al apoyo , porque hay mucho talento que no se conoce , siempre e tratado de apoyar el talento local.”*

Tal vez esto se deba a su lugar de origen (Ciudad Neza, Edo. Mex), el cual ha generado en ellos, que sus pensamientos no sean completamente mainstream

(donde predomina esta idea del Yo, el dinero, la fama, etc) y que tengan este enfoque underground, donde el concepto de comunidad (está la idea de ayudar al barrio) es primordial en lo underground.

Rebel King: *Igual apoyar a la banda porque si por ejemplo de todo este rollo, miro hacia atrás y digo, como de estar desesperado editando en un celular ahora e llegado a producir reality shows, he llegado a producir canciones de personas ya conocidas, me gustaría dar ese apoyo , mi idea es el aprender y el apoyar*

A lo largo del tiempo ambos han creado su propia identidad. La cual se ha formado a partir de cosas como su lugar de origen (Nezahualcóyotl), su propio capital cultural que es determinado por factores sociales y territoriales, como ya lo hemos mencionado anteriormente, sin sonar redundantes, estos territorios son adaptados por aspectos culturales y a su vez el propio territorio se apropia de estas culturas que se adaptan mejor a su entorno, rechazando otras. En el caso de Mixel y Rebel han aprendido y se han apropiado de ciertos rasgos que determina la cultura hip hop y que con el paso del tiempo se han empezado a despegar de ella poco a poco pero manteniendo un sentido de permanencia.

Entrevistador: ¿A qué te dedicas?

Mixel: *Mi nombre es Miguel Ojeda Guzman, me conocen en el medio del rap, de la música urbana como "Mixel" soy del Estado de México, más exacto de ciudad neza [...] siento que me dedico a divertirme, porque toda la vida me e dedicado a esto, estado trabajando en estaciones de radio, en televisoras locales, de fotógrafo, con sonideros, muchos años trabajé con sonideros Y creo que eso influyó a que armara este rollo del estudio, pero como tal me dedico a producir entretenimiento.*

Rebel King: *Soy Joel Alejandro Ramirez Bautista me conocen como "Rebel King" , soy originario de nezahualcóyotl y tengo 18 años [...] me dedico a producir, a cantar y hacer un poco de todo, un poco de fotos, un poco de videos, un poco de todo del medio de la música.*

Como ejemplo, retomemos el caso de Mixel, quien, debido a lo largo de su trayectoria en La Casa Produce, en realidad no se considera un MC o un rapero. Al contrario, actualmente se encuentra interesado en probar con otros géneros

musicales (además del rap), crear diferentes sonidos y no cerrarse en un sólo género (como suele ser en un sonidero).

Siendo esto parte clave de su identidad y su versatilidad, y que nos sirve como una señal de las características mainstream, debido a que esta rama de la industria musical tiende a la combinación de ritmos, la experimentación de distintos géneros musicales. Mixel aquí nos ofrece abiertamente la información de esta distancia que poco a poco a tomado de la parte más “puritana” del género rap, pero al experimentar con más estilos abre la puerta a nuevos mundos, reiterando que estas tendencias se ve mayormente en los artistas ya establecidos en la parte más comercial del rap.

5.3.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal

Para este segundo eje del análisis, retomaremos el concepto de persona, según Erving Goffman, quien lo define como aquel actuante que lleva a cabo una representación frente a un público y adopta expresiones con el fin de controlar las impresiones de ese público.

En el caso de La Casa produce, esta última línea, define perfectamente lo que Rebel King y Mixel mostraron en el transcurso de la entrevista, pues en esta, adoptaron ciertas expresiones que ayudaron a generar una cierta impresión en nosotros. Durante el desarrollo de la entrevista a “La Casa produce”, Rebel King y Mixel, se presentaron ante 3 diferentes escenarios. Concepto que según Goffman: escenario es "aquella parte de la actuación del individuo que regularmente funciona de manera general y define la situación para quienes observan la actuación".

Los 3 (posibles) escenarios que se consideraron para este análisis fueron:

a) el antes b) el durante c) el después de la entrevista



Escenarios, donde ambos adoptaron diferentes expresiones y conductas. Mientras a nuestra llegada se mostraron de una forma más “natural”, en el momento que inició la entrevista, tomaron una conducta diferente. Dando pie así, a una percepción diferente de ellos, un comportamiento que podemos conectar directamente con el término frame de Goffman, “aquel lugar desde el que actuamos y del que no debemos salir si deseamos causar buena impresión en los otros con quienes interactuamos cotidianamente”.

Retomando lo del cambio de actitud al inicio de la entrevista, el hecho de que ambos se colocaran lentes de sol, lo podemos concebir como una fachada, aquella dotación expresiva, que contribuye a fijar la definición de la situación que intenta dar. En este caso, esta fachada mostrada por ellos, nos permite ver parte de lo que conforma su glosario corporal - *aquel proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales para que se puedan deducir otros aspectos, no*

apreciables de otro modo de su situación (Goffman, 1979) - gestos, que pueden ser desde la forma en que ambos se sentaron o la forma en que movían sus manos al hablar (básicamente la kinesia que tiene cada uno). Por ejemplo, *Mixel* (lado derecho de la imagen) mostraba un glosario corporal más abierto, más relajado y fluido, mientras que *Rebel King* (lado izquierdo de la imagen) mostraba un glosario corporal más rígido y cohibido (en comparación de la seguridad que denotaba *Mixel*).

LA CASA PRODUCE



De izquierda a derecha: Rebel King y Mixel Mc

A partir de esto, podemos retomar los términos Cara a Cara y Ritual. Donde el primer término, lo tomaremos como la interacción dada, de nosotros con ellos. Y partir de la cual, se generará a continuación lo que consideramos el ritual; estas prácticas que llevan al actor (social) a encarnar la personificación dentro de la interacción social (escena).

Por medio de la entrevista y la interacción generada en el: antes, durante y después de la entrevista con ellos, hemos podido deducir que tanto el habitus como el ethos de *Rebel King* y *Mixel*, son diferentes.

Mixel: A mi me tocó empezar cuando estaba todavía lo de ares, yo quería que la rola de los que grababa estuviera alguna en ARES...

Rebel king: ...pero la neta quien sí confío en mí aparte de él (Mixel), fue mi hermano, porque mi hermano me vió años tirado en el celular, moviendome, desesperándome por que no sé hacer esto, no sé hacer lo otro, pero quiero quiero hacerlo, entonces él me dijo tú estás hecho para esto, pero yo no confiaba en mí, entonces me motivó y ya vine.

Pues a pesar de ser del mismo lugar, ambos han tenido y vivido experiencias completamente diferentes a lo largo de los años en su entorno compartido, mientras *Mixel*, vivió gran parte de su vida dentro de los sonideros, lo cual nos puede ir determinando cómo se fue forjando su manera de vivir y realizar su música. la persona que decide ingresar al mundo de la producción musical, es en su mayoría de ocasiones por la cercanía a la música desde temprana edad, en el caso de *Mixel* fue por un tipo de música más barrial, sin embargo alejado de la esfera del rap.

Algo que podría ser una desventaja se convierte en una fortaleza, debido a que *Mixel* por este hecho tiene un acervo cultural mayor a otros productores y en el proceso creativo, es decir a la hora de realizar su música o de otras personas no estará limitado al género único de boombap en sus instrumentales, una mayor diversidad de composición, ya que en los sonideros si tiende a ritmos más tropicales, como las salsas y las cumbias. Esto combinado con el rap puede proporcionar ritmos más originales. Situación que igual nos lleva a percatarnos él quizás porque *Mixel* no se limita única y específicamente a producir rap, él mismo lo menciona y nos expresa que ama el rap, sin embargo no se encasilla en ese único género musical. A su vez esto nos habla de una ideología más próxima a lo mainstream, con la combinación de ritmos.

Mixel: Mi papá fue sonidero [...], toda mi vida de la infancia fue así, vivir entre fiestas, después llegó un tío que también influyó mucho en mí, me gustaba como en su cuarto puso unas bocinas y desde su computadora ponía música , entonces yo decía "yo quiero así mi cuarto", y acompañado de lo que yo aprendí con mi papá [...] sin dudarlo siempre supe que a mí me gustaría hacer música [...]

me gustaba como mi papá con el poder de su voz, el micrófono y unos botones, lograba que la gente se parara a bailar y se armara la fiesta..

Rebel King creció en un entorno más "cerrado". Lo que nos deja ver, porque Mixel es más abierto y seguro de sí mismo a comparación de Rebel King que es más reservado y hasta cierto punto tímido. Estas experiencias, más su personalidad, son factores que los han ayudado a generar su propio carisma dentro del lugar: El carisma sólo puede ser "despertado" o "comprobado"; no puede ser "aprendido" ni "enseñado". (Blanca Deusdad, 2001)

Mixel, al ser el líder de la casa produce, ha desarrollado un carisma similar al de un mentor más que el de un jefe. Cualidad que en palabras de Weber, es percibida y construida a través del otro, siendo así un elemento importante para el liderazgo. Aquí a diferencia que en "El cuarto de los sueños" podemos ver una suerte de jerarquías, aun cuando ambos, tanto Rebel como Mixel pueden y tienen la capacidad de producir tanto video como música, hay una división del trabajo en la cual cada uno se especializa en alguna de las dos. Siendo Mixel quien lleve la batuta administrativa de la casa productora.

Mixel: En general ambos le metemos a las redes, de todo un poco, la organización, la dirección y todo eso, le metemos los dos, pero estando aquí él se encarga de la parte del audio y yo la parte del video y la imagen.

Mientras Mixel ha desarrollado un gran liderazgo para manejar casa produce, Rebel King ha desarrollado una buena dominación en lo que es su espacio de edición. Y es esta perfecta combinación entre los dos, lo que les ha permitido crear lo que llamaremos su propio territorio y que a continuación desglosamos en el siguiente eje de análisis.

5.3.3 Eje 3. Interpretación del Territorio:

Para este último eje del análisis, retomaremos el concepto de territorialidad: "tentativa, o estrategia, de un individuo o de un grupo para alcanzar, influenciar o controlar recursos y personas a través de la delimitación y del control de áreas específicas". (Sack, 1986)

Un claro ejemplo de territorialidad en La Casa Produce, es precisamente su Home Studio, donde, tanto *Mixel* como *Rebel King*, controlan por completo los recursos de esta área específica. Convirtiéndola en su propio territorio, debido a que aquellos que ingresen a su estudio se verán influenciados en su comportamiento ante el control impuesto por ellos dos.

Tanto en el caso “El cuarto de los sueños” como de “La casa produce” vemos que la identidad de estos dos grupos se basa en su territorio, no en si por el barrio o delimitación política en la que viven, si no por sus propios estudios. Raffestin (2018) es lo que determina como “el proceso de apropiación y transformación del espacio, los distintos agentes lo territorializan o producen el territorio, lo que implica el establecimiento de límites y la creación de diferentes concepciones ...el territorio como construcción social que contribuye a la identidad local en relación con la acción colectiva de los agentes”. En este caso la inversión de equipo de producción a un recinto a un espacio físico como es su actual Home Studio, siendo ese proceso de transformación de cuartos comunes de una casa antigua en un lugar adaptado para la producción musical de buena calidad, el apropiarse de un espacio para convertirlo y darle un significado interpersonal, donde se construye una sociedad no solo administrativa, sino también cultural. Un espacio habitado por dos pero transitado por muchos.

Algo a destacar dentro de “la casa produce” tanto en “el cuarto de los sueños” es que aplican fuertemente con el concepto de territorialidad no sólo por el sentido simbólico que le acuñan a su espacio de trabajo, sino por que lo vuelven parte de sí mismos, dándole un sentido de pertenencia, basta con dirigir la atención hacia el nombre de ambos equipos “La casa” o “El cuarto” llevan un nombre territorial, sin embargo, desde un punto de vista discursivo podemos ver como no lo apropian como tal pues no se llaman Nuestra casa o nuestro cuarto.

En este caso un Home studio, aunque en el nombre no lo expresen abiertamente esta apropiación tanto Mixel como Rebel, coinciden que el estudio a veces es más su casa que el propio espacio determinado donde realmente habitan. Ambos tienen un afecto respecto a su lugar de trabajo más allá de lo laboral. Esto aunado al interés

que muestran por apoyar a los artistas de su comunidad, estamos hablando entonces de un lugar de tránsito por que el poder de estos dos equipos así lo han manifestado en su territorialidad.

Mixel: *A mí me gusta la bandita que tiene todavía esa hambre de crecer, de aprender, porque muchas veces porque ya lo estudiaron sienten que si les dices algo se ofenden, entonces yo me entiendo muy bien con gente autodidacta, entre los dos todavía podemos aprender cosas nuevas, no cerramos a decir yo lo sé todo [...] Hemos estado en más proyectos donde incluimos más personas, en sí el equipo visible somos nosotros dos, pero indirectamente somos más personas, bailarinas, camarógrafos, muchas más personas, de hecho nos juntamos todos y somos un buen equipo.*

De igual forma, el Home Studio se ha convertido en un lugar de memoria, pues ambos, Mixel y Rebel, le han conferido un aura simbólica. Para los dos, este sitio representa más que su lugar de trabajo. Sousa (1995) propone una visión con respecto al concepto de territorio que se adapta también a estas instancias del Home Studio, diciendo: “el territorio es el espacio determinado y delimitado por y a partir de relaciones de poder, que define, así, un límite y que opera sobre un sustrato referencial, en definitiva, el territorio es definido por relaciones sociales. El territorio, por lo tanto, puede estar relacionado a formas jurídico-políticas (ejemplo clásico de un Estado Nación), culturales – de una asociación de barrio dentro de una ciudad – y/o económicas – de una gran empresa. En definitiva, el territorio puede asumir las más diversas escalas, formas y manifestaciones, desde pequeños territorios – un barrio en una ciudad”. O un estudio de música que es dirigido por dos sujetos que tienen en común el gusto por la producción y la creación de contenido cultural, al cual esta carga simbólica que va adquiriendo por las experiencias y los esfuerzos económicos realizados los va vinculando más y más a este espacio, al nombre de su proyecto y con ello poder sentirse más cómodos e identificados con el espacio.

Entrevistador: ¿Qué representa este lugar?

Rebel King: *Para mí representa tal cual una casa, en los primeros días yo lo tomaba más como ir a trabajar después de un tiempo ya lo veía más tranquilo, no como ir a trabajar, es como ir de visita.*

Mixel: *Para mí representa tal cual mi vida, porque aquí he invertido mi tiempo, mi esfuerzo, mi vida tal cual la he invertido en este movimiento y eso representa para mí.*

El estudio “La Casa Produce”, al ser un lugar transitorio y parte de la cotidianidad de Mixel y Rebel, no sólo se limita a ser aquel lugar de memoria, que tanto Mixel y Rebel le han otorgado un aura simbólica en su vida, sino también a ser un No lugar, aquel que en palabras de Augé: “El espacio del viajero es el arquetipo del no lugar”. Es decir, que el No Lugar es el trayecto de una persona, el cual es intrascendente para su historia e identidad. En otras palabras para ellos se vuelve un Lugar simbólicamente afectivo y para los artistas que colaboran con ellos tiene más la suerte de un No Lugar, a causas de ser un espacio donde podrán aprender y disponer de cierto conocimiento musical, sin embargo para ellos sólo será de manera espontánea al ser un estudio musical al cual no pertenecen en sí, con la excepción de firmar un contrato a largo plazo, pero en este ejemplo nos enfocamos en los artistas que tienen pocas colaboraciones.

Entrevistador: ¿Hacia dónde ven la casa produce dentro de 5 años?

Mixel: *Empezó esto queriendo grabar una rola , solucionando un problema de cómo grabar una rola y ahora en estos últimos días estamos concretando el viajar a costa rica para grabar a zona rica.*

Rebel King: *Miro hacia atrás, el de cómo estar desesperado editando en el celular, ahora he llegado a producir realities shows, he llegado a producir canciones de personas conocidas...*

Si nos ponemos a analizar cada una de las experiencia, conocimientos, actitudes, valores y habilidades de *Mixel y Rebel King*, podemos observar el gran capital cultural con el que cuenta cada uno ellos y el cual les ha permitido irse desarrollando a lo largo de los años. Pues entre más alto sea el estatus del sujeto (en este caso Mixel y RK), su capital cultural será mayor y tendrá un mayor peso, ejemplo de esto es que ambos han pasado de grabar simplemente música a grabar programas de televisión. Lo cual nos hace discernir y concluir que su objetivo como casa productora es no limitarse a la música únicamente, e ir creciendo lo cual por las maneras que funciona la industria de productos audiovisuales nos haga creer que

quizas en algun momento la produccion de musica rap en este Home Studio pueda cesar, a causa del éxito que puedan obtener en otras ramas de la industria.

5.4 Entrevista #3: Análisis de “Interface”

Nos adelantamos a proponer a *Interface* como el artista que más está orientado hacia el lado mainstream en esta escala de grises entre lo underground y lo mainstream, principalmente por sus orígenes ya que, basándonos en el concepto del poder y del reconocimiento, *Interface* no carga consigo este discurso sobre el lugar donde proviene, no menciona que lo hace por exponer experiencias, más bien como una forma de arte, no como forma estrictamente de expresión, si no de experimentación.

5.4.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad

En esta sesión se entrevistó a *Interface* junto con su colega *Raymi B* quien funge como back vocal (corista o voz de armonía) dentro de los shows de *Interface*. Sin embargo, *Interface* al denominar esta faceta de él como rapero, nos centraremos en él para tratar de sintetizar el análisis dentro del tema en cuestión.

Entrevistador: “¿A qué se dedican?”

Interface: Yo soy productor aquí en la CDMX, un beatmaker, el cual es una persona que específicamente se dedica a construir los instrumentales y un productor es una persona que sabe más sobre grabación de voces, edición, masterización, entre otras cosas. Esa es mi faceta de productor y a parte mi proyecto como interface se podría definir como rapero.

Lo primero a resaltar es el conocimiento que tiene acerca de las labores dentro de la industria. Comparándolo con los entrevistados de las entrevistas anteriores, *Interface* pareciera ser más objetivó, además de que tiene claro cuál es su puesto, además de marcar la diferencia entre su labor como productor su proyecto personal como rapero; alguien que graba y edita a otros como vocación principal pero artísticamente es algo aparte donde se reconoce así mismo como rapero.

No podemos decir de manera segura si el hecho de que conozca los roles dentro de la industria sea un rasgo meramente mainstream, lo que sí podemos conjeturar es que al definirse a sí mismo como productor y señalar en qué consisten sus actividades deja entrever su intencionalidad comunicativa; seguir el camino de la industria musical, lo cual históricamente si es reconocido como un rasgo mainstream.

A pesar de mencionar que nos enfocaremos en *Interface*, su faceta de rapero, vale la pena mostrar una de las respuestas que da *Raymi B*, compañero de *Interface*.

Raymi B: Este carnal le mete un chingo de huevos para andar cantando en inglés siendo mexicano y estando en México tenía canciones que eran full en inglés y pues la banda igual se prendía, pero para el público mexicano es difícil de dirigir ese tipo de cosas hasta el día de hoy sobre todo si no eres gringo...

Dado que *Raymi B* es un artista (cabe resaltar que no es rapero, más bien cantante de metal) underground o que se mueve en estos circuitos, parece que nos expone que dentro de estos circuitos underground no es común otros idiomas que no sea el español.

La pregunta queda si es por rechazo, por simple falta de entendimiento o si la particularidad mainstream dentro del underground es el idioma español, aunque claro puede ser sólo por el hecho de entender la canción. También deja entrever una falta de reconocimiento por parte de quienes integran el circuito de rap underground en la Ciudad de México, un rechazo discursivo, pero de dónde más podemos obtener información es del relato de sus comienzos de *Interface*.

Interface: Yo empecé a los 12 años, tenía una banda de post punk literal empecé a cantar por porque me dijo mi jefa. Me invitaron a una banda...me quedé en la banda y aprendí un chingo de cosas fueron mis primeros escenarios, fue como una mini gira, de hecho, firmamos con una dependiente de Sony para grabar en unos estudios de Miramontes fuimos y grabamos un álbum y firmamos unos contratos bien vergas, pero la única cláusula era que no nos separamos, pero al final por diferencias de opinión lo hicimos.

Y bueno yo me dediqué a lo acústico y empecé a tocar puras rolas en acústico, como que empecé a ver los primeros programas para crear y grabarme, con eso hice mis primeras rolas.... empecé a ver cómo era esto de la producción y de hecho por estos tiempos me rechazan en el conservatorio, que porque ya estaba muy grande entonces me dediqué a la producción más que a ser músico... Después de ese pedo comencé a hacer mis primeras rolas de rap, mis primeras bases.

En ese entonces yo tenía la pinta muy hardcore con el fleco y empecé a hacer mis primeras bases de rap, porque a mí me latía el metal y al mismo tiempo me gustaba el rap, pero toda mi estética y mis amigos iban más como al metal, entonces sentí que era el momento de hacer este pedo, pero mis canciones eran todas orientadas al hardcore, entonces sentí que la gente no me iba a creer, entonces empecé a hacer estos beats y mi primera rola de rap en inglés, de hecho no le puse mi nombre de músico, porque la gente no la iba a topar igual, por lo que me inventé un nombre de rapero...”

El caso de *Interface* es interesante por el hecho de que proviene de una esfera medianamente mainstream hacia una esfera medianamente underground, fue de mainstream a underground, pero de manera parcial. Se mantiene en el mainstream de la manera en que su intención es operar de la misma forma que opera la industria; cobrar por producir, como una actividad principal, una operación más formal que artística, pero se mueve en los circuitos underground como rapero, como una forma experimental.

Digamos así que por una parte proviene de una trayectoria vinculada a la industria, o sea al mainstream, pero con un pensamiento underground y en cierta medida también un actuar con el sistema del “Do yourself” al producirse así mismo pero carente de una intencionalidad que busque el reconocimiento por parte del rap, expresa su deseo por sólo hacer rap sin importar el significado de hacer rap para otras personas, como en el caso de los chicos anteriores del cuarto de los sueños.

Interface puede pensarse como alguien con intenciones mainstream por una parte en sus actividades económicas, pensamientos underground como su faceta de rapero al experimentar con este género, pero las más curiosos es que sus referentes

sígnicos culturales parecieran ser mainstream, música de la industria estadounidense, vinculada más hacia él y lo que conoce de sus referentes simbólicos de la cultura popular y no tanto por su territorio como en el caso de los chicos. Pero por otro lado canta en inglés, algo particular en la escena mexicana del rap. ¿Acaso la experimentación con otras lenguas y temáticas prestadas de la industria extranjera, por mainstream que sea, es un rasgo underground sí es algo diferente a lo que la escena local está acostumbrada?

5.4.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal

En primera instancia, lo que podemos ver es que parte de su escena, de su identidad corpórea es el uso de la marihuana. Parece algo absurdo y en cierto punto hasta cómico el mencionar esto, pero el hecho de fumar frente a cámara y detrás de ellas, así como en sus videoclips simular el movimiento de fumar al mover las manos cuando rapean es muy importante, no sólo para ellos si no para todos los involucrados en el género del hip hop.

Si observamos videoclips, desde los producidos por nuestros entrevistados, pasando por raperos famosos mexicanos hasta llegar a *Snoop Dog* y *Dr. Dre*, la mayoría hace alusión al consumo de la marihuana. Mencionar como esto es parte de la expresión corpórea de Interface es una oportunidad para poder hablar sobre el poder no sólo discursivo y creativo que tiene la cultura del consumo de esta hierba sobre el movimiento del hip hop, si no en la misma corporalidad. Podemos decir que la seña con las manos de fumar o ya directamente mostrar frente a cámara “un porro” es una seña que todos identificamos, se puede decir que ese signo es por sí solo una persona social, algo que se encuentra en todos. Sin embargo, sería injusto encasillar los símbolos corporales y estéticos de la marihuana en el rap como mainstream y under primeramente porque es un aspecto de identidad y cultura que no se limita a las grandes industrias ni a las calles más olvidadas, simplemente es algo que no se limita.

Podríamos encontrar en este rasgo de la escenificación de Interface un rasgo estético que comparten todos los involucrados en el medio del rap, incluso lo que no consumen el cannabis, por lo tanto hablamos de un rasgo identitario que bien

puede estar en medio entre el under y mainstream como aspecto estático de la expresión del cuerpo "El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social. (Bourdieu, 1999)

Siguiendo con esto, si bien no lo vemos en la entrevista con él si no en uno de sus videoclips, en el video *Interface* parece preparar marihuana sobre un papel, pero nunca lo vemos explícito, solo humo y hace gestos con la mano como si fumara, no dice que evidentemente la fuma, algo obvio y reiterativo. Pero lo interesante está en el orden de los versos y lo que se muestra en pantalla, en unos de sus versos *interface* hace alusión a que se encuentra en una actitud relajada, pero sin cordura, después lo vemos haciendo una seña con su mano como si fumara y encamina al espectador a especular que se encuentra así por haber fumado, quizás este gesto parece parte de la escena que adopta en este video, trata de ser teatral "...un proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales para que se puedan deducir otros aspectos, no apreciables de otro modo de su situación. Así, al conducir y al andar el individuo se conduce – o más bien conduce su caparazón vehicular – de tal modo que se puede interpretar su dirección, su velocidad y la decisión que ha adoptado en cuanto al punto que se propone seguir." (Goffman, 1979).

Algo que podemos ver en específico con *Interface* y *Rami* en comparación con los otros entrevistados es la presencia del cuerpo perfeccionado para la escena o como *Foucault* lo plantea, el cuerpo dócil, es urgente mencionar que no nos referimos a ese tipo de docilidad o de alguna clase de sometimiento, no, más bien *Foucault* se refiere que el cuerpo es dócil cuando se somete a cambio para ser perfeccionado en concreto con piercings y accesorios, que lo ligamos con la respuesta que nos dimos sobre que antes incluso tenía un fleco ya que cantaba rock, metal y al cambiar al género del trap (un género derivado del rap) cambia su ethos, su estética para estar más acorde con su nueva personalidad artística, sometió a una oscilación a su antiguo yo para dar paso a su proyecto de *Interface* y estar en el frame y la escenificación que este nuevo género necesita

Interface: *En ese entonces yo tenía la pinta muy hardcore con el fleco y empecé a hacer mis primeras bases de rap, porque a mí me latía el metal y al mismo tiempo me gustaba el rap, pero toda mi estética y mis amigos iban más como al metal, entonces sentí que era el momento de hacer este pedo, pero mis canciones eran todas orientadas al hardcore, entonces sentí que la gente no me iba a creer, entonces empecé a hacer estos beats y mi primera rola de rap en inglés, de hecho no le puse mi nombre de músico, porque la gente no la iba a topar igual..*

Directamente esto lo podemos ligar al mainstream, incluso Interface aceptando que de hecho tuvo que cambiar su estética y hasta su nombre artístico para encajar el este nuevo mundo del rap, dado que al under poco le importan los cambios estéticos. De hecho, la fachada, según *Goffman*, la emplea *Interface* a manera que quede más acorde con un artista y productor mainstream al posicionarse, es una fachada que ya se volvió parte de su ethos individual, se ha vuelto parte de su identidad esté en escena o no.

Hablando concretamente de Interface, el planteamiento del cara a cara con nosotros funciona del mismo modo que con la casa produce y en cierta medida también con el cuarto de los sueños en donde al designarnos a nosotros como público, nos piensan también como el público que verá el documental. Por ello, en el caso de *Interface* el hecho de que mantenga su espacio de trabajo como su escena al menos frente a nuestras cámaras nos hace ver que su persona, en ese momento no es la de un artista, si no la de un productor y un creador. Constantemente nos regalaba tomas de él trabajando, editando, su intención es verse en escena como el productor.

También queremos destacar que dentro del underground es difícil desarrollar un carisma como *Webber* lo concibe, esto porque para *Webber*, el carisma se trata más que nada de la cualidad que tiene los individuos para sobresalir y atraer a otros a seguirlo o trabajar con ellos, directamente alguien que salta hacia el mainstream o con particularidades más encaminadas a este se trata de alguien con un carisma desarrollado, pero no lo pensemos desde la trivialidad como el ser gracioso, tener una actitud avasallante.

Por ejemplo en el caso de *Interface* su carisma radica en que incursionó en rap cantando en inglés, *Interface* de hecho nos respondió que la gente que actualmente lo conoce y que han trabajado con él lo han hecho por que les pareció interesante que cantara en inglés, de hecho es sumamente interesante porque sin importar en qué país y época nos encontremos, dentro de los circuitos underground ya sean de Estados Unidos, Inglaterra, España , México o cualquier país que se piense y en qué año, no es habitual que en el under se cante en otro idioma que no sea el nacional, de hecho parte del reconocimiento que menciona tanto *Webber* como *Foucault* se basan en el reconocimiento de unos mismo en su entorno, algo que contiene el underground, lo under rechaza lo extranjero, lo mainstream caso *Interface* parece abrazarlo y más que su habitus , parece ser también su carisma, una seña particular por la que los demás lo conocen.

Para terminar con esta particularidad, al igual que en el caso de Mixel de la Casa Produce, tanto *Interface* y *Mixel* cuentan con el tipo de carisma de autoridad, no por ser jefes especialmente si no porque son productores, son quienes ofrecen sus servicios como productores y editores, de alguna manera son una autoridad en la materia de la producción underground.

Tenemos también el aspecto de la ritualización, un concepto cuya práctica, al igual que la influencia de la cultura de la marihuana en la expresión del cuerpo, se encuentra en el under y mainstream pero a diferencia de esta, la ritualización puede contener algunos significados que orientan más hacia el under o el mainstream.

Por último, toca hablar acerca de la ritualización. Siguiendo con el tema de la marihuana, pareciera que, tanto para *Interface* como para muchos otros raperos, e incluso músicos en general. El encender un cigarro de hierba conlleva parte de su ritual, más que un accesorio, una parte de su escenificación. Más allá de la hierba, la ritualización puede dividirse según el mainstream y underground pero ambas parte parecieran tener similitudes; en el caso de *Interface* un ritual puede ser el volver a teñir su pelo o agregar otro tatuaje, algo que constituye el ethos de la figura que desea expresar en el rap, al estético mientras que el mainstream puede funcionar igual, solo modificaciones a la apariencia, pero un caso particular aquí es

que como artista que por la disposición de recursos con la que cuenta pertenece al underground , al menos en el apartado técnico aunque sus intenciones sea mainstream, parte la ritualización no solo de Interface, si no en general de todos nuestros entrevistados, es la experimentación con bases , con beats e instrumentales, diseñarlas desde cero y practicarlas para mantenerse en el género, algo que un artista mainstream no necesita del todo al contar con recursos para disponer de Djs y técnicos de sonido.

5.4.3 Eje 3. Interpretación del Espacio físico/Territorio

Lo primero que podemos mencionar que Interface de alguna forma rompe con una característica territorial tanto de la escena musical en la Ciudad de México como en el propio rap mexicano, hablamos de que transgrede de la lengua nacional, el español y lo mezcla tanto español como inglés, incluso como el menciona, empezó cantando en inglés. Además, utiliza un subgénero del rap que es el trap como género musical primordial para su proyecto como *Interface*, el cual proviene principalmente de Estados Unidos. Esto lo podemos relacionar tanto con el habitus corporal, su identidad, el núcleo cultural que lo rodea al vivir en el centro histórico de la Ciudad de México.

De hecho, vale la pena hablar sobre esto, el centro histórico de la Ciudad de México se considera como un lugar multicultural pues en él habitan personas de diferentes países como Estados Unidos, Francia, Asia, Europa, que radican ahí o solo están de paso. No es gratuito el hecho de que Interface emplee mezclas de lo que conoce sobre el rap, así como de la influencia musical a la que esté expuesto. “El concepto de territorio es un tema que se viene trabajando en muchas disciplinas desde hace ya mucho tiempo. El proceso de globalización ha corrompido con las fronteras y los límites territoriales bien definidos geográficamente por elementos naturales o humanos, desde el punto de vista tradicional. En la actualidad toda esta conceptualización ha cambiado, se ha complejizado – y lo sigue haciendo – cada vez más.” (González Alejandro, 2011).

Podemos observar también que existen similitudes y fronteras territoriales entre los entrevistados. En el caso de *La casa produce, el cuarto de los sueños* y los *Mexa*

Perros, provienen de zonas marginadas, Los Mexa Perros y los miembros del cuarto de los sueños provienen de la misma alcaldía, Iztapalapa, un zona ubicada hacia el oriente de la ciudad, donde el capital cultural no se concentra por ende los preceptos y símbolos culturales cambian por completo; lo que para los Mexa Perros y El cuarto de los sueños puede resultar similar y tener un significado, para Interface no.

En primera instancia pareciera que hablamos sobre qué Mexa Perros y “el cuarto de los sueños” viven en una zona menos afortunada y con un ambiente más hostil y por eso son underground mientras que Interface por vivir en una zona donde se concentra más el capital cultural y los recursos es mainstream pero en realidad, de lo que se trata es que para ambos están expuestos a signos e interpretaciones completamente diferentes, porque mientras para los Mexa Perros y el cuarto de los sueños vale la pena contar lo que sucede en el barrio, para Interface se trata más de experimentar musicalmente y buscar diferentes sonidos. Realmente a que verlos como sujetos sociales que han sido expuestos a giros espaciales como Soja lo determina, ósea productos de los fenómenos sociales que se producen en el lugar en el que viven.

Para este punto si tuviéramos que definir rasgos under y mainstream podemos decir que el territorio que rodea a Interface es mainstream, por el simple hecho de que se trata de una zona más globalizada, un punto de reunión multicultural, recordemos que lo under es lo local, lo poco conocido y lo mainstream es el encuentra, la mezcla de varios significados.

Cabe aclarar que nos basamos completamente en la respuesta tanto de *Interface* como de su compañero *Ramy B* y en lo que observamos, no nos dijeron en donde crecieron, cuál es su ciudad de origen porque lo que estas aseveraciones son por lo planteado en nuestro marco conceptual y en nuestras entrevistas.

De hecho, también podemos comprobar que es la marginación lo que promueve el nacimiento de escenas musicales como lo hemos embarcado en nuestro marco socio histórico donde relata cómo fue la división del Bronx en dos partes (norte y sur) la que mantuvo marginada al lado sur de donde se creó la cultura del hip hop. Cabe aclarar que cuando decimos marginados no nos referimos a los escenarios

más radicales con índices de calidad de vida muy por debajo, más bien a los índices delictivos y en pobreza media, no extrema pero sí visible.

En lo que respecta a su estudio, podemos ver que se trata de las mismas formas de organización social y producción de valores que en los demás estudios donde se considera un hogar, una familia, aplican un poder si bien no jerárquico, institucionalizado como lo es una familia, algo que observándose a través de estas entrevistas, parece ir en tendencia con el under, la institucionalización de los lugares como los estudios al ser un lugar tanto de memoria porque significa para los miembros de esa “familia” como por el hecho de considerarse a sí mismos familia. “Se entiende por territorio a aquella manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales, relaciones que están determinadas, en diferentes grados, por la presencia de energía – acciones y estructuras concretas– y de información; acciones y estructuras simbólicas” en palabras de Raffestin.

También destaca cómo a pesar de que, en ninguno de los entrevistados, tampoco con Interface existe una jerarquía como tal puesto que se trata si bien de un ambiente de trabajo, también de un ambiente social, sin embargo, cada persona pareciera tener un rol en específico, en el caso de interface él es el productor, en el caso de la casa produce lo es Mixel, hay ciertos títulos que dan coherencia al lugar denominado Hogar

“La noción tradicional de identidad cultural u hogar, pasa a considerarse un factor de creación de relaciones sociales, diferencias y entrelazamientos, como un resultado complejo y a menudo contradictorio de localizaciones, requerimientos de espacio, delimitaciones y exclusiones”. (González, 2018) Dicho lo anterior no estamos hablando de una comunidad o una territorialidad en el sentido de jerarquías, más bien de un campo en donde el mecanismo de productor, artistas, quienes ocupan más el conocimiento técnico y quienes lo encaminan más hacia el artístico, deja ver los mecanismos de este campo.

Sobre si se trata de un lugar de memoria, podríamos considerarlo así desde una perspectiva emocional pero no en el estricto sentido de la definición. A diferencia de los otros estudios, su nombre y sus significados parecen no recaer como tal en el

territorio. Es común que en el mainstream no existan lugares de memoria por el hecho de que las industrias no dependen de un solo lugar y no se genera ese apego y por ende no se generan estos símbolos atribuidos. No parece ser el caso del estudio de Interface, no porque disponga de otros lugares de grabación o no exista ese apego emocional, sin embargo, de lo observado en las entrevistas no es tan marcado como en los otros casos. Podríamos decir que se trataría más de un lugar etnológico que encaja con la tendencia underground del Do it yourself: “ha sido descubierto por aquellos que lo reivindican como propio” (Augé, Marc, 1992).

5.5 Análisis de “Mexa Perros” Entrevista #4

5.5.1 Eje 1. Interpretación sobre la identidad:

En esta última entrevista el análisis se realizará a *Los Mexa Perros* un dúo de hermanos conformado por *Alejandro MP* de 17 años y *Alvarito MP* de 15 años, originarios de San Miguel Teotongo, un barrio de la CDMX en Iztapalapa.

Entrevistadora: Presentense por favor

Alejandro MP: Soy Alejandro MP y aquí mi carnal Alvarito igual MP, somos los Mexa Perros directamente de Iztapalapa.

Alvarito MP: Puro San Miguel Teotongo, yo soy Alvarito me presento aquí con mi carnal puro Mexa Perro, ahuevo que sí.

Al presentarse ambos usaron el término “carnal”, esta palabra tiende a tener una connotación de familiaridad y unión simbólica entre personas de los barrios de México, con el fin de denominar hermano a alguien incluso lejos de los lazos sanguíneos. Lo cual Bourdieu refiere al habitus como “un conjunto de disposiciones interioridades que informan las percepciones, los sentimientos y las acciones de la persona” ha esto lo llama principios prácticos, al ser determinaciones del individuo por la naturalización histórica de sus prácticas, estas revelan valores, ethos, por ende se traducen en cuerpo, posturas, formas de caminar, de hablar, el expresarse respecto a un colega o amigo con un sentido más personal y próximo, un vínculo más profundo que una amistad.

Esto es propio del estilo y del ethos del underground porque lo más significativo para ellos es la unidad, como hemos visto a lo largo de las entrevistas, la colectividad es una base para el rapero under, puesto que tiende a ver más por su barrio que únicamente por sí mismo. Esta peculiar manera de ver la vida muy característica del rapero underground es dada gracias a su cultura, la define como un sistema de signos heredados y permeados a través del tiempo, por lo cual la cultura es una carga de significantes que determinan la manera en que vemos las cosas que ya existen.

En el caso de Mexa perros ambos se saben un equipo, y todo surge del "apoyo entre hermanos" o "carnalismo", palabra que es un indicador lingüístico de la cultura de estos dos individuos y se encuentra en el propio uso del lenguaje coloquial como modismos. Podríamos decir que el apoyo a la comunidad es una característica de la escena underground, Seca plantea, aunque todos son underground cada quien maneja valores diferentes, en el caso del rap los valores de la hermandad y lealtad, sin embargo al usar modismos podríamos calificarlo como un rasgo neutro, es decir no específicamente usado únicamente en este sector de la industria independiente que está más enfocado hacia lo under. También hay que considerar que muchas veces los discursos mainstream se apropian de estos modismos como el ejemplo de la palabra "carnal" para legitimar sus discursos dentro de su narrativa.

Ambos, mencionan su lugar de origen al momento de darse a conocer para esta entrevista, lo cual nos sirve para ubicar la relevancia que existe el espacio físico al que pertenecen como parte de su identidad denotando orgullo por su barrio y que hay respeto del mismo. Para ellos no destaca únicamente el "Yo soy" pues de manera inconsciente reconocen que su "Yo espejo" también es conformado por su territorio, lo dicen con orgullo y lo reconocen como el semillero de aquello que son ahora, es lo que Cooley define al Yo espejo, como un yo siendo el reflejo de muchos otros, sumando su experiencia con la de los actantes.

Alvarito MP: *Mi inspiración viene del Barrio.*

El "Barrio" es un concepto que figura dentro de los tres ejes de análisis que realizamos, figura como espacio físico delimitado por una territorialidad y límites

fronterizos y sector donde una comunidad se compone de sus valores y comparten formas culturales de comportamientos sociales, pero dentro de las líneas de investigación podemos también denotar que “barrio” dentro de la música rap al ser una palabra constantemente mencionada tiene el rol de contextualizar un artista y formar parte de su discurso lírico para obtener una legitimación de sus iguales o de un público en particular, debido a que no necesariamente el término barrio se utilice única y específicamente en la parte más underground de la industria, sino que como parte del discurso puede adaptarse a los estándares del mainstream.

Por último pero sin dejar de ser menos importante el “barrio” se nos presenta un aspecto cultural y discursivo por consecuencia se vuelve parte simbólica de la personalidad e identidad del artista, es decir que un rapero que nace y crece en determinado barrio va a tener un sentido de pertenencia con los valores de ese lugar y al expresarse estará comunicando de manera codificada no sólo su realidad, sino la de otros semejantes a él siendo una identidad colectiva creada por las formas culturales mencionadas anteriormente.

Es aquí donde el Yo espejo se convierte en una exteriorización del ser, cuando *Alvarito* decide escribir sobre lo que ocurre dentro de este espacio que figura ya como un actuante más dentro de su cotidianidad, no siendo únicamente un espacio territorial, sino parte importante de la formación cultural de estos jóvenes raperos. Lo cual nos ofrece dos narrativas; su barrio y lo que sucede en su mente, ya que sabemos el contexto del lugar en el que viven, podemos dictaminar que su discurso es legítimo, y por ende a su yo espejo, se le añade un yo social que proviene de su necesidad por expresarse.

Los integrantes de Mexa Perros en la entrevista nos comentan que han pasado por varias experiencias difíciles, por lo cual nos lleva a la situación que el rap significa para cada uno de ellos algo diferente. Para *Alejandro MP* es relatar su sentir por medio de sus composiciones, sí él llega a tener un buen día es probable que su composición hable de dinero o cómo la vida lo trata bien aunque la realidad del día a día sea diferente, mientras que *Alvarito MP* escribe de lo que ha vivido en el barrio; disputas, amenazas, falta de dinero, su consumo de marihuana, las veces que le

han roto el corazón o cuando está enamorado son sólo algunas temáticas que refleja en sus composiciones.

El enfoque de los Mexa Perros proviene del underground, se han desarrollado en medio de artistas callejeros y también, gracias a que el rap mexicano está pasando por un auge son capaces de vislumbrar los frutos de volverse mainstream, lo cual les genera la motivación para salir del barrio, ideología que es compartida por la mayoría de raperos provenientes del underground, lo cual puede considerarse un hecho social concepto que *Durkheim* describe cómo los factores contextuales preestablecidos, si un individuo intenta ir contra ellos, sus sentimientos se volverán en su contra. Esto aplica en el hecho de que *Alejandro* y *Alvarito* aceptan su realidad del barrio, pero necesitan ir en contra de algunos valores de su entorno para salir de ahí, aunque esto puede causar conflicto sobre sí quieren o no ser mainstream.

Siendo que el rap desde orígenes tiende al aspiracionismo, pretende el reapero callejero poder vivir de su música y de salir del sitio de origen, con el fin de obtener un mejor espacio en la sociedad, aquí en este discurso que hacen uso los Mexa Perros podemos observar un asunto de poder determinado por la economía, el estatus que da el ingreso económico y la aspiración a generar una cantidad suficientes de bienes con lo cual poder emigrar de la zona marginada que les tocó crecer.

Este hecho es uno de los escenarios comunes de ver en los artistas de este género, y con efecto de esta tesis, reflejan de manera clara dónde nace este proceso del underground al mainstream, es desde un sentido ideológico, forjado por una necesidad y alimentado por el contexto socioeconómico que les rodea. El ser forzados de manera hipotética a triunfar en la música o terminar decidiendo conseguir el dinero por fuentes menos legítimas bajo las leyes gubernamentales, estos hechos o situaciones es a lo que Goffman define como escenario que sería "aquella parte de la actuación del individuo que regularmente funciona de manera general y define la situación para quienes observan la actuación".

En la última década, el rap en México ha tomado fuerza incrementando su número de escuchas lo cual lo ha vuelto masivo, es importante saber esto, porque durante

la entrevista *Alvarito MP* nos relata cómo llegó la cultura hip hop a sus vidas y específicamente el rap, según el punto de vista Goffmiano parte de nuestra identidad se da por la apropiación de fragmentos de la identidad de las personas que nos rodean.

También durante la entrevista se les preguntó acerca de qué los inspiró para hacer música. Los jóvenes raperos afirmaron que su entorno fue el factor detonante para que naciera su interés por el rap, dado que varios de sus “compas” estaban involucrados en el mundo del rap ya sea escribiendo o produciendo.

Básicamente fue por su comunidad que ellos conocen y entran al mundo del rap, esta comunidad es algo que va más allá que un lugar, según Socarrás (2004) es aquel conglomerado humano con un cierto sentido de pertenencia, es una historia en común, intereses compartidos, realidad espiritual y física, costumbres, hábitos, normas, símbolos, códigos. Sus respuestas explícitamente fueron las siguientes:

Alvarito MP: Bueno para mí mi inspiración aparte de raperos famosos que ya están bien topados, también unos vales para mí mi valedor el Levi, el Armando, el Irving y varias banda que rapea aquí en San Miguel.

Alejandro MP: Yo no empecé rapeando, yo desde un principio comencé produciendo y ajá, mi inspiración es pues varios vatos famosos y mi compa el Irving.

Es claro que las personas que figuran en el barrio fueron de gran impacto para ellos, pero también se menciona a los “artistas pegados” es decir aquellos que forman parte del mainstream, esto es importante porque si bien la cultura hip hop llega a ellos por su barrio, lo que le brinda legitimidad al hacer o producir rap puede llevarte a una mejor vida es que ya hay artistas consagrados que viven de este género.

Creando en ellos una idea, que se une al deseo, es decir al juntar un deseo con una necesidad “salir del barrio” en este contexto para los Mexa Perros es de vital relevancia, este proceso de transición bien puede describirse como un ritual, el cual es parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que el tejido social de la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales, además también se le atribuye al ritual el hecho

de estar cargado de símbolos. Y al ser una cultura externalizada corporalmente, exige que los participantes asuman caras propias por ellos o elegidas con base al contexto social.

En otras palabras Álvaro y Alejandro se encuentran en un contexto que los ha llevado al desarrollo artístico como medio de creación y aspiración, con el fin de lograr un objetivo mutuo, el nacer y crecer en un barrio para tarde o temprano dejarlo y emigrar, en términos de esta tesis, sería el empezar en la industria musical en la parte más independiente para aspirar a llegar a la industria mainstream con el objetivo económico de poder vivir de su música y sus producciones. Ellos adoptan roles que les permita poder llegar a esas instancias cargando con los símbolos que al final del día se determinan por su discurso y la cultura del lugar donde nacieron.

Otro punto clave para analizar es que, *Alejandro MP* se ve así mismo más como un productor que como rapero, y *Alvarito MP* sí se categoriza como cantante de rap, ambos se ven influenciados por el rap que giraba en su entorno y cada uno de ellos tomó un rol para llevar a cabo su proyecto, incluso comparten la idea de que también aquellos raperos o productores reconocidos dentro de la industria del rap forman parte de sus motivaciones para continuar sacando música.

El nombre *Mexa Perros* corresponde a la visión Goffmiana de escenificación y fachada, donde la identidad también se forma desde cómo nos sentimos percibidos por el otro. Revisemos como su actual nombre es un ejemplo de esto, originalmente se llamaban *Mexarecords*. El origen de su actual nombre es dado por una disputa con personas de su barrio quienes los apodaron así para burlarse, pero el nombre puede verse como reconocimiento que el barrio les dio y ellos se apropiaron de ello.

La relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente ni el objeto se plantean como tales. El grado en el que se invierte el cuerpo en esta relación es, sin duda, uno de los determinantes principales del interés y la atención que se implican en él, y de la importancia - mensurable por su duración, su intensidad, etcétera- de las modificaciones corporales resultantes [...]. Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de

esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social. (Bourdieu, 1999)

Es así como el nombre *Mexa Perros* adquiere mayor fuerza por el hecho de que tienen el reconocimiento de su entorno, retomando el concepto de Seca sobre dignidad individual la proviene de la legitimación, aceptación y reconocimiento social, indica que aparte de ese nombre sonar incluso mejor que *Mexarecords*. Algo que sus adversarios no esperaban era el buen recibimiento que tendría dicho sobrenombre con el fin de insultar, sería apropiado por este dúo y transformado de manera positiva para hacer uso de él, puesto que dicho nombre Mexa Perros tenía un efecto más directo al entorno social y un mayor reconocimiento del “público” o barrio, con el objetivo de ser reconocidos.

Para ir cerrando este primer eje del análisis es relevante observar la manera en cómo producen su música es algo muy casero y particular de este pequeño grupo, debido que ellos no cuentan con más capital que un micrófono, unos audífonos y el antipop, incluso usan una aplicación llamada “bandlab” para crear sus canciones, lo cual es un rasgo característico de su realidad social, ya que otros artistas como *Interface* o *La Casa Produce* cuentan con software especializados para mezcla y masterización de audio. Por su calidad al producir y sus letras, estos chicos se han visto involucrados en pleitos con personas de su barrio, pero ellos mantienen el impulso por pensar, por expresarse.

Alvarito MP: “...*mucha banda luego dice que dejemos esto o así porque según no sabemos y así, pero pues...*”

Por supuesto que es parte de ser underground el aferrarse aún con todas las adversidades, porque para el rapero escribir no sólo se trata de crear algo que suene bien, muchas veces son las experiencias lo que da vida a la letra e interpretación del artista, cuando se les preguntó ¿cómo sienten qué ha cambiado su mentalidad?

Alejandro MP: *“... la neta pues ahí sacas todo, sí cambia mucho la mentalidad porque ya te sientes libre de todo ese pedo.”*

Alvarito MP: *como que sueltas todo lo que tienes en tu mente, que no puedes hablar con otra persona, y cuando lo cantas es como que es como un alivio, tanto para el corazón y tanto para la mente.*

Dejan en claro que para ellos el hacer rap no es sólo por fama, es un desahogo y hasta este punto podríamos pensar que ellos son los más underground, sin embargo recordemos que ellos mencionaron querer "vivir de esto" y que parte de sus influencias son "personas ya pegadas", sumamos a lo anterior el hecho de que *Alejandro MP* el mayor de los hermanos sí tiene una idea de producir a lo grande, y *Alvarito MP* también busca llegar a ese punto, todo con el fin de salir del barrio, de cambiar sus vidas, por lo cual *Los Mexa Perros* pueden ser pensamiento underground con tendencia al mainstream.

No significa que esté castigado el soñar con dejar el barrio, debido que el género rap desde sus orígenes ha tenido dos finalidades, la primera el expresar las desigualdades socioeconómicas de los barrios y segunda el poder ya sea cambiar esa desigualdad o poder emigrar de esos puntos rojos de delincuencia ciudadanos. La aspiración y la rebeldía se han encontrado vinculadas al rap casi desde su nacimiento y a la vez ambas con dos fines muy distintos. Cada uno de ellos se va mezclando constantemente en el desarrollo de la carrera de los artistas, en el caso de Mexa perros es de aspirar a las grandes ligas por medio de factores rebeldes permitidos dentro de la industria.

5.5.2 Eje 2. Interpretación de la Estética Corporal

Para este segundo eje, es importante retomar en el análisis los conceptos de ritual (prácticas que llevan al actor social a encarnar la personificación dentro de la interacción social escena) y habitus (conjunto de disposiciones interioridades que informan las percepciones, los sentimientos y las acciones de la persona).

Antes de comenzar con la entrevista, cuando nos encontramos con los jóvenes raperos el sonido que salía de una bocina tapizada por stickers cargada por *Alvarito*

MP anunció que estaban llegando, esto puede ser considerado un ritual ya que para ellos es una práctica que los lleva como actores sociales a la personificación dentro de la interacción social (escena). Para Erving Goffman, el ser humano es sólo un actor, donde su cuerpo porta el sentido, es decir que habla y habita una realidad. Por medio del cuerpo nos presentamos y obtenemos experiencias externas. Estas presentaciones se dan por medio de señales no verbales, algo que se denomina como glosario del cuerpo.

La exterioridad del artista se reflejó desde que saludaron como normalmente lo hacen en el barrio usando un choque de puños, Bourdieu es quién plantea que el habitus es “un conjunto de disposiciones interioridades que informan las percepciones, los sentimientos y las acciones de la persona”.

Siendo lo anterior lo que nos refiere al ethos de ambos hermanos a pesar de tener cuerpos esbeltos se paran de manera imponente, pero a la vez relajada, mantienen una posición con el pecho echado al frente, brazos y piernas abiertos, ambos denotan la carencia de docilidad en el cuerpo, algo indispensable dentro del underground y yendo en contra de lo que el mainstream pretende moldear; un cuerpo dócil, es *Foucault* quién define como un cuerpo dócil aquel que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado.

Respecto al *cuerpo político*; podríamos decir que la cara social es un efecto derivado de un cuerpo politizado, en otras palabras es una cara que le ha sido prestada y atribuida por la misma sociedad, y que le será retirada si no se conduce del modo que resulte digno de ella; las personas interesadas en mantener esta “cara” deben de cuidar que se conserve un cierto orden expresivo.

En este análisis se podría decir que semblante de ambos es serio pero la forma en que se expresan es coloquial y agradable, no son agresivos con sus palabras, sino que son sus cuerpos los que parecen listos para la pelea, tanto *Alejandro MP* como *Alvarito MP* caminan de forma similar, pues pareciese que es como si estuvieran rodeados de una pandilla, caminan con cierta calma, sus andar es muy de "Cholo" que es la forma estadounidense de dominar a los mestizos con un progenitor blanco y un indígena, y en los que prevalecen los rasgos étnicos indígenas, estas personas

suelen ser parte de pandillas y en ellos se ve que para esta ocasión al menos para *Alejandro*, su estética está inspirada en ellos, todo el trayecto de camino al "estudio" platicaban de su música, sus próximas rolas etc.

La apariencia de los Mexa Perros no sólo es el resultado de su entorno y cultura, también *Alejandro MP* quien vestía una gorra azul rey, una playera negra lisa de manga corta, unos shorts color beige, calcetas blancas y tenis blancos, por su parte *Alvarito MP* usaba gorra negra, playera blanca lisa de manga larga y unos pants color beige y tenis blancos. Pero en ningún momento bajando la guardia, como si a cada instante tuviesen que estar legitimando su andar, su postura, más allá de las cámaras, se les veía naturales, el expresar esta violencia corporal, era un sentido de territorialidad, de personalidad y a su vez como en las tribus de liderazgo, algo que podríamos interpretar como "no se metan con nosotros".

Al ya estar establecidos en su "estudio" que en realidad era la casa de una de sus amigas, cuando empieza el momento de montar sus cosas del estudio; micrófono, audífonos y un antipop, *Alejandro MP* se puso unos lentes oscuros mientras lidiábamos para colocarles los micrófonos, *Alejandro MP* comento "por eso vine de negro es mejor así", dando a entender que su vestimenta no es casualidad, pues él pensó en la forma más efectiva para obtener la estética que quiere proyectar, sobre esto es importante recordad el termino frame dado por Goffman para hacer referencia a ese lugar desde el que actuamos, y del que no nos debemos salir si deseamos causar buena impresión en los otros con quienes interactuamos cotidianamente. Lo cual es reflejo de que la escena underground busca actitudes en su individualidad para poder ser aceptado por el círculo cultural o el campo musical al que pretende acceder.

Es el artista de rap quien desarrolla una "*fachada*". Otro concepto que nos concierne desde el lado de lo estético es el de el cual Goffman explica como: *una dotación expresiva, que contribuye a fijar la definición de la situación que intenta dar*. Cuando escucho lo que Alejandro menciona su hermano *Alvarito Mp* replicó "Chale, si es cierto, verdad" comentario que denota que *Alvarito* aún no contempla ciertos factores de su vestimenta y cómo influye en su proyección, cabe añadir que *Alvarito*

MP; sí dejó su rostro descubierto a lo largo de la entrevista, lo cual puede indicarnos que a pesar que el discurso de *Alejandro MP* apele a lo underground su mentalidad ya está comenzando a fijarse por lo mainstream y por el contrario *Alvarito MP* que se quiere encaminar a lo mainstream aún mantiene su esencia underground, quizás siendo esto determinado aun por el desconocimiento del funcionamiento de la industria y su carrera aún joven, cabe recordar que ninguno de los dos Mexa Perros llega todavía a su mayoría de edad por ende aún hay factores que quedan por aprender si quieren figurar más allá de su barrio.

5.5.3 Eje 3. Interpretación del Espacio físico/Territorio

Para este último eje de análisis es importante retomar los conceptos de comunidad, territorialidad, territorio, “manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales, que están en diferentes grados y giro el espacio físico está en movimiento con lo social [...] dejando inconscientemente fragmentos de su identidad como vestigios”.

Dentro de cultura del hip hop existen pandillas/crews que son grupos de personas que se organizan según *Robert Sack* territorialidad es una tentativa, o estrategia, de un individuo o de un grupo para alcanzar, influenciar o controlar recursos y personas a través de la delimitación y del control de áreas específicas – los territorios. En términos generales, esta delimitación se hace territorio solamente cuando sus límites son utilizados para influenciar el comportamiento de las personas a través del control de acceso de sus límites.

Mexa Perros son los únicos entrevistados que cuenta con un lazo sanguíneo por lo cual han compartido un contexto desde temprana edad esto es de suma importancia porque el rap llegó a la vida de ambos por medio de su territorio concepto que según *Raffestin* es la manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales determinadas por la presencia de energía; acciones y estructuras concretas e información - acciones y estructuras simbólicas.

A diferencia de los demás home studios, el de *Mexa Perros* no tiene una ubicación fija, por consiguiente su territorio no es estático sino móvil, concepto otorgado por

Sack quién denomina la existencia de un territorio móvil definido como aquel que se presenta periódicamente pero aun teniendo un territorio móvil su área de traslado está limitada dentro San Miguel Teotongo, Iztapalapa, dejando cómo resultado que los Mexa Perros desarrollarán su proyecto yendo desde calles, parques o casas ajenas recordando que el espacio donde se les entrevistó no es de su propiedad.

Apoyándonos en lo que Sack y otros autores como lo son Gustavo Montañez y Ovidio Delgado en su texto, "*Espacio, Territorio y Región*", comparten una idea similar que "*El territorio no es fijo, sino móvil, mutable y desequilibrado. La realidad geosocial es cambiante y requiere permanentemente nuevas formas de organización territorial.*" Esas características hacen que su experiencia al crear música sea nómada, y la podemos interpretar como hacer de la calle un home studio, lo cual embona perfectamente con lo underground. No obstante, para ellos esta situación se divide, por su parte *Alvarito MP* piensa en llevar las cosas a lo mainstream mientras que su hermano prefiere mantenerse más apegado a lo underground.

Alvarito MP: Quiero llegar a ser famoso hacer buenos bits con raperos, salir del barrio, sacar a la jefita ... es una meta salir de aquí.

Alejandro MP: En lo personal no busco la fama, pero quiero generar algo con lo que me gusta...

Es interesante saber que la música que se produzca también está bajo el control de ciertos grupos, pues esto implica giro en la música que producen los *Mexa Perros*, para explicarnos de forma más amplia *Soja* determina giro como el espacio físico está en movimiento con lo social, dejando fragmentos de identidad como vestigios, por lo cual otro rasgo under en ellos es el hecho de que les resulta muy difícil salir de su barrio.

Foucault, considera la producción social de la espacialidad "el espacio es producido socialmente y por eso es pasible de ser cambiado socialmente" y, a su vez, implica una dialéctica socio espacial "el espacio modela lo social tanto como lo social modela lo espacial". Las dificultades como falta de recursos, ruidos del lugar o que

el espacio sea prestado los limita y por supuesto que su espacio modela su música, pero consideran que cuentan con las herramientas y conocimiento necesarios básicos para sacar buenas canciones, aunque sea en una calidad reducida. Sobre esto el menor de los hermanos comenta:

Alvarito MP: ...hay varias rolas donde se escucha el aire y ese pedo porque grabamos en el parque o lugares donde había mucho ruido...

Raffestin (2018) sintetiza diciendo que: “se entiende por territorio a aquella manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales, relaciones que están determinadas, en diferentes grados, por la presencia de energía – acciones y estructuras concretas – y de información – acciones y estructuras simbólicas.” Es decir aun cuando este dúo no tenga un espacio físico único donde puedan definir como suyo para grabar, es a su vez lo que les da una gama más amplia de poder magnificar su lugar, su territorio no se limita a un espacio específico sino que se expande por aquellos sitios donde estos pueden relacionarse y crear su música, causando así una mayor presencia en distintos puntos de su barrio.

Podemos aseverar que *Mexa Perros* reconoce a su barrio, además de buscar representarlo otra característica de lo underground, aunque también esto se llegue a ver en el mainstream no es lo mismo para estos raperos que inician pues, todavía su finalidad de ser mainstream es para salir del barrio, lo cual implica ir contra los hechos sociales que moldean el ethos de sus canciones pues aún forman parte de la cultura de ese barrio y siguen inmersos en todo lo que implica. Incluso cuentan sólo con lo básico del capital para realizar sus grabaciones, pero quieren tener más y mejores posibilidades para grabar.

Alejandro MP: pero si la fama llega no estaría mal.

Alvarito MP: Yo quiero grabar con los que ya están pegados”, a la par Alvarito MP menciona “quiero salir del barrio, tener una mejor vida para ayudar a la jefita, tal vez.

Con esto último cerramos el análisis de esta entrevista donde podemos ubicar la ideología que a los *Mexa Perros* caracteriza, siendo con un *habitus* dentro del underground, sin embargo con un pensamiento aspiracionista el cual los lleva a irse paulatinamente despegando del primero y terminando con pensamiento más apegados al mainstream. Un underground que se determina por el lugar donde crecieron pero definidos por un mainstream que los envuelve por su mensaje masivo y su alcance que tiene actualmente dentro de la industria del rap en México.

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS PARTE 2 : FOCUS GROUP O GRUPO FOCAL



Imagen de algunos participantes del Grupo Focal

6.1 Explicación del Análisis del Focus Group o Grupo Focal

Para esta segunda parte organizamos un grupo focal compuesto por 6 personas de diferentes edades, ocupaciones y clases sociales:

Persona 1: 24 años, ocupación, maestro de basket e ingeniero en audio, perteneciente a la clase media; Persona 2: 27 años, ocupación, arquitecto de clase alta; Persona 3: 27 años, sociólogo quien trabaja en una ONG perteneciente a la clase media; Persona 4: 20 años, estudiante de producción musical, clase media baja; Persona 5: 20 años, grafitero de clase baja; Persona 6: 20 años, hace tatuajes y pertenece a la clase baja.

El único requisito para formar parte del análisis fue que tuvieran como género musical preferido la música rap. Con este requerimiento cumplido se les mostraron 4 videos pertenecientes a diferentes artistas para que nos compartieran su opinión. El contenido audiovisual para analizar fue seleccionado de acuerdo a nuestro marco socio histórico, donde hacemos mención a las olas de raperos en México desde la década de los 90's hasta la actualidad, sin embargo por cuestiones de practicidad y tiempo, decidimos reducirlo a cuatro etapas; 1990, 2003, 2010 y 2023.

Para adentrarnos al análisis cabe mencionar que el rap mexicano se inspiró en ciertos rasgos que ya se habían popularizados y por ello decidimos tomar a los artistas más relevantes de las últimas cuatro décadas en México, aquellos raperos más importantes de su tiempo y con base a las entrevistas de nuestro documental “Las casas del rap”, notamos que existe un patrón donde la escena *underground* tiende a tomar características de los raperos más emblemáticos en turno.

Por lo tanto los videos seleccionados fueron “Comprendes Mendes” (1996) de la agrupación Control Machete, “La pelotona” (2003) de la agrupación Cartel de Santa, “La mafia de la C” (2010) de C-Kan y “Sabes”(2023) de Santa Fe Klan.

Los motivos para seleccionar estos videos son particulares entre cada videoclip; en el caso de “Comprendes Mendes”, su selección fue por ser el primer videoclip de rap mexicano en popularizarse, además de que el tema pertenece al primer álbum de rap mexicano en superar el millón de copias vendidas, hablamos del primer

videoclip “mainstream” de rap en México (al menos el primer video de rap en volverse masivo).

El segundo tema se eligió por dos motivos, el primero, que Cartel de Santa simplemente era la agrupación de rap por excelencia en la década de 2000 a 2010 y el segundo motivo es que a diferencia de los demás videoclips que había hecho Cartel de Santa donde solía mostrarse a la agrupación rodeados de pandilleros, mujeres exhuberantes, donde las letras eran sobre el barrio y sexo, este tema junto con el videoclip propone algo diferente a lo que se tenía acostumbrado de ellos.

Después tenemos “La mafia de la C” de C-Kan, a pesar de no ser el video más popular o emblemático del rapero (en ese caso podría ser “Somos de barrio” o “Un par de balas”). Es el primer videoclip de este artista como rapero popular en México, de hecho podría decirse que es el video más *underground* de los que mostramos, ya que de hecho fue grabado con un celular, lo elegimos porque a pesar de ser ya un rapero con bastante fama aún no apostaba por costos de producción altos.

Y por último tenemos a “Sabes” del rapero Santa Fe Klan, puede resultar drástico el salto de 2010 a 2023, pero el motivo de seleccionar este videoclip, además de limitantes como lo es el tiempo de entrega de este trabajo y por ende no incluir más videoclips, es porque representa el salto al *mainstream* más evidente, resulta ser el tipo de video dominante por excelencia dentro de las concepciones de autores como Bourdieu o John E. Illescas, se trata de un videoclip con altos valores de producción, donde muestran fiesta, hermosas mujeres y al protagonista rodeado de ellas y lujos materiales, pero también lo elegimos a causa de que se trata de un salto hacia otro género.

Santa Fe Klan, al igual que C-Kan, venían del gangsta rap. De narrar lo que ocurría en la calle y ahora con este tema, Santa Fe Klan pasa del gangsta rap al reggaeton, además de hacer dueto con una *influencer* de plataformas digitales quién es ajena al mundo del rap.

Una vez puestos en contexto pasaremos a analizar las respuestas dentro del *focus group*. El trabajo inició mostrándoles a los participantes los videoclips de manera

consecutiva, para que posteriormente y de manera general pudieran darnos sus observaciones con lo visto en cada uno de los audiovisuales de los raperos.

Al igual que en el análisis anterior, mantendremos el seguimiento de nuestras tres líneas conceptuales, las cuales son la línea de la corporalidad, la línea del territorio y la línea de la identidad. Con la diferencia de que en esta ocasión no trataremos de buscar rasgos *under* o *mainstream*, más bien trataremos de interpretar la recepción por parte de los invitados hacia los cambios estéticos que han tenido los artistas más emblemáticos así como los discursivos de los mismos.

6.2 Primer Línea: Estética y Corporalidad

En esta línea de la corporalidad y la estética nos centraremos más en lo que nuestros participantes pudieron observar, pero también lo complementaremos con nuestras observaciones, de cuando vimos los videoclips antes de su selección para de esta forma entender mejor los argumentos de nuestros participantes.

Entrevistador: ¿Qué opinan de los vídeos, de lo que vimos, lo que escuchamos? ¿les gusta o no?

Lo primero que podemos decir es que dentro de esta primera pregunta destacó el video de C-kan del tema “*La Mafia de la C*”, lo cual llama la atención ya que es una pregunta muy general y no se refiere a un video en específico, sin embargo a quien mencionaron primero fue a este rapero.

A manera de contexto describimos muy brevemente el videoclip; se trata del rapero C-kan en las calles rodeado de pandilleros que muestran sus tatuajes, (plaqueando) haciendo señas con las manos, planos de calles, planos a detalle de los tatuajes de los pandilleros y estos apuntando a la cámara con armas, el videoclip narra una historia sencilla sobre como C-kan y su gente dan caza a otros pandilleros.



Imagen 1. extraída del videoclip C-kan del tema *La Mafia de la C* (2010).



Imagen 2. extraída del videoclip C-kan del tema *La Mafia de la C* (2010).⁴⁷

Dentro de esta primer pregunta hubieron dos respuestas en específico que nos permiten ahondar más en la línea estética de este análisis.

D: *Es armar a todo el barrio y aparte los presento a todos, o sea yo no topo tanto güey pero ahí del de lo que vi osea justo si dije güey técnicamente, es el es el más como bajo pero es el más ponchado, el más fuerte de los videos, está muy verguita pero sí, si notas las carencias comparado por ejemplo con el de Karely y este Santa Fe Klan que está*

⁴⁷ La calidad de las imágenes se debe a que el videoclip fue grabado con esa calidad de origen.

ultra producido que no me gustó nada, nada, o sea me gustó porque parece como una obra de teatro de esos de como parece así un barroco así enanos por acá como un circo parecía esa madre, a la verga así lo vi, así me pareció esa madre comparado con este que era que era casero, así hasta grabado con el celular el del C-kan esa es la diferencia pero muy vergas.

De acuerdo a nuestro marco conceptual, C-kan parece llevar una escenificación más grupal por así decirlo, no está rapeando para el barrio, está rapeando con el barrio. El autor Will Straw menciona que la escena se modifica de acuerdo a los diferentes modos de circulación de la música en su tejido social, si nos ponemos a pensar comparten mucho de esta escenificación con los entrevistados de nuestro documental, Mexa Perros y el cuarto de los sueños.

Si bien no son del mismo lugar el tejido social parece replicarse en ambos lugares (Guadalajara con C-kan y la CDMX con Los Mexa Perros y El cuarto de los sueños), pasan a compartir la circulación de la música. La escenificación de C-kan parece estar acompañada de su gente, no es dependiente de ellos, más bien pareciera que su gente también es C-kan; C-kan no es el rapero si no el barrio al menos en una cuestión de escenificación, esto también lo vemos en otros videos más emblemáticos del artista, donde parece que en sus canciones más famosas o *mainstream* buscará estar acompañado de la gente de su barrio.



Imagen extraída de Videoclip C-Kan *Un Par De Balas* (2014)



Imagen extraída del Videoclip C-Kan *Somos De Barrio* (2013)

También podemos hablar de este rapero dentro del videoclip principal “La mafia de la C” desde la postura de Erving Goffman como “Un actuante que lleva a cabo una representación frente a un público y adopta expresiones con el fin de controlar las impresiones de ese público”. (Rizo Garcia, 2007) ¿Qué tipo de impresiones busca generar frente al público? Con base a las respuestas de nuestros participantes, podemos intuir sus impresiones de ellos mismos.

“D” respondió: *Es armar a todo el barrio y aparte los presento a todos, o sea yo no topo tanto güey pero ahí del de lo que vi osea justo si dije güey técnicamente es el es el más como bajo pero es el más ponchado”*

Su impresión sobre el videoclip fue la de un protagonista, por llamarlo de alguna manera, humilde al mencionar que viene desde abajo, además parece que la interpretación que se le da fue la de un sujeto respaldado por su barrio, pero sobre todo controlar la escenificación a través de una pequeña narrativa sobre como su gente caza a otros y en la letra nos menciona que son enemigos; controla la situación estéticamente para enviar un mensaje, “no estoy solo.

B: *es darle un lugar a todos.*

Respondió uno de los participantes. Incluso podemos intuir que C-kan no está adoptando una fachada, una personificación para el videoclip y su público en concreto, sino también una personificación para su propia gente.

Sujetos D & B: *Pero pues al chile me late más como el video del C-kan que o sea, ese está más (se refiere al video de Santa Fe klan) pero pues que saque puras morras y meneando el culo y un enanito como bien Random. Pues es como que güey el otro pues tiene como su mensaje pues de su vida (refiriéndose al videoclip de C-Kan) y así al final supo evolucionar y pues ya no saca unas rolas acá bien acá porque se o sea ya pasó eso, ¿no? como en su momento también era el momento del rap mexicano que era como pues el rap gangsta lo que pegaba no y eso era el rap que pues al final fue evolucionando, que pues igual de ahí son sus orígenes y está chido por parte, como por esa parte del rap pero pues sí al final no me late tanto pues lo que dice porque aunque sea su realidad pues sí está no o sea sí esta culero.*

Quizás el hecho de que no fuera de su agrado del video de Santa Fe Klan tiene que ver con un concepto de Goffman el cual es el *frame*, siendo el término *frame*, lo que le permite a Goffman conceptualizar ese lugar desde el cual actuamos, y del que no nos debemos salir si deseamos causar buena impresión en los otros con quienes interactuamos cotidianamente. Bajo este concepto, podemos decir que Santa Fe Klan en su videoclip “Sabes” se movió de *frame*, C kan se mantuvo en su *frame* para convencer a su público y mantener su escenificación en donde su *frame* es la propia calle, mientras que Santa Fe Klan sale de este concepto el cual era la calle.

Ahora es el momento de ponerlo en contexto sobre el videoclip de Sant Fe Klan “Sabes” si es que no lo han visto. En el videoclip vemos a el rapero Santa Fe Klan sentado en un sillón en lo que pareciera ser una fiesta, él se encuentra rodeado de mujeres que muestran su trasero y una persona con enanismo dando nalgadas a las chicas, en esta canción hace dueto con una *influencer*, Karely Ruiz quien es completamente ajena a la subcultura del rap y alcanzó la fama por su atractivo físico y su contenidos en redes sociales sobre su cuerpo, ella también sale en el videoclip bailando de manera erótica.



Imagen extraída de Santa Fe Klan "Sabes" 2022



Imagen extraída de Santa Fe Klan "Sabes" 2022

Lo que llama la atención del videoclip para los participantes son dos cosas, una es que el escenario donde se encuentra Santa Fe Klan ya no son las calles como en otros videos, pero principalmente interesa que ya no es una canción perteneciente al género del rap, es un salto de estilo completamente hacia el Reggaeton.

Algo que podemos decir del Videoclip, es que cuenta con todas las pautas con las cuales Illescas propone identificar un Videoclip dominante, la más evidente es que en el videoclip de Santa Fe Klan te propone una vida mejor que la que tenía en el

barrio pues hablan de que Santa Fe también viene desde abajo (barrios pobres), el videoclip de “sabes” como menciona Illescas, es un videoclip dominante por que “contienen una promesa de una vida mejor”. (E. Illescas. 2015)

C: Igual yo creo que es interesante que Santa Fe viene de un contexto distinto pero similar al C-kan, ver en realidad como la línea que hay entre la figura como estética del C-kan y toda la figura del Santa Fe Klan, ya siendo el Santa Fe Klan, pues está muy distinto o sea el wey igual tiene también algunos vídeos que otros videos que son pues ahí de barrio con la pandilla y ya que es un mainstream pues lo que muestro y significa ya no tiene nada que ver en realidad con su contexto de pronto no te muestra otra cosa ese wey entrando en el mainstream.

De manera breve también podemos mencionar el caso de Karely Ruiz, si bien no es una rapera, y de hecho este podría ser su primer acercamiento a la producción musical, en ella podemos observar el concepto del cuerpo dócil planteado por Foucault, aquel cuerpo que siempre puede ser perfeccionado.

E: ¿Y del vídeo de Control Machete Qué opinan?

Continuando con la línea sobre la estética y la corporalidad pero ahora con una pregunta enfocada al videoclip “comprendes mendez” de la agrupación Control machete. Uno de los participantes mencionó que tanto el video de Control machete como el de C-kan se parecen mucho entre sí, esto a pesar de tener poco más de una década de diferencia, quizás esto debido a que lo podemos empatar con la definición de “Fachada” que otorga Goffman siendo “una dotación expresiva, que contribuye a fijar la definición de la situación que intenta dar.” Y la razón por la que la utilizamos para comparar ambos videoclips es porque según Goffman, la fachada está fuertemente vinculada con la cultura; cultura que ambos artistas parecen compartir.

Veamos de lo que trata el Videoclip el cual nos muestra a los tres integrantes de esta agrupación paseando por las calles a bordo de una camioneta, también nos ponen imágenes de ellos en las calles con otros pandilleros y otra imágenes de los integrantes juntos con sus amigos persiguiendo a lo que parecieran ser pandilleros rivales, con un mensaje similar al de C-Kan.



Videoclip Control Machete, ¿Comprendes mendes? (1996)

Si analizamos otros videos de estos artistas notamos que no todos están en el mismo escenario, ni la misma fachada como la plantea Goffman. Sin embargo es una postura expresiva que intenta fijar la situación, en este caso buscan transmitir la crudeza del barrio con su fachada, es decir buscan expresar sus realidades con estas posturas corporales rodeados de sus amigos en las calles del barrio.

D: *es su realidad yo creo, las usan como herramientas.*

Por ende estamos hablando de su “cara a cara”, otro concepto más de Goffman. “La respuesta a dos o más individuos ante la presencia de otros actores sociales y alude a la interrelación entre encuentros de la interacción y su relación con las estructuras sociales más amplias”. (Roberts, 2006) ¿Por qué no solamente estamos hablando del cara a cara que plantea C-kan y Control machete en sus videoclips? Antes de plantarse ya sea como raperos o pandilleros, se plantean ellos mismos como personas acompañadas, que no están solas, lo cual nos lleva a la otra cara, que es donde tenemos a nuestros participantes que interpretan estas fachadas.

A: *Sí como “te metes con mi barrio te va mal” y conoce nuestro nombre wey, eso me gustaba. sobre el video de control machete.*

Dentro del rap resulta muy importante hablar sobre el “glosario corporal” que ya hemos mencionado anteriormente "proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales para que se puedan deducir otros aspectos, no apreciables de otro modo de su situación. Así, al conducir y al andar el individuo se conduce – o más bien conduce su caparazón vehicular, de tal modo que se puede interpretar su dirección, su velocidad y la decisión que ha adoptado en cuanto al punto que se propone seguir." (Goffman, 1979). Y este concepto a su vez forma parte del concepto de “Ritualización” puesto que se trata de externar la cultura corporalmente, la forma en que se construye el cuerpo social. Lo anterior lo mencionamos debido a la manera en que los raperos mueven sus manos, el más claro ejemplo son las llamadas “Placas” donde los raperos forman letras con sus manos o en la mímica de cuando apuntan con dos dedos juntos de la misma mano hacia la cámara haciendo alusión a apuntar con una pistola.



Imagen extraída de C-kan La mafia de la C (2010)



Imagen extraida de C-kan La mafia de la C (2010)

De esta forma, como lo mencionaba la autora Mary Douglas (1998), el cuerpo social restringe al cuerpo físico estandarizado ¿Para quien lo estandariza? Se vuelve un estándar para la cultura misma; la cultura de los raperos. Por ejemplo puede que “Los mexa perros” o los chicos de “El cuarto de los sueños” no sepan qué significan esas “Placas” pues es un código similar en lenguajes o idiomas diferentes, pero definitivamente sí saben que se trata de una “Placa” con la que se identifica el barrio, y puede que en su propio espacio, es decir en la delegación Iztapalapa utilicen los mismos códigos, pero con otro lenguaje, con sus propios significados e interpretaciones.

Por otro lado, este sujeto social que nos plantea un modelo contrario al punto de hegemonía que propone Illescas nos sugiere que es el foco desde el cual se expanden diversos discursos y que ha medida que amplían su radio, pierden influencia; pero marcan tanto el territorio de lo dominante y asuvez excluye lo que es alternativo y contrahegemónico. O sea que en términos simples mientras más se expanda un discurso, mientras más se aleje de su territorio perderá fuerza, sin embargo parece ser que en el caso del territorio Mexicano, estos discursos al salir de sus áreas y al expandirse, ganan más poder llegando a otros territorios con condiciones similares. Condiciones en las que se encuentra prácticamente más de la mitad del país.

“De esta forma el cuerpo construye sentidos. Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más

o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social.” (Bourdieu, 1999).

C: Incluso también la propia estética que tienen estos weyes pues el C-kan también es un cholo, pero es un cholo de más para el centro wey, los de Control Machete son unos cholos cruzados con ponchos gringos no, se ve en como se visten, se ve en como lo nombran algunos como pequeñas frases que usan que si no eres de ese contexto no las entiendes viste.

Con base a esta respuesta podemos reafirmar los argumentos dichos anteriormente. Si tenemos que responder a las preguntas planteadas en esta investigación, podríamos adelantar que el cuerpo está muy arraigado al *underground*, pero hablamos del cuerpo individual. Por ejemplo; si tuviéramos que poner el video de C-Kan “La mafia de la C” como *underground* (ya sea por sus valores de producción o carga discursiva) y a “Sabes” de Santa Fe Klan como *mainstream*, podemos notar como Santa Fe Klan a pesar de que en este videoclip si hace las señas distintivas “placas”. Pero la mayor parte de lo que se muestra en el video, es a él abrazando a la *influencer* y actuando de manera seductora, siendo una gran diferencia al comportamiento de C-Kan, los miembros de Control machete e incluso el propio Babo.

Retomando la idea de las “placas” se ve que mueven sus manos libremente, aunque se encuentran rodeado de su gente, sus gestos son separados, su cuerpo es individual, sin sostener a nadie, mientras que en el lado *mainstream* pareciera que el cuerpo no es del todo libre, se nota condicionado a la situación (en el caso del pop atado a las coreografías) en el caso del rap limitado a quienes estén en la fiesta. Pero nuestro argumento principal, es el hecho de que las señas que se hacen con las manos, los movimientos que se hace al recitar un tema de rap han sido contruidos a partir de una cultura y no por los videoclips.

Para continuar con el análisis Foucault nos habla de un cuerpo politizado, el cual mantiene una postura física frente a una audiencia, algo que Goffman por su parte llamaba la cara social, en otras palabras es una cara que le ha sido prestada y atribuida por la misma sociedad, y que le será retirada si no se conduce del modo

que resulte digno de ella; las personas interesadas en mantener esta “cara” deben de cuidar que se conserve un cierto orden expresivo. De hecho, continuando con la forma estética de los raperos y la manera de moverse, podemos decir que el hecho de hacer alusión a las armas y mantener posturas agresivas no es la única forma de mantener su performance de rapero frente a una audiencia. Los participantes nos comentan que de hecho hay rasgos estéticos que representan muy bien al rap y otros que no lo hacen.

A: Sí, al final es muy distinto como el de Babo que el de Santa Fe Klan, si se nota con mucha diferencia Santa Fe Klan ya se nota más como un vídeo acá de perreo de reggaetón y pues el del Babo sí se nota pues aunque no es Gangsta ni así güey que no tiene por qué serlo pues sí se nota como esa esencia del rap wey y pues sí es un poco más cursi y el Babo yo creo que ya no haría un vídeo tan así.

C: Se mueve no, y al final seguramente O sea si pones como el video de Cartel y de C-kan y de este güey del Santa Fe Klan al final hacen cosas distintas como video no, pero igual siguen representando yo creo que el rap en distintas escalas y temporalidades históricas.

En estas dos respuestas se mencionan que también se encuentran diferencias entre los videoclips de C-Kan y Cartel de Santa, pero que al menos consideran que ambos captan perfectamente la esencia del rap mexicano mientras que el de Santa Fe Klan no. Mencionan que aun cuando Santa Fe Klan llegó a hacer cosas como ellos, el videoclip “Sabes” no mantiene la esencia del rap. Así tanto Cartel de Santa como C-kan conservan este orden expresivo que menciona Goffman

con base en las respuestas dadas por nuestros entrevistados.



Imagen extraída del Video Cartel de Santa - La Pelotona (2010)

Podemos observar en el videoclip de “La pelotona” de Cartel de Santa que hace mantener su esencia en el rap aunque esta sea diferente a la de Control Machete y C-Kan. Babo es el sujeto al que vemos en las imágenes anteriores junto a su compañero con la guitarra, él junto con otros raperos más los cuales no forman parte de esta canción ni del videoclip. La canción tiene una temática sobre amor, con una letra muy diferente a lo que cantaban C-Kan y Control machete acerca de los conflictos del barrio, también se distingue de la letra sobre fiesta y sexo de “Sabes de Santa Fe Klan”.

A: pues está chido es distinto, como muchos videos como que tienen una esencia como de como siempre, bueno no siempre pero muchas veces graban como este como al wey en perspectiva si se hace un cypher como el que vimos este de dedos pinkers se queda la cámara y ya está como en un círculo y siempre está viendo al wey o volviendo como la cámara al micro o bien pueden estar todos los weyes con su clica y o sea como como es algo distinto a los videos más como de pop o así.

F: Como que se hacen distinguir entre los demás.

A: Ajá sí no como que en común siento que te ponen la cara ahí o sea es como toma aquí estoy esto es todos, o sea es a ver qué pedo menos cursi.

En este videoclip “La pelotona” podemos ver de hecho como existe esa individualidad corporal, donde el personaje de Babo mueve sus manos a su ritmo, se mantiene en ese *frame*, mantiene su cara social al guardar sus expresiones. Se plantea un cara cara, un carisma que no es del todo de liderazgo, sino más bien de reconocimiento de los demás géneros.

6.3 Segunda Línea: Espacio Físico/ Territorio

¿Qué opinan de los vídeos, de lo que vimos, lo que escuchamos? ¿les gusta o no?

Partimos de las respuestas de la primera pregunta que nos puedan dar indicios de su percepción sobre el territorio. En esta primera pregunta uno de los participantes nos respondía lo siguiente:

D: No ma, también la de C-Kan es casi los inicios de ese güey que si es así como, qué fue como el primer rapero en ganar un Grammy latinoamericano, algo así güey pero sí el C-Kan tiene ahí como un un dato bien interesante de que ese güey sí viene desde mero abajo y no mames hace raps, el audio estaba bien culero así y aun así como que esta bien verga.

Resalta la parte en la que menciona que “viene desde mero abajo”. Como ya lo habíamos comentado en nuestro marco conceptual, el territorio trae consigo una carga simbólica que determina la identidad tanto de nosotros mismos como la que le podamos otorgar a los demás, es por ello que debemos entender que significa venir “desde abajo”. Lo cual pareciera los inicios del punto más gris entre esta escala del *underground* y del *mainstream*. Algo que también debemos entender es que aunque seamos ajenos al mundo de las pandillas, por medio del rap las pandillas han mantenido un cierto control territorial debido a la cultura.

Si bien no es el tema central de esta investigación, resulta sumamente importante tocar este punto porque infiere en la transición de lo *under* a lo *mainstream*; los cuatro raperos de los que hemos presentado aquí sus videos provienen de ambientes y contextos llenos de violencia, inmersos alguna vez en las pandillas, quizás no participando activamente en ellas, pero definitivamente entienden este contexto lo que ha influenciado sus estetica y sus discursos, desde su ropa y sus

tatuajes hasta lo que riman en su canciones, esto es producto directamente de la cultura pandillera lo que se ve reflejado en su *habitus*.

Estos artistas junto con las pandillas provienen de zonas geográficamente marginales, con poca atención del Estado y con condiciones de vida precarias a diferencia de los demás. Lo cual ha formado esta cultura de pandillerismo, es decir que cuando un rapero escribe canciones sobre esta vida y se viste como ellos y se vuelve famoso, es inevitable que quienes lo escuchan no lo repliquen.

No hablamos de que quienes escuchen a C-Kan, a Control Machete o alguno de estos artistas se vuelvan pandilleros por el simple hecho de escucharlos o que piensen que es correcto, al contrario como lo decían otras repuestas de nuestros participantes donde calificaban como algo negativo el mensaje que daba el rapero C-Kan en sus canciones, sin embargo ellos podrían vestirse como él, quizás entiendan a C-Kan, pero no compartan su ideología, en otras palabras es mediante su sentido estético lo que les puede resultar atractivo, la vestimenta, sus tatuajes y toda el aura estética que le rodea, partiendo de eso ya están siendo influenciados por la cultura pandillera, Robert Sack denomina como Territorialidad: “una tentativa o estrategia, de un individuo o de un grupo para alcanzar, influenciar o controlar recursos y personas a través de la delimitación y del control de áreas específicas – los territorios. En términos generales, esta delimitación se hace territorio solamente cuando sus límites son utilizados para influenciar el comportamiento de las personas a través del control de acceso de sus límites”. (Sack, 1986)

Pongamos un ejemplo; supongamos que Santa Fe Klan o cualquiera de estos cuatro raperos de los que hemos hablado aquí pertenece o pertenecía a alguna pandilla y aun se viste como ellos o en sus estética guarda rasgos distintivos de ellos, quienes vieron sus videoclips o conciertos buscarán vestirse como él, de alguna forma esta pandilla en menor medida influenció a una gran cantidad de personas sin necesitar entrar a su territorio sin hacer uso de la violencia física. Incluso en zonas de la capital, en un barrio marginado de la alcaldía Iztapalapa o cualquier delegación, un grupo de jóvenes están creando su pandilla para resistir su contexto social y escuchan a estos raperos, la identidad de su barrio había sido inspirada por la pandilla a la que pertenecía este rapero o la que fue cercano. Lo podemos ver

incluso en los paliacates que usan, son códigos de vestimenta que significan algo, indirectamente ya llevas algo alusivo a alguna crew o grupo organizado y ni siquiera se percatan de dicha imitación hasta tiempo después.

Esto tiene que ver con costumbres y *habitus*, componentes de una cultura en un territorio, pero al trasladarse a otras zonas se apoya la idea de Gustavo Montañez y Ovidio Delgado que en su texto, Espacio, Territorio y Región, comparten una idea similar que “El territorio no es fijo, sino móvil, mutable y desequilibrado. La realidad geosocial es cambiante y requiere permanentemente nuevas formas de organización territorial.

B: *o sea está chido como el c-kan de antes y así de ahí salió y lo que sea pero pues el mensaje que da no me late.*

E: ¿Y del vídeo de Control Machete Qué opinan?

A: *Sí como “te metes con mi barrio te va mal” y conoce nuestro nombre wey, eso me gustaba.*

Pasando a la siguiente pregunta, colocamos esta respuesta porque refuerza la idea anterior sobre el territorio como un lugar de lucha por la dominación. Supongamos que pertenecemos a un barrio peligrosos cuyas pandillas están en disputa, la respuesta anterior “te metes con mi barrio te va mal” es lo que mejor lo ejemplifica, se trata de una apropiación del espacio delimitado, si bien no es que vayan a matar a todo aquel que visite estos espacios, por lo vieron en un videoclip tampoco quiere decir que les van a permitir entrar a ese lugar, como si se tratase de espacios familiares para los ajenos al entornos social de dicho barrio.

C: *Hay una entrevista de esos güeyes con el Toy Selecta que es el productor de estos cabrones, del Control Machete decía que esa fue la primer rola que sonó en México en la radio de hip hop no entonces no estoy seguro de dónde son creo que Monterrey y esa rola fue la primera rola que sonó México de hip hop, pero pues como todos estos güeyes También tienen la influencia californiana del hip hop pues era lo que nos llegaron no, los cachetitos que había ahí entre la frontera pues estaban como muy marcado ese estilo.*

A: *Aja, empezó en gringolandia y tardó un rato como para llegar acá chido.*

C: *Y llegó todo por la frontera carnal.*

D: *Como 20 años tardó en llegar como para sentarse.*

C: *Por la frontera o por el tío que se iba el gringo y regresaba con unos casetes y se ponía a oírlos.*

Con las respuestas anteriores nos movemos al tema de la frontera. Como vimos en nuestro marco socio histórico, la frontera representa un lugar muy importante para la música rap en México y que está floreciera. Debido a que lo social moldea el espacio y viceversa, entre lo social y espacial existe el contexto, la forma de rapear o el tipo de rap que se escuchaba en México se dividía en dos tipos; el que venía de California y el que salía de Nueva York, la cosa Este y Oeste. Algunos inmigrantes que regresaron a México venían de California o zonas aledañas, otros a la zona más cercana a Nueva York, por ende traen consigo diferentes propuestas de rap, como en el caso de Cartel de Santa y C-kan, se escuchan muy diferente entre sí con los ritmos, cómo nos lo expresan nuestros participantes. Con esto el sociólogo Edward Soja lo denomina como Giro espacial.

Además la frontera también representaría un No lugar de acuerdo a lo mencionado por Marc Augé. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992). No es por que la frontera no tenga identidad, más bien funciona como un lugar de tránsito para las identidades como fue en el caso del Hip Hop.

B: *Está chido que si ves un chingo como de referencias así aunque sea mexicanos como que su manera de rapear más el control machete o sea me recuerda un chingo como a como rapean en Nueva York así bien ponchada así bien duras es como más o menos como con esa misma cómo ritmo de poner así en la en la caja y la bataca es muy similar no entonces como que sí.*

Esta respuesta pareciera no encajar en esta línea sobre el territorio, sin embargo si lo vemos desde el concepto de “giro espacial” podemos deducir que mucha de la estética de la propia calle tiene una influencia híbrida entre lo californiano, lo

neoyorquino y lo “regional” “el espacio modela lo social tanto como lo social modela lo espacial”. (Soja, 2009”).

Muchos de los inmigrantes que regresaron a México y que trajeron consigo rasgos de la cultura del Hip Hop y con ella su estética de las calles, estas pueden llegar a ser las expresiones como el graffiti, lo que vemos en los videoclips tanto de Control Machete como de C-kan.

E: ¿Cómo creen que han evolucionado el rap güey así como de los videos que fuimos viendo así de justo de eso de ese tipo de rapeo al último que vimos ?

A: Bueno, justo evolucionó un chingo con el tiempo güey, porque justo empezó como empezó en gringolandia más gangsta más como del Barrio, era del barrio para el barrio y así no y el público del rap en ese momento era el barrio güey y eso estaba chido güey porque pues mucha banda en lugar de andar matando gente o así güey pues empezó a ser rapera pues está chido no, osea eso estuvo como que muy verga pero pues sí con el tiempo fue evolucionando y se empezaron a hacer como cosas mucho más distintas y más elaboradas güey, también distintos tipos incluso también el trap o así.

Cuando mencionan que él era del barrio para el barrio plantean una comunidad que se encuentra enlazada por la música, al menos en este caso respecto al rap, por ejemplo en el caso de C-Kan y Control Machete en ambos se da el mensaje, que no hay que meterse con su barrio, a través de la música expresan este mensaje de unión, pero además de ello lo propagan hacia otros lugares, otras comunidades en otras ciudades del país pueden adoptar de esta forma de exposición del sentimiento con su propio barrio y externarla.

De esta forma podríamos llamar “Super Comunidad” a esta red de barrios que pueden compartir los mismos valores sin importar que se encuentren en otra parte del país, incluso aunque no lo hicieran así, al menos comparten la forma de expresar su realidad por medio del rap. Elena Socarrás (2004) define la comunidad como “... algo que va más allá de una localización geográfica, es un conglomerado humano con un cierto sentido de pertenencia.”

Ambos tienen canciones sobre la unión del barrio, pero podemos definirlo como un distintivo *underground* que deja de serlo cuando se cumplen los objetivos de llegar más allá del barrio y comenzar a hablar de otras realidades, de otros temas como ocurre en el caso de Santa Fe Klan.

E: ¿y para ustedes representa lo que es el rap de estos videos? ¿cómo lo enseñan?

C: *Igual no sé, además quién sabe desde el cartel y todos los demás yo creo que también de pronto ese es un viaje no, como pensar que la cultura del rap es estática y se tiene que quedar en C-Kan malandro no, como que como todo movimiento tiene sus transformaciones siempre.*

Esta respuesta también funciona como ejemplo cuando se habla que la propia comunidad es móvil y con ello la cultura también lo es; pues incluso se crean comunidades sobre la música rap que no pertenecen a las pandillas o sectores sociales precarios, un ejemplo de esto es el freestyle, un movimiento derivado del rap donde no todos sus participantes provienen de zonas marginadas o tuvieron acercamientos a pandillas.

Consideramos que el tema de las pandillas indiscutiblemente se maneja con el concepto de tribu “Las tribus urbanas se presentan como una respuesta, social y simbólica, frente a la excesiva racionalidad burocrática de la vida actual, al aislamiento individualista a que nos someten las grandes ciudades, y a la frialdad de una sociedad extremadamente competitiva”.(Oriol,Pérez y Tropea, 1996)

Aunado a esto ya tenemos el concepto de comunidad, territorio y giro espacial, todo parece converger dándonos a entender que estas comunidades crean tribus las cuales son las pandillas, indirectamente un artista *mainstream* deja de pertenecer a una tribu urbana en cuanto haciende al estrellato, sin embargo, como ya lo dijimos anteriormente en la línea de corporalidad, su vestimenta y rasgos distintivos de su círculo alimentarán la cultura de otras comunidades y tribus.

C: *Igual yo creo que lo que hizo pegar muy cabrón el C-kan y ese video lo representa muy bien, es que es una manera de expresar una voz que era marginal, una voz que de pronto nombra cosas de broncas de territorio y ese wey nombra cosas que pus el video al*

final de Santa Fe Klan no está diciendo. Nosotros no lo sabemos porque de pronto no lo conocemos, pero ese otro wey es muy evidente cómo está mostrando un discurso marginal de lo que pasa en el barrio si alguien se mete en su barrio qué le va a pasar.

La comunidad parece una característica esencial del *underground*. No estamos diciendo que Santa Fe Klan con su canción “Sabes” deja de pertenecer al barrio, sino que reconocemos que su figura se encuentra dentro del objetivo de pasar de lo *underground* a lo *mainstream*, un paso fundamental es la creación de comunidad. C-Kan al igual que Santa Fe Klan en su momento, nombraban “cosas” del barrio, hacían referencia a situaciones o códigos dentro de él.

Una forma de darle un sentido de identidad a todo territorio a los que llegaba su música era otorgándole símbolos a los cuales se les otorgan códigos y que expresan e interpretan por medio de los sentimientos y las emociones que consolidaran la ideología y cultura del barrio. Como Mercedes Causse mencionaba el término comunidad puede aludir a un sistema de relaciones psicosociales, a un agrupamiento humano, al espacio geográfico o al uso de la lengua según determinados patrones o hábitos culturales. Es decir, que una comunidad para esta autora, es un grupo humano enmarcado en un espacio geográfico determinado que comparte, en lo fundamental, comunión de actitudes, sentimientos, tradiciones y patrones lingüísticos comunes; con las características propias que le permiten identificarse como tal. (Padilla Llano, 2014).

Es por ello que el rap mexicano comenzó por medio de la llegada del estadounidense, el surgido en México pudo consolidar su propia cultura al crear sus propios significados; traspasando las barreras lingüísticas de la frontera. “La comunidad es un acabado ejemplo de tipo ideal de la acción social, una construcción teórica de alguna manera extraña de la propia realidad que acostumbra ser algo más sentido que sabido, más emocional que racional”. (González Fuertes, 1988)

Tendría sentido entonces pensar que el rap Mexicano es así porque los sentimientos producidos por el contexto no serán los mismos que el territorio moldeo, movió el género y sus códigos en base a la necesidades expresivas de los

individuos dentro de su territorio. Podría pensarse entonces que cuando se aleja de este territorio o comunidad, se cambian los sentimientos y por ende los discursos, lo que podría ser la transición al *mainstream*, un cambio de sentimiento y emociones.

El participante responde que no siempre se va a mantener esta estética “gangster” que eventualmente debe evolucionar. El caso de Santa Fe Klan pareciera haber un cambio del campo simbólico donde se desarrolla, “Se establece que el campo se encuentra sujeto a una serie de reglas que indican su funcionamiento, la forma de su estructura las cuales se rigen por reglas dinámicas que se encuentran activas y que definen el capital específico que es puesto en juego por los agentes”. (Fernández, 2020).

Este cambio no se debe precisamente a que la disquera lo haya condicionado a cambiar su discurso y su estética. Puede producirse este cambio incluso por la modificación de su contexto, al volverse más conocido es obvio que se movería a otros espacios, no afirmamos que olvidó al barrio, al contrario, conoce más campos además del barrio y territorio sociocultural donde emergió.

E: Sí y creen que el territorio, como el territorio así como de dónde están esos güeyes influyen en el rap que hacen, porque son de distintos lugares wey

B: *Sí, más el C-kan, ese wey tiene unas historias así como que si estaba metido en unas cosas bien pesadas entonces o sea, no digo que sea bueno pero eso como que es una versión muy honesta.*

Adentrándonos en el terreno de términos antropológicos más ligados con los significados. Todos los raperos que aquí trabajamos tienen en su discografía canciones que hablan sobre el barrio, en el caso de C-kan y su video, pareciera que comparte mucho protagonismo con la calle, con el territorio es por eso que podemos visualizar en ello el concepto de lugares de memoria, como lo explica Marc Augé; “solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica” (Pierre Nora, 1984).

Una de las canciones más famosas del rapero C-kan titulada “Somos de barrio” tiene un verso que ejemplifica muy bien esto...”si me tienen que velar que me velen

en la cancha 98”... nosotros no sabemos qué es ese lugar, no sabemos qué significa para él, pero intuimos que es un lugar de memoria por la carga emocional que representa. Como acotación mencionamos que el lado *mainstream* difícilmente se trabajan los lugares de memoria, a menos que una canción con ese significado se vuelva famosa.

Esto lo intuimos gracias a la respuesta anterior de nuestro participante ...”ese wey tienen unas historias”... aquellas donde se produjeron en lo que hoy sería un lugar de memoria.

C: Igual lo que preguntabas de territorio sí es marcado, siempre o sea no puedes desvincular en el rap y es lo que yo creo que también le da como cierta esencia, lo que dice o nombra la gente habla de su territorio no, cuando tú escuchas algo de un wey que sabes que no tiene ese contexto ya habla del barrio justo no, no es real para ti no y si lo viviste en algún momento pues tampoco es real porque sabes que eso no pasa no, entonces el territorio marca mucho lo que nombras, sin territorio esos weyes no pueden nombrar nada porque es lo que conoce, no en realidad entonces yo creo que eso está chido. Incluso también la propia estética que tienen estos weyes pues el C-kan también es un cholo pero es un cholo de más para el centro wey, los de Control Machete son unos cholos cruzados con ponchos gringos no, se ve en como se visten, se ven como lo nombran algunos como pequeñas frases que usan que si no eres de ese contexto no las entiendes viste.

No podemos desvincular la narrativa de un rapero de su territorio. Incluso cuando en las respuestas del focus group, uno de nuestros participantes menciona que no tiene importancia que Santa Fe Klan ahora haga reggaeton porque las canciones de rap que alguna vez hizo son sinceras gracias a sus vivencias.

Al igual que la frontera, los lugares de memoria resultan tan importantes por que son de donde se alimenta la narrativa de estos artistas, aquellas canciones que no son introspectivas vienen directamente de los recuerdos dentro sus territorio, de la misma forma que el rap “chicano” o con influencias californianas indirectamente hacen uso de estos lugares de memoria al recordar de donde tomaron la inspiración.

D: Lo que decías del sentimiento justo, como es su forma de expresar su realidad wey, es algo que dicen porque de verdad lo sienten wey o sea como yo siento esto voy a

exprimirlo y aquí lo voy a plasmar en este pinche papel para luego poder expresarlo y siento que eso es lo valioso.

De forma que además el territorio parece ser apropiado no por el hecho de vivir ahí, si no por el hecho de sentirse parte de ese sitio. Un lugar de memoria, de acuerdo a lo que hemos visto comúnmente también puede ser un lugar etnológico tanto por la llegada de individuos con creencias específicas como por los significados dados al lugar. “ha sido descubierto por aquellos que lo reivindican como propio” (Augé, Marc, 1992)

Esto pasa cuando deducimos que en tal lugar se creó el rap Mexicano o en tal lugar se dio la primera canción del rap. Es como pensar como los primeros pobladores del centro que por ver un águila devorando una serpiente encima de un nopal piensan que pertenecen a aquel lugar.

La manera en que los participantes responden sobre el vínculo entre el rapero y su territorio pareciera ser más simbólica, donde la legitimidad se basa en códigos de acuerdo a lo que escuchan y ven, de acuerdo al capital cultural que reconocen pertenece al territorio, cuando mencionan “el territorio marca mucho de lo que nombras” y sin ese territorio, si no comparten ese territorio que dicen conocer, no conoceran tampoco los símbolos y códigos y por ende será evidente que no están siendo honestos con sus discurso, como si la calle marcará el capital cultural que puede ayudar a reconocer la honestidad del discurso.

“Un campo que consta de agentes productores, intermediarios y consumidores de bienes que operan en conjunto como instancias legitimadoras y reguladoras, cuyas características, reglas y conformación varían de acuerdo con su historia y relaciones de poder.” (Algán, S & Berstein, B. 2020)

B: *Eso se ve en la actualidad también o sea qué dice por ejemplo Santa grifo o Tren Lokote que viene de Tamaulipas a que dice Lng SHT que es de la roma, como son como aunque los dos son rap es música muy distinta, es música muy distinta y si tienes muy geográfico del ambiente.*

Dadas las respuestas anteriores podemos aseverar que los No lugares, término creado por Marc Auge, pertenecen más hacia la rama *mainstream* como lugares para situar a los personajes, pero dentro del lado *underground* es un lugar de tránsito, de distribución. Para el caso del *underground* es donde se mueve el capital cultural, en el caso de la Ciudad de México podría ser el transporte público donde jóvenes raperos abordan las unidades para compartir su arte, en el caso de la frontera significó el lugar más importante para la entrada del rap. Sin embargo en el apartado *mainstream* también pareciera encajar de otro modo.

Dentro del lado *underground* los No lugares permiten ser lugares de práctica artística y por ende son el lugar donde se desarrollan los videoclips, en el lado del *mainstream* los lugares donde se desarrollan la canción pareciera no tener importancia alguna, complementaria con todo los calificativos para realmente ser un No lugar teóricamente “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992) “Sabes” Santa Fe Klan ft Karely Ruiz: Un no lugar, no representa nada ni como espacio de identidad, ni relacional, ni histórico.



Imagen extraída de “Sabes” Santa Fe Klan (2022)



Imagen extraída de "La pelotona" Cartel de Santa (2003)

Lo mismo se podría decir de la ambientación del videoclip, aunque podríamos dar el beneficio de la duda al desconocer si el ambiente frío y vacío tiene que ver con el significado de la canción y representa una decisión artística que la transforme en un lugar de memoria

6.4 Tercera Línea: Identidad

Ahora pasaremos a la tercera y última línea de análisis, la identidad; línea donde convergen todos los puntos anteriores para entender las formas en que los diferentes componentes de identidad tanto del *underground* y el *mainstream* pueden modificarse en relación con su terreno y sus estética, así como sus consecuencias para la identidad colectiva que los raperos pueden influir con su discurso y estética basados en su territorio, vivencias, su comunidad y toda la influencia del aura callejera que les rodea.

Al igual que en el otro caso, llevaremos un orden de preguntas y colocaremos las respuestas que más nos ayuden a construir el análisis de esta línea.

E: ¿Qué opinan de los vídeos, de lo que vimos, lo que escuchamos?

C: *Los primeros están re buenos, son los clásicos del hip hop mexa.*

D: *No ma, también la de C - Kan es casi los inicios de ese güey que si es así como, qué fue como el primer rapero en ganar un Grammy latinoamericano, algo así güey, pero sí el C-Kan tiene ahí como un dato bien interesante de que ese güey sí viene desde*

mero abajo y no mames hace raps, el audio Estaba bien culero así y aun así como que esta bien verga.

“El difícil acceso a las armonías, a las secuencias rítmicas jazz o a las ejecuciones de instrumentales más complejas... explican el ligero envejecimiento de este subgrupo y su característica sociodemográfica, que consiste que son sujetos integrados en el mundo laboral”.(Jean Marie Seca, 2001)

Dada esta respuesta podemos comprender que la exteriorización de la identidad, o la manera en que percibimos a otros artistas superficialmente está ligada con sus formas de producción. En el libro “Los músicos underground” de Jean Marie Seca, nos cuenta cómo es que los músicos *underground* están inscritos en el mundo laboral lo que permite asociarlos a la clase trabajadora y explica la precariedad en la producción de su arte. En el caso del rap no precisamente el hecho de estar inscritos en un mundo laboral como tal es algo que notamos, al producirse en territorios en situaciones marginadas o de clases sociales populares pertenecen a la clase trabajadora, si bien también existen limitaciones técnicas lo cual es un rasgo completamente *underground*, no precisamente convierte la condición de trabajador en algo muy importante para el rapero, lo que sí podemos deducir a partir de esto, es que el rapero al pertenecer a una clase trabajadora y marginal, parte de su discursos puede estar volcado contra el sistema. Jean Marie Seca plantea que el pertenecer a la clase trabajadora donde es común que se alojen discursos de resistencia y rechazo al sistema

B: *Sí te mueve el C-Kan sin censura ,pero pues aun así no me late tanto la letra.*

La respuesta del sujeto B reconoce como el rap de C-Kan algo puro, algo sin censura, obviamente la ausencia de censura la podemos relacionar directamente con discursos anti sistémicos o de rebeldía. Secas dentro del libro ya mencionado expone que uno de los factores principales para que un producto musical evolucione hacia lo mainstream es su discurso cuando se trata de un discurso de resistencia.

“La obsesión por la rebelión y por la oposición” a la sociedad, aliada con una estética de la sinceridad expresiva se vende cada vez más. Se comercializa desde hace

mucho tiempo y en todos los sitios. No hay aparentemente desgaste de las representaciones estéticas románticas de la rebelión”. (Jean Marie Seca, 2011)

El rap en México nunca ha sido precisamente *mainstream*, mucho menos las canciones con discursos sobre resistencia. En el caso de los cuatro raperos a quienes analizamos en sus videoclips, todos tienen dentro de su repertorio canciones con discursos de resistencia social o protesta contra el sistema, algunos más que otros. C-Kan siempre se ha caracterizado por mostrar en sus videoclips sus calles, mostrar físicamente el territorio en el que se desenvuelve además de hablar de ello en sus canciones.

El hecho de mostrar paisajes sociales marginados y rapear sobre ellos dota de una dignidad individual que lo separa de los demás artistas cuyo discurso estético difiere dentro de estos cuatro artistas que estamos analizando, pues existen muchos raperos con la misma línea discursiva que C-Kan. De lo que podemos darnos cuenta al analizar los ejes anteriores es que cualquier cosa que hable sobre la violencia en México o relacionado a ello y lo exprese como algo negativo, es completamente *underground*, cualquier cosa que no hable sobre violencia directamente tiene potencial de ser *mainstream*, pero otro patrón que notamos en estos cuatro artistas es que provienen de lugares socialmente marginales, la experiencia sobre la violencia y la criminalidad eventualmente despierta en el discurso de un individuo una postura de resistencia, en donde bien, no es necesario que deban decir explícitamente que muera el sistema y el mal gobierno, el sólo cantar sobre aquello que incomoda a la sociedad representa ese espíritu de resistencia.

Nos detenemos por un momento a pensar. Tanto Jean Marie Secas como muchos otros autores coinciden en que las industrias culturales siempre han tratado de monetizar todo aquello que es cercano al campo industria; lo vimos con la Motown, en nuestro propio marco socio histórico, como estos individuos de clase trabajadora impulsaron el movimiento del Hip Hop en Estados Unidos.

Mientras que en el caso de México parece que los artistas de clase trabajadora no llegan al *mainstream* con estos mismos discursos, por ejemplo, a comparación de Eminem o Dr. Dre, ellos podrían ahora mismo sacar algún tema hablando sobre

alguna problemática social y posiblemente vendería, de hecho el rap en Estados Unidos logró conseguir alcance en todo el país gracias a la canción “The messenger” de la banda Grandmaster Caz and the furious five, una canción que habla sobre la realidad del Bronx en aquella época, en México no parece el caso según lo que nos comparten los participantes. Es más, no creemos que el caso México se trate de “la clase trabajadora” más bien de la sector marginal, lo cual no es lo mismo.

México es un país con un índice de desempleo y marginación considerable, no pareciera que exista esta clase industrial rapera de la cual se puedan construir escenas musicales actualmente, parece que la cultura del rap se mueve desde otros factores como la edad, lo podemos observar si ponemos atención en la edad de los raperos- si bien Control Machete y los integrantes de Cartel de Santa alcanzaron la fama después de los 25 años, C-Kan y Santa Fe klan pareciera que se mantuvieron en una edad muy Joven. C-Kan comenzó su carrera a la edad de 16 años por parte del crew BODKA37 y MASIVO que lo produjeron y sus respectivas letras (Periodico El occidental, 2023), Santa Fe Klan por su parte comenzó a escribir a la edad de 12 años (Rodríguez, Ivonne, 2023, Periodico correo). Tampoco tenemos duda de que tanto Control Machete como Babo o los demás integrantes de Cartel de Santa empezaron a escribir a temprana edad. Tal parece que la etapa de creación en estos artistas es durante su juventud, específicamente en un contexto social de precariedad y marginación en lugar de uno industrial como en las escenas de otros países u otros géneros.

A lo que estamos llegando es que, a diferencia de otros géneros como el rock y la música Indie que tienden a entablar escenas dentro del campo industrial y la clase trabajadora, el rap parece construir sus escenas desde la juventud, jóvenes menores de edad en su mayoría, algunos obviamente trabajan pero no es como lo plantea tal cual la autora Jean Marie Secas; lo que nos hace alusión es a las personas que ya tienen un trabajo pueden costear su música por medio del ingreso obtenido en su empleo y por ende su proceso creativo es muy diferente al de un rapero; un rapero busca desde su esencia vivir de su arte, no que su arte viva de él, por ello se entiende que desde jóvenes busquen el rap directamente como una

salida ocupacional a diferencia de un individuo que ya está bien establecido en un trabajo y la música funcione más como un hobby .

Podemos dar cuenta de todo esto si también le prestamos atención a las edades de nuestros entrevistados dentro de nuestro documental, “las casas del rap” del análisis anterior, la mayoría eran menores de edad o menores de 20 años, de 11 participantes solo 4 eran mayores a 25 años.

Hemos descubierto aquí que la mayoría de los raperos comienzan a serlo durante su juventud, incluso su adolescencia. Ante esto podemos intuir que son mayormente susceptibles a las influencias de otros artistas, como de personajes que se encuentran dentro de sus barrios. Es por eso que su Dignidad Individual busca distanciarse de los demás pero no lo suficiente para así poder pertenecer a la comunidad rapera. Por medio de estas respuestas podemos observar cómo los entrevistados, al comparar estos 4 videos, a simple vista pueden decir que la identidad mostrada por cada uno de estos raperos es diferente e individualista. Pero esto ¿a que se debe? se debe a la “dignidad individual”, mostrada por cada uno de estos raperos; pues por medio de su forma de vestir, los ritmos implementados en cada una sus canciones, hasta por la lírica dentro de estas, buscarán la legitimación con la intención de ser aceptados y reconocidos en su propio círculo pero sin salirse de su fachada y de su discurso, una fachada prestada por la calle y expresada en sus expresiones corporales y vestimenta y un discurso que no abandona la calle, solo con letras y ritmos que se diferencien de los demás.

D: *A mi tampoco pero me gusta que los...*

B: *O sea está chido como el C-kan de antes y así de ahí salió y lo que sea pero pues el mensaje que da no me late.*

Con las respuestas anteriores del sujeto D y B tocamos un punto muy importante y es el hecho de que no todos los reperi y su público comparten los mismos rasgos de identidad en el sentido de que la identidad también es formada por el territorio y los fenómenos sociales que ahí acontecen, no todo crecemos bajo el mismo contexto. Esto pareciera crear una barrera que produce en el mensaje del artista una caducidad. No todos crecemos entre pandillas.

Dentro del territorio se forma una ideología a través de signos que pueden ser expresados y propagados por medio de la música, como una cultura móvil. “La cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a estas (Geertz, 1973).

Lo anterior explica muchas cosas de la transición de esta cultura en el contexto Estadounidense al Contexto en México, como la modificación de signos para su entendimiento aquí. Sin embargo una de las respuestas de los participantes menciona que ya no es de su agrado el discurso del rap gangster, esto se puede explicar desde el concepto de Punto medio de hegemonía de Illescas donde nos plantea que a medida que una serie de discursos y cargas ideológicas se expanden pierden su influencia, Esto tiene sentido , por que no tendría influencia dentro territorio de un público que no ha crecido entre pandillas y eventualmente en el propio artista que ha logrado salir del barrio y no necesita más este discurso, aún más cuando le ha mostrado a su público que ha logrado salir de ahí.

D: Pero es que es crudeza, wey yo entiendo que es su realidad yo creo, las usan como herramientas.

A: Aja, es su realidad justo por eso es como Expreso mi forma de ver el mundo, expreso mi realidad justo.

Pero ante la marginalidad y el tener presente que no todos crecen bajo el mismo contexto, al inicio el artista nace con esta necesidad por expresarse y en el proceso de crear una forma de expresión se moldea una cosmovisión. Antes de que el discurso pierda influencia en el propio artista, desde sus inicios el compositor mantiene esa necesidad por expresar su forma de ver el mundo, por el cual podemos entender su contexto “Emerson dice que en algún lugar, el hombre es la mitad de sí mismo y la otra mitad su expresión” (Cooley. 1992)

Las formas de expresión también están directamente relacionadas con la cosmovisión del individuo. En la ultima respuesta mencionan que se trata de expresar la forma de ver el mundo, esto obviamente se trata de una ideología pero la ideología es formada por todo aquello que nos rodea dentro del territorio, como

una iconosfera; “La parte del conjunto de imágenes y sonidos que nos rodean y tenemos almacenados en nuestra cosmovisión” (Illescas, 2015) Estas imágenes y sonidos son los símbolos que conforman la cultura, la forma de ver el mundo del rapero será devuelta de la misma forma que en que aprendió esta visión, a través de signos como la música y su estética, propagara su cultura. Es por eso que a través de los videoclips podemos interpretar la cosmovisión de un artista en el momento; “Es todo el conjunto de valores e ideologías con las que una persona concreta observa y entiende el mundo que le rodea” (Illescas, 2015).

B: *Pero pues al chile me late más como el video del C-kan, que osea ese no está tan producido (refiriéndose al videoclip “Sabes” de Santa Fe Klan) Pero pues que saque puras morras y meneando el culo y un enanito como bien Random pues es como que güey, el otro pues tiene como su mensaje pues de su vida y así al final supo evolucionar y pues ya no saca unas rolas acá bien acá porque se osea ya pasó eso, ¿no? como en su momento también era el momento del rap mexicano que era como pues el rap gangsta lo que pegaba no y eso era el rap que pues al final fue evolucionando que pues igual de ahí son sus orígenes y está chido por parte, como por esa parte del rap pero pues sí al final no me late tanto pues lo que dice porque aunque sea su realidad pues sí está no O sea sí esta culero.*

C: *Igual yo creo que estoy interesante que Santa Fe viene de un contexto distinto pero similar al C-kan, ver en realidad como la línea que hay entre la figura como estética del c-kan y toda la figura del Santa Fe Klan, ya siendo el Santa Fe Klan pues está muy distinto o sea el wey igual tiene también algunos vídeos que otros videos que son pues ahí de Barrio con la pandilla y ya que es un mainstrainsote pues lo que nuestro y significa ya no tiene nada que ver en realidad con su contexto de pronto no te muestra otra cosa ese wey entrando en el mainstream.*

En nuestro marco conceptual hablamos sobre cómo el espacio físico concede un escenario para el rapero, en este caso la calle, pero cuando el rapero cambia de espacio cambia su ethos y por ende también es posible que lo haga su identidad. En el caso de Santa Fe Klan así lo podemos ver el video además de que es justamente lo que nuestros participantes nos están compartiendo sobre cómo a pesar de que tanto Santa Fe Klan como C-kan provienen de contextos muy parecidos, entre pandillas y marginalidad, eventualmente Santa Fe Klan logra moverse hacia otros espacio, dado que el espacio es un campo físico,

observamos que esta transición pareciera ir desde fuera hacia el interior; primero cambiando de espacio, luego de estética (y Ethos) y eventualmente la ideología y por consiguiente toda la identidad.

Con base a la respuesta anterior trataremos de consolidar la siguiente idea, aquí podemos ver como una transformación o una abstracción del Yo social de Cooley derivada del Yo espejo que pasan por una zona de transición: Donde menciona que la construcción del yo sucede a partir de las interacciones sociales de un individuo con otros que lo rodean, a través de la percepción que tenemos sobre cómo se nos percibe. (Rubio, Montagud, 2022)

Desde esto podemos intuir que estos raperos no solamente construyeron parte de su identidad a partir de su territorio, sino de la cultura que llegó a su territorio de otros lados como nos complementan la siguiente respuesta. La cultura del Hip Hop que se trasladó al territorio mexicano por medio de los sistemas de signos y la interacción con los nuestros, logrando así una interpretación del Hip Hop estadounidense, eventualmente esto formará inconosfera que permitían el subconsciente desarrollar una cosmovisión de todo lo que interpreta, posteriormente una ideología y como consecuencia hechos sociales alrededor de esta ideología, como una cadena de fenómenos que fueron sucediendo consecutivamente

C: Hay una entrevista de esos güeyes con el Toy Selecta que es el productor de estos cabrones, del Control Machete decía que esa fue la primer rola (refiriéndose a la canción "Comprendes mendes") que sonó en México en la radio de hip hop no Entonces no estoy seguro de dónde son creo que Monterrey y esa rola fue la primera rola que sonó en México de hip hop, pero pues como todos estos güeyes También tienen la influencia californiana del hip hop pues era lo que nos llegaron no, los cachetitos que había ahí entre la frontera pues estaban como muy marcado ese estilo.

Fragmentos de realidad de un hecho social ocurrido en Estados Unidos construyeron otro hecho social en varias partes del país donde llegó la música rap. Durkheim señala que un hecho social es todo lo ya establecido, conductas afines a un objetivo en común dentro de una comunidad, los hechos sociales son

como el utilizar una moneda o hablar cierto idioma por defecto al lugar de nacimiento.

Los vestigios de la cultura del rap que llegaron desde Estados Unidos hasta México trajeron consigo fragmento de realidad social que aquí interpretamos a nuestra manera y se transformaron en hechos sociales, como por ejemplo la vestimenta, la ideología de la comunidad y el barrio, el utilizar determinados símbolos para comunicarnos y hablar o rapear con cierto acento.

Esto pasará de generación en generación. Santa Fe Klan, C-Kan, Control machete y todos estos raperos basaron su Yo espejo de acuerdo a los hechos sociales alternos a lo que estaban expuestos en su barrio. Aquí proponemos dos clases de hechos sociales, el hecho social antropológico como lo plantea Durkheim como el utilizar una moneda, hablar con ciertos modismos por la influencia extranjera o local y la segunda clase de hecho social es como la plantea Geertz; hechos sociales que derivan de la primer clase para crear cultura que se traduce en símbolos, es decir un sistema de interacciones entre signos permeables en los individuos, que interpretamos automáticamente por compartir esa cultura a la cual pertenecen estos símbolos.

Así estos raperos basaron su Yo espejo en la cultura del Hip Hop Mexicano derivada de los productos y signos culturales producidos por este choque de realidades entre el rap estadounidense y el mexicano.

Al convertirse en raperos y alcanzar cierta notoriedad su Yo espejo se convertiría en un Yo social, un Yo social es básicamente ahora un productor del Yo espejo para otros individuos, ya que el rapero carga todos estos elementos, signos y símbolos de su cultura que nutren la imaginación colectiva y que representan la cultura de la calle, para así poder transformarla en algo real por el hecho de que representa la cultura en la que creció, un Yo real.

Así este yo real; es real por sus ideas y sentimientos “Si hay parte de ti que no está representada por esa idea, y que no ha impresionado mi mente, no tendrá lugar en la realidad” (Cooley. 1992)

Por ello resulta coherente que cuando el participante B nos responde: *“Ya que es un mainstreamsote pues lo que nuestro y significa ya no tiene nada que ver en realidad con su contexto de pronto te muestra otra cosa ese wey entrando en el mainstream”*

Sepamos que los que nos muestra Santa Fe Klan en su video “Sabes” ya no representa nada en la imaginación que había alrededor de su yo social, sin embargo podemos notar que para el público aún se mantiene esta imagen del yo real con Santa Fe, sólo que este video ya no lo representa, un producto que ya no es la proyección del aura del yo social, por ende construye otro tipo de yo espejo para los demás.

Todo esto lo podemos explicar a través de la zona de transición que John Illescas nos propone. El menciona que esta zona es la transición de la personalidad que conecta con los valores no inmediatamente ideológicos con aquellos que sí los son. En palabras más sencillas; partiendo del hecho de que todo rapero desea utilizar su rap para progresar socialmente y salir del barrio a una posición más cómoda económicamente, sus valores que no son ideológicos como el querer tener una mejor calidad de vida, poco a poco se conectara con los valores que vayan adquiriendo a medida que su carrera artística crece transformando así su *ethos*, su *habitus* y su *pathos*. Saliendo así de su yo social (la imagen que se tiene de él dentro del hecho social de su cultura) pero aun manteniendo los rasgos de esta, como el ascenso de una estrella que aún mantiene los signos que los demás hemos interpretado de él durante su ascenso como rapero manteniendo esa cultura pero siendo conscientes que ya no representa a la calle.

B: *Yo voy a venir en defensa de ese video de Santa Fe Klan yo creo que lo tenemos que ver como lo que es, ese vídeo en específico no está intentando hacer una rola de rap, no no ni lo está intentando, yo creo que no es malo por qué porque es un es una canción de reggaeton si te gusta el reggaeton no veo porque no te podría gustar esto no y esta chido, y yo creo que todos, todos los artistas, si has freestyleado si has escrito una canción y así, de repente tratas de hacer cosas distintas no quién o sea no a freestyleado en un beat de reggaeton no y ha tratado de hacer su versión de reggaeton, el Santa Fe Klan ya lo logró tiene tanta fería que puede hacer lo que se le hinche un huevo y si lo que le hincha*

un huevo es hacer una buena canción de reggaeton eso está bien verga porque yo creo que aunque ahorita haga rolas de reggaeton y se vean así, nadie le puede quitar de dónde viene Santa Fe Klan todos los álbumes que se aventó a Santa Fe Klan de rap Boom bap así muy puro muy bueno es que lo que lo lanzaron a la figura que es eso no se lo quitan y ya como que lo desacreditamos porque ahora hace como otras cosas Pues bueno o sea si tú estás buscando rap no vamos a buscar eso, No veas eso Si vas a buscar rap veo otras cosas de Santa Fe Klan, por eso yo no diría que es malo yo no diría que está mal para nada, solo que si es como algo bien distinto pero no es malo o sea el reggaetón está bien, quién no disfruta un perreo, está chido pero son cosas distintas.

C: *Igual yo creo que también chido que a pesar de que todos son distintas épocas yo creo que algo muy chido de la cultura del hip hop en general, del video de Santa Fe al primer video del Control (machete) como toda la transición es que al final es todo un movimiento que mantiene algunas cosas no, la forma que tiene que ver con la estética de cómo se viste la banda lo que representa, estos weyes todo el tiempo levantándose como la playera en el de C-Kan que tienen tatuajes todos iguales que seguro son del mismo como combo we, entonces pues al final el C-Kan a pesar de que es todo lo que dice el Tico güey que es un eh... pues sí yo creo que es una rola de hip hop sin duda, de rap pero el güey sigue representando en su este o sea el rap no solo tiene que ser la música de pronto no, también lo representa su estética, como se viste, lo que dice, el Flow.*

Dentro de estas dos respuestas podemos encontrar algo de suma importancia y es que con base a lo que estos dos participantes nos comentan, podemos deducir que la cultura del Hip Hop sigue ahí. Si bien el hecho social se cambia radicalmente, la figura de este yo social se modifica y da paso a que los próximos raperos basen su yo espejo en esta nueva imagen de Santa Fe Klan, sin importar todos estos cambios, una gran parte de la identidad sigue ahí la cual es la cultura, pero para el nuevo público se presenta un ser social diferente y para quienes hemos visto crecer artísticamente a este rapero, sabemos que su ser real (culturalmente hablando) sigue ahí en esencia de su *ethos* .

Geertz dentro de su libro “La interpretación de las culturas” menciona que muchos de los fenómenos que orillan a crear nuevos significados y por ende cultura nacen a partir de circunstancias accidentales, en este caso el fenómenos de la migración permitió la entrada del rap en México, y ahora estamos viviendo una especie de

migración y mestizaje cultural en el que los significados, comportamientos y en este caso la estética rapera se combina con ritmos de otros territorios. Así podemos llegar a la conclusión como Clifford al pensar en la cultura como un contexto que permite su propio desarrollo e interpretación de sus signos.

B: *Y es el Santa Fe Klan, osea ese wey, nmms*

D: *Es rap*

B: *Es como una bestia la neta, que ya sea mainstream es es otra cosa pero ese güey es rapero en serio, o sea.*

Por otro lado podemos comprobar que este Ser social de Santa Fe Klan aún permanece dentro de los límites del rap e incluso logra una legitimidad en la que su yo real le permite explorar otro géneros musicales, pues ha demostrado dentro de su cultura que todo lo que escribe es auténtico. Toda esta aura que rodea a Santa Fe Klan se puede comprender en que él mismo se ha transformado en un impulsor de su propia iconosfera, alguien que ya no es solamente un artista, sino también una personificación de su cultura, la interpretación personal de los signos de su cultura.

E: **¿Para ustedes representa lo que es el rap de estos videos? ¿Cómo lo enseñan?**

A: *El Santa Fe sí, o sea son cosas distintas, el Santa Fe siempre va a representar eso lo que ya hizo, lo que ya hizo que nadie puede quitar eso ya es en la historia imborrable no, lo que ya hizo eso sí lo representa obvio chance ya ese video no porque es otra cosa o sea parece otra cosa.*

Además dentro de las respuestas anteriores donde se refieren a Santa Fe Klan como una eminencia de rap y el hecho de que haga reggaeton no quita todo lo que hizo anteriormente, podemos entender que Santa Fe Klan mantiene un poder en la identidad de los demás como en la suya. No solo hablamos de un poder sobre su propio cuerpo y discursos para hacerse escuchar en los demás, también nos referimos a un poder derivado del control de cuerpo que permite mantener su legitimidad ante el público, su autocrítica y/o autoridad o influencia moral que emana de su virtud. (Ávila-Fuenmayor, 2006).

Así Santa Fe Klan con la potencia (poder) logró convencer al público de dicha autenticidad en su discurso y de su escenario, podemos definir su potencia como una persona creadora de ideología, con influencia en un sector de la población. Un sujeto que incluso ha probado ser real para sí mismo como para los demás. De esta manera ya no necesita demostrar nada, su dignidad individual en torno a la música queda intacta, la imagen que ahora proyectamos de él es una imagen inmóvil, y es por eso que ahora nos quedamos en esta idea de que es un rapero antes que otra cosa.

Por último debemos entender que es el público quien le permitió a Santa Fe Klan obtener el poder que tiene para obtener su legitimación. Como lo mencionaba el sociólogo Goodenough "la cultura (está situada) en el entendimiento y en el corazón de los hombres, o, consiste en lo que uno debe conocer o creer a fin de obrar de una manera aceptable para sus miembros"(Geertz, 1973) Así la cultura es un campo de significaciones en el que un público a través la interpretación de sus emociones va formando un mundo de signos y códigos, con lo que genera eventualmente los hechos sociales que distinguen al rapero y a su cultura, así que quienes mantienen más poder son el público quienes aceptan (o no) las ideas que el rapero expresa.

E: Del vídeo de Control Machete ¿qué opinan?

B: *Muy similar al de C-kan en la cuestión del mensaje. Así como "te metes con mi barrio te va mal" y conoce nuestro nombre wey, eso me gustaba.*

Una vez que una idea se legitima y el público ha recibido la expresión del rapero, se manifiesta el *El Yo* agresivo para definir los aspectos simbólicos del campo cultural que le pertenecen a su identidad "en la apropiación de aquellos objetos de común deseo, correspondiendo a la necesidad de poder sobre tales objetos que los individuos manifiestan para asegurar su propio y peculiar desarrollo, y con el riesgo de la oposición de las otras personas que necesitan también lo mismo" (Cooley, 1992). En términos prácticos, la tangibilidad de las ideas y/o canciones del individuo que se pueden ver reflejadas en expresiones simbólicas físicas como el graffiti o los tatuajes, esto incluso puede delimitar un espacio o campo físico, permeadas dentro

de la imaginación de un conjunto, bajo la demanda de la creación de una identidad, es a partir de la tangibilidad de esa imaginación con objetos.

C: *Igual yo creo que lo que hizo pegar muy cabrón el C-kan y ese video lo representa muy bien, es que es una manera de expresar una voz que era marginal, una voz que de pronto nombra cosas de broncas de territorio y ese wey nombra cosas que puse el video al final de Santa Fe Klan no está diciendo. Nosotros no lo sabemos porque de pronto no lo conocemos, pero ese otro wey es muy evidente cómo está mostrando un discurso marginal de lo que pasa en el barrio si alguien se mete en su barrio qué le va a pasar.*

“El yo social es simplemente una idea, o un sistema de ideas, extraído de la vida comunicativa, que la mente abriga como si fuera suyo propio” (Coley, 1992). Así, estos raperos como Control Machete y C-kan construyen un conjunto de ideas alrededor de su territorio, apropiándose pero además, permitiendo que los individuos cercanos a esta cultura lo reclame como suyo. C-kan en el videoclip “La mafia de la C” o en “Comprendes Mendes” se nos describe situaciones de como gente ajena al barrio termina con un destino trágico por haberle faltado al respeto al barrio, pero específicamente con las personas dentro de él.

Como se explicaba anteriormente, en realidad se le falta el respeto a la cultura y por ende a su individuos, la cultura es es pública y por lo tanto móvil, cuando el Yo agresivo de los raperos apropia todos estos signos culturales hacia ellos también lo hace hacia su gente la cual no sólo comparte espacios sino también su identidad, por eso cuando menciona “Si te metes con mi barrio te va mal” también está compartiendo este poder cultural hacia la gente cercana a el o del mismo espacio territorial donde proviene, pasa a compartir el su Yo social con otros para así delimitar la cultura, pasamos así la idea del conjunto. Esto es lo que Foucault denomina en panóptico. Es un tipo de arquitectura carcelaria, donde la idea principal es que los reos se sientan observados, pero a la vez puedan ellos mirar a quienes los observan.

E: ¿Cómo creen que ha evolucionado el rap dentro de los videos que vimos?

A: *Bueno justo evolucionó un chingo con el tiempo güey, porque justo empezó como empezó en gringolandia más gangsta más como del Barrio, era del barrio para el barrio y*

así no y el público del rap en ese momento era el barrio güey y eso estaba chido güey porque pues mucha banda en lugar de andar matando gente o así güey pues empezó a ser rapera pues está chido no, osea eso estuvo como que muy verga pero pues sí con el tiempo fue evolucionando y se empezaron a hacer como cosas mucho más distintas y más elaboradas güey, también distintos tipos incluso también el trap o así.

Dentro de nuestro marco conceptual hablamos que los No lugares funcionan como espacios transitorios donde pueden surgir los Yo espejo, como las redes sociales, la televisión, o incluso la propia frontera. Resulta curioso por que a partir de esta respuesta podemos intuir que mucha de la gente que había emigrado hacia los Estados Unidos y posteriormente regresado, provenían de territorios en condiciones marginales y al traer esta música, el yo espejo en común, la identidad colectiva de la juventud se forjará a través de la música que escuchaban y los videoclips de manera que aunque eran distintos barrios, podían identificar su barrio con uno que se halla a kilómetros de distancia de ellos y que sólo conocieron por canciones y tal vez algunos videos.

Si los inmigrantes que estuvieron en lugares socialmente marginales de Estados Unidos y al regresar a México su lugar de origen también es marginal o comparte características sociales y demográficas con los lugares que estuvieron, podemos hablar de un “No lugar-espejo” en el que la identidad de aquellos lugares en Estados Unidos como el Bronx pudiera empatar con los hechos sociales que el inmigrante trae consigo al llegar ahí. Identificándose inmediatamente con la atmósfera identitaria del lugar, así su personalidad, su cosmovisión e ideología no será forjada en sí por las personas a quienes conoció, sino por las características culturales e ideológicas del lugar y una vez regresando a México, este las replicara en su territorio transformando una nueva cultura e identidades como en el caso de Control Machete al mantener esa inspiración en el rap Norte Americano, siendo el No lugar la frontera como espacio de transición, hablamos de un “No lugar-espejo”, término que hemos creado con base nuestras ideas planteadas.

En esta respuesta también podemos entender que hubo una transformación de los hechos sociales gracias a los yo espejo que produjo esta culturalización en las zonas marginadas o conflictivas. Cuando el participante **A** nos menciona: “era del

barrio para el barrio y así no y el público del rap en ese momento era el barrio güey y eso estaba chido güey porque pues mucha banda en lugar de andar matando gente o así güey pues empezó a ser rapera pues está chido no". Podemos intuir que un hecho social, era la idea de llegar a tales extremos como el homicidio, con el fin de sobrevivir un día más. Este pensamiento era común y con la llegada del rap, la gente ya no basaba su Yo social en las opciones de inspiración cultural que tenían, ahora ya se habría más posibilidades de seres sociales en las cuales basar su Yo espejo para poder progresar. Todo esto puede explicar el espíritu *mainstream* que existe en el corazón del *underground*, los barrios. Se trata de salir adelante de una forma limpia, narrando aquello que acontece en el barrio pero sin ser partícipe de ello, un objetivo *mainstream* con una ideología *underground* expresada a través de correlatos del espacio del sujeto.

E: ¿Para ustedes representa lo que es el rap de estos videos? ¿Cómo lo enseñan?

C: Igual no sé, además quién sabe desde el cartel y todos los demás yo creo que también de pronto ese es un viaje no, como pensar que la cultura del rap es estática y se tiene que quedar en C-Kan malandro no, como que como todo movimiento tiene sus transformaciones siempre.

C: Se mueve no, y al final seguramente O sea si pones como el video de Cartel y de C-kan y de este güey del Santa Fe Klan al final hacen cosas distintas como video no, pero igual siguen representando yo creo que el rap en distintas escalas y temporalidades históricas.

D: Pero al final como que la esencia de ese rap más gangsta como ere rap más pesado como que se queda güey, tú le preguntas a los raperos que son raperos que han sido raperos desde siempre güey y te van a decir lo mismo güey porque esa es la cultura del rap y puede ser que se vaya hacia otras cosas, reggaeton, trap y cosas así, pero como a veces esencia del rap no cambia y es esencial por ejemplo no la veo en el video de Santa Fe Klan.

Anteriormente habíamos mencionado la idea del conjunto; "Pero todos nosotros, quizás, hallaríamos difícil admitir que la persona social es un grupo de sentimientos

asociados a un símbolo o elemento característico, que los mantiene unidos y a partir del cual se nombra la idea del conjunto.” (Cooley 1992)

En el caso del rap pareciera que quien representa esa idea es el sujeto “calle” expresada a través del sujeto “rapero”. Pero entendiendo que la calle no es lo mismo para todos, es inevitable que esta se transforme de acuerdo a las particularidades de cada público "la cultura (está situada) en el entendimiento y en el corazón de los hombres y/o consiste en lo que uno debe conocer o creer a fin de obrar de una manera aceptable para sus miembros” (Geertz, C. 1973). Pareciera inevitable la evolución del discurso cuando la calle ya no se mantiene tan presente

E: ¿Y en el de la pelotona?

A: Sí, al final es muy distinto como el de Babo que el de Santa Fe Klan, si se nota con mucha diferencia Santa Fe Klan ya se nota más como un vídeo acá de perreo de reggaetón y pues el del Babo sí se nota pues aunque no es Gangsta ni así güey que no tiene por qué serlo pues sí se nota como esa esencia del rap wey y pues sí es un poco más cursi y el Babo yo creo que ya no haría un vídeo tan así.

D: Justo siento que la del Babo es más personal por eso el como el video no están como el del Santa Fe Klan.

Vale la pena detenernos en esta respuesta para plantear otra idea. Illescas hablaba acerca de lo Hegemónico, lo alternativo y lo contrahegemónico. Lo Hegemónico es directamente lo dominante, el discurso estético y político que plasma las ideas de la industria, en el caso del rap puede ser la calle y la resistencia, pero, si lo vemos al revés, lo Hegemónico en el discursos estético y político del rap *mainstream* o incluso a lo que se le denomina “género urbano”, es el discurso del videoclip de Santa Fe Klan, ILlescas entiende por Hegemonía los discursos dominantes del campo con mayor capital de producción y distribución, así que esencialmente si sería el videoclip e “Sabes”.

Lo Alternativo se refiere a aquellos discursos que proponen algo diferente a lo hegemónico, pero sin llevarlo a cabo, como la prensa opositora que critica al gobierno y propone cosas diferentes a ello pero sin tener una respuesta activa, en este caso puede ser la “Pelotona”, no hace crítica a nada, más bien funciona como

alternativo por proponer una temática discursiva tanto en estética, como en letra a los demás videoclips de C-Kan, Control Machete y Santa Fe Klan, habla sobre amor y no nos muestra en un entorno de pandillas pero tampoco con una superproducción, mientras que lo contrahegemónico serían los videoclips de C-Kan y Control Machete por tocar temas que parecen perturbar la idea de lo “correcto” en la sociedad al hablar sobre temas de pandillas.

Pero esto también se puede leer al revés, si en un determinado periodo de tiempo o en condiciones culturales diferentes como lo es actualmente, el rap gangster de C-Kan y Control Machete fuera hegemónico (lo mainstream como los corrido tumbados o cualquier expresión que haga alusión a la narco cultura o estilo de vida “bélico”) lo contrahegemónico sería “Sabes” de Santa Fe Klan si fuera el caso de que todo el rap hablase de pandillas, mientras que “La pelotona” se mantendrá como alternativo al plantear una letra y estilo diferente.

Todo este asunto de lo hegemónico, alternativo y contrahegemónico nos resulta muy útil para definir esta escala de grises para explicar este fenómeno de transición de lo *underground* a *mainstream*.

E: ¿Y qué pasa con los vídeos?

B: *Es que todas son piezas, todo es un producto artístico y la neta todo lo que nos enseñaste no es malo güey, yo no siento que nada de lo que me hayas enseñado haya sido malo güey todo es como muy bueno por sus razones hasta el de C-Kan esas eran las que hizo C-kan al principio que lo levantó a poder hacer cosas más chidas no, y ya después se viene la época en donde C-kan hacia hit, tras hit, tras hit, así, sí o sea cómo pero esas son como lo que lo llevaron a hacer eso, o sea como producto como está muy bueno es histórico esa madre es está chida igual las primeras no, de Control Machete.*

D: *Sí justo, siento que está chido y todo pero también topar que al final pues el mensaje no está tan chido o sea como si está muy chido que compartan todo ese pedo también está chido conocer su versión de su vida güey de lo que ellos vivieron pero al final el mensaje si no está con mucho para construir que tal vez también se dio cuenta y por eso cambia un poco su discurso.*

“La cultura, ese documento activo, es pues pública, lo mismo que un guiño burlesco o una correría para apoderarse de ovejas. Aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta”. (Geertz, 1973). Otro rasgo que consideramos pertenece a la etapa de *underground* de los artista es la capacidad de reflexionar, su cultura al no ser estática y ser publica de manera que otras personas aporten cosas a ella, la base de la cultura, quizás sea la calle o la comunidad, sin embargo eventualmente se involucraron más ideas aportadas por gente que se siente atraída a esta cultura, ideas de las cuales la reflexión del rapero se nutran de alguna forma. Podríamos entender que la reflexión es el primer paso en la transición de moverse entre lo *underground* y lo *mainstream*. De acuerdo a las respuestas sobre el videoclip de Santa Fe klan, uno de los últimos proceso en el *mainstream* es dejar de ser reflexivo:

D “a última siento que es como muy ambiguo como que puedes relacionar muy fácil con esa canción pero todas las demás es justo tienen más letra, más como más contexto entonces y lo dicen de una forma, justo cada uno tiene su talento”.

A: Pero yo no lo cambiaría.

D: ¿No?

A: No, para mí es hacer lo mismo.

D: Pues bueno es que si lo cambias igual ya c-kan no sería lo que es hoy.

B: Yo siento que alguien que no cambia su discurso no evoluciona we, o sea como rapear siempre siempre siempre de lo mismo.

A: O sea no yo digo yo no cambiaría así como esa rola

D: Ah sí, yo tampoco

B: Pero el C-kan ya cambió, un chingo, el C-kan ya no rapea así

A: Exacto, exacto, justo

B: Y todos, de hecho todos cambiaron o sea las cosas sí cambian

D: O sea no le quiero quitar lo chido pero también topar queque tiene otro lado wey

A: *como por el contexto está chido lo que representa y así pero también entender que no por eso está como de que de huevos y no hay nada cuestionable no.*

E: Si se nota la diferencia ¿no?

B: *Sí, más el C-kan, ese wey tiene unas historias así como que si estaba metido en unas cosas bien pesadas entonces o sea, no digo que sea bueno pero eso como que es una versión muy honesta.*

A: *Justo*

B: *Es una canción honesta y eso yo creo que es lo que se tendría que valorar, esa como honestidad no, es pura, esa es cruda, es crudeza esa canción es cruda.*

D: *Justo, no sólo como todas ahí justo es, bueno la última no sé qué tanto pero pues yo siento que todas es algo como muy honesto. La última siento que es como muy ambiguo como que puedes relacionar muy fácil con esa canción pero todas las demás es justo tienen más letra, más como más contexto entonces y lo dicen de una forma, justo cada uno tiene su talento y tiene su forma de decirlo pero dicen algo tal vez no muy chido pero lo dicen de una forma muy verga wey. Lo que decías del sentimiento justo, como es su forma de expresar su realidad wey, es algo que dicen porque de verdad lo sienten wey o sea como yo siento esto voy a expresarlo y aquí lo voy a plasmar en este pinche papel para luego poder expresarlo y siento que eso es lo valioso.*

Por último volvemos a retomar la idea en conjunto que se relaciona con el concepto de realidad social, cuando se aplica para una comunidad, por ejemplo un grupo de fans, en este caso más bien los participantes. Una figura en especial representa un conjunto de símbolos e ideas con la cuales pueden llegar a identificarse, por lo que transforman esa idea en conjunto y a su vez en una persona social, siendo que la realidad social se convierte en una persona social.

La idea del yo real también aplica aquí, y todo lo anterior se resumiría en ser honesto con dicha realidad social, para ser un ser real y entrar dentro de la idea del conjunto que proyecte hechos sociales, los cuales son los que aportan a la cultura. De esta forma la idea de calle no pierde relevancia, al contrario es de suma importancia porque de ahí es de donde proviene esta cultura, pero gracias a la evolución del artista y que vaya tomando distancia de la calle, puede adquirir nuevas experiencias,

abstraer nuevos significados que le permitan entender otras realidades, salir un poco de la hegemonía de la calle y entrar en campos alternativos que le permitan aportar más la cultura e identidad del rap, en síntesis, ser real y honesto es aportar al rap.

6.5 Análisis Interpretativo

Para ir acercándonos al cierre de este análisis con las respuestas dadas por nuestros entrevistados tanto en el documental como en el focus group, retomaremos las similitudes y las diferencias que más resaltan, y con ello poder identificar y contrastar de mejor manera las características que identificamos tanto del mainstream como del underground. En cada una de las tres líneas conceptuales que manejamos siendo la estética corporal, espacio físico e identidad, esto con la intencionalidad de explicar a manera de interpretación de la información y con ello hacer más claro este análisis

6.5.1 Identidad

En esta línea conceptual observamos que una de las características más representativas del rap underground es la unión, viéndolo en reiteradas ocasiones en frases que incluyen un “nosotros” de por medio o cuando un individuo habla de su historia o recorrido artístico, pero hace hincapié en la importancia de sus compañeros, “hermanos”, “carnales”, “compas”, “el crew”, etc.

Este hecho se ve más reflejado en las entrevistas realizadas a “El cuarto de los sueños” y “Mexa Perros”, aunque sale en breves ocasiones en “La casa produce”, mientras que con “Interface” no luce más que una especie de colaboración laboral, hay acercamientos con otros artistas, con la diferencia de que estas ocasiones son puestas más a la parte de producción, difusión o un apoyo creativo, más no una suerte de familiaridad o relación interpersonal.

El caso de “La casa produce” hay una familiaridad entre los dos personajes que llevan la batuta de dicho proyecto, sin embargo la división de tareas está tan bien

jerarquizada que cada uno se sabe dueño de su área, y aun cuando el proyecto es compartido hay ciertas disponibilidad para la individualidad, es decir ellos por factores que comparten culturalmente tienen rasgos del underground pero cada vez su identidad va adaptándose a una forma de trabajo más industrial correspondiente a los mainstream.

Con lo anterior podemos deducir que “La casa produce” en esta característica de unión es el caso más interesante a resaltar, debido a esta diferenciación de los otros tres grupos, en los cuales está muy marcada su identidad en la que se encuentran, mientras que con estos dos chicos Rebel y Mixel hay una especie de asentamiento en las características mainstream con ciertas pinceladas aun del underground. En otras palabras, podríamos decir que están en un proceso de pasar de un sitio a otro y aún quedan en ellos ciertos rasgos del under, o podríamos también hablar de un mainstream que conserva ciertos destellos de la memoria underground que fue en su momento. Si tuviéramos que decidir por una, en el caso de “La casa produce” creo que podríamos determinar que están en proceso y que tienen esa aspiración a llegar al mainstream, y que en este traslado han ido manteniendo parte de su unión, pero con una individualidad ya definida.

Si bien la unión y comunidad es una característica importante ahora daremos paso a la que quizás es el pilar de la identidad del rap. La calle o el barrio, son posiblemente las palabras clave que dan gran valor identitaria a la mayoría de los raperos. Siendo que los barrios tienden a estar compuestos socialmente por la clase trabajadora, partiendo de que el rap es una subcultura del Hip Hop, que normalmente se encuentra en estos sectores urbanos.

La calle no sólo les otorga un espacio significante, sino también hablando culturalmente al ser perteneciente de dicho barrio, te categoriza como una persona con ciertos valores infundados. En la cuestión del underground la calle simboliza los valores que representa un grupo de raperos, es importante el barrio, ya que ahí

es donde se nos presenta un aspecto cultural y discursivo, por consecuencia se vuelve una parte simbólica de la personalidad e identidad del artista.

Es decir que un rapero que nace y crece en determinado barrio va a tener un sentido de pertenencia con los valores de ese lugar y al expresarse estará comunicando de manera codificada no sólo su realidad, sino la de otros semejantes a él, siendo una identidad colectiva creada por las formas culturales.

En el caso de “Mexa perros” observamos que si bien el barrio es el gran eje del discurso de su forma de ser y del respeto que se han creado dentro del mismo a su temprana edad, también se vuelve un obstáculo para la vida misma. En otras palabras, el barrio los dota de identidad la cual llevarán consigo para siempre, puesto han crecido rodeados de ciertos factores culturales, sin embargo, en la cuestión económica, enfocándonos en la industria musical, hay varios obstáculos que se encontraran en su crecimiento artístico por haber nacido en determinada zona de la ciudad y situación socioeconómica.

Por ello la insistencia de Alejandro y Álvaro de poder salir de su barrio por medio de la música, la calle se vuelve parte de su discurso, de su cotidianidad, incluyéndolo en sus canciones como eje principal de sus vidas, pero con el fin de poder en un futuro cambiar ese discurso underground al conseguir referirse a él como un pasado, más enfocado a lo melancólico. Siendo esta forma de abordar la calle más relacionada al mainstream, desde la añoranza y un pasado nostálgico.

Esto podemos observarlo mejor en las respuestas dadas por nuestros participantes en el focus group a la hora de hablar de los videos de Santa fe klan. Donde se retoma a Illescas acerca de lo Hegemónico, lo alternativo y lo contrahegemónico. En el caso del rap puede ser la calle y la resistencia, pero desde la perspectiva de lo Hegemónico en el discursos estético y político del rap mainstream a lo que se le denomina “género urbano”. Que actualmente encasilla en dicho término al trap, reggaeton y rap, el “género urbano” entra en el discurso del videoclip de Santa Fe

Klan, que Illescas entiende por Hegemonía los discursos dominantes del campo con mayor capital de producción y distribución.

Aquí la calle tiene una suerte de fuerza pero visto desde la distancia, es aquello que forjó a un artista, sin embargo hoy en día no es lo que lo representa, su vida debido a que es otra y su realidad ya que esta ha cambiado, la calle forma parte de su pasado y de su identidad, pero el discurso es “representarla” en la industria. Que por distintas situaciones y rubros, habrá maneras distintas de referirse al barrio, en su mayoría abordada desde la nostalgia, la calle en la esfera de lo mainstream o se aborda desde el pasado o desde un eje mucho más llamativo, que son con autos y armas, haciendo muestra de aquello que en sus inicios carecía el rapero pero ahora le sobra.

Por otra parte lo alternativo se refiere a aquellos discursos que proponen algo diferente a lo hegemónico pero sin llevarlo a desarrollar, como la prensa opositora que critica al gobierno y propone cosas diferentes a ello pero sin llevarlo aplicarlo en su cotidianidad, quedándose en palabras e ideas más no en acciones; se podría decir que lo contrahegemónico serían los videoclips de C-Kan y control Machete por tocar temas que parecen perturbar la idea de lo “correcto” en la sociedad al hablar sobre temas de pandillas.

Todo este asunto de lo hegemónico, alternativo y contrahegemónico nos resulta muy útil para definir esta escala de grises para explicar este fenómeno de transición de lo underground a mainstream. Y de cómo se puede modificar la identidad de un rapero dependiendo del eje donde este se encuentre, en este proceso de transición normalmente se puede notar el cambio de discurso y con ellos de estilo, que tan recurrente sea expresado el recurso de la calle y con qué intención o forma es dicho. Un presente nos determina una cercanía al underground mientras que la nostalgia nos aproxima más al recuerdo de la calle como algo que ya no se vive y por ende a un discurso mainstream.

6.5.2 Estética corporal

En este eje uno de los términos que nos sirvió con cada uno de nuestros entrevistados, así como en el grupo focal fue el “Ethos”. Partiendo que desde la propia corporeidad los distintos raperos nos expresaban firmeza, fuerza y en ocasiones rudeza. Siendo esto una constante en cada uno de los raperos y artistas analizados. Lo cual no habla de un cuerpo social que se encuentra plasmado en la cultura Hip Hop y el género musical rap.

Este ethos se va generando debido a varios contextos y aun cuando este pueda ser similar en ambas ramas que hemos venido manejando como underground y mainstream, este tiene sus matices y formas de representarse en cada una de ellas. Parte del cuerpo social compartido sería el mover las manos a la hora de rapera y expresarse, es algo común que ocurre en ambas vertientes, sin embargo dentro del under se puede distinguir un mayor rasgo de agresividad en los movimientos, una expresión corporal más intensa, puesto que esto tiene una finalidad mayor que sólo la de acompañar el lenguaje verbal, siendo el de enfatizar cosas, sino que esta agresividad acentúa un estatus de respeto y de imposición de la fuerza.

Dentro del rap existe una parte importante donde el rapero se complementa con su público, esta parte de correlación mediante ciertas actitudes entran dentro del concepto de “Ritualización” puesto que se trata de externar la cultura corporalmente, la forma en que se construye el cuerpo social. Lo anterior lo mencionamos por la manera en que los raperos mueven sus manos, el más claro ejemplo son las llamadas “Placas” donde los raperos forman letras con sus manos o un ejemplo más claro es cuando apuntan con dos dedos juntos de la misma mano hacia la cámara haciendo alusión a apuntar con una pistola.

Durante las entrevistas y posterior a ellas pudimos ver a nuestros entrevistados exteriorizar esta manera de conversar mediante su lenguaje corporal, retomando el ethos más próximo al under tomaremos de ejemplo al dueto “Mexa Perros” donde se podría decir que su semblante de ambos es serio pero la forma en que se

expresan es coloquial y agradable, no son agresivos con sus palabras, sino que son sus cuerpos los que parecen listos para la pelea, tanto *Alejandro MP* como *Alvarito MP* caminan de forma similar, pues pareciese que es como si estuvieran rodeados de una pandilla. Nos dan a entender que cada instante tuviesen que estar legitimando su andar, su postura, más allá de las cámaras, se les veía naturales, el expresar esta violencia corporal, era un sentido de territorialidad, de personalidad y a su vez como en las tribus de liderazgo, algo que podríamos interpretar como *no se metan con nosotros*.

Y su contraparte podríamos hablar de “La casa produce” que en sus movimientos aun cuando también fuesen de dominio en este caso de un “escenario” establecido por las cámaras su actitud era un poco menos agresivos, existía cierta docilidad en sus maneras, reiteramos se repite este patrón de mover el cuerpo, las manos y acentuar ciertas anécdotas con dichas expresiones corporales, sin embargo se podía vislumbrar cierta amabilidad en ellos.

Es donde entra la dinámica del frame en el antes, durante y después de la entrevista, siendo el durante donde mantenían una comunicación cordial, con la intención de generar una impresión positiva para los oyentes, en este caso nosotros quienes les realizamos las entrevistas. Tanto la imagen corporal de Rebel como de Mixel nos muestra seguridad y un dominio de las cámaras, se nota el trabajo realizado por cierto tiempo en desarrollar una fachada para estas situaciones, esta fachada se nos muestra desde el uso de lentes oscuros al crear una barrera lo suficientemente extensa para sólo mostramos lo que ellos desean de sí mismos.

Y con todo esto queremos llegar a que la industria del mainstream tiende más a estas segundas características que nuevamente se detonan más en esta casa productora, donde no sólo es mostrar seguridad y fuerza, también se procura el estética de su ser, la imagen que van a proyectar y que los demás puedan interpretar de ellos, ya existe un fin mediático, el cual viene siendo el de “caer bien” a las personas o por lo menos evitan el incomodar, evitando el uso de lenguaje agresivo.

Para cerrar este eje de la estética corporal nos vamos a lo analizado en el Focus Group donde retomando al autor Will Straw que menciona a las escenas y cómo estas se van modificando de acuerdo a los diferentes modos de circulación de la música en su tejido social, si nos ponemos a pensar comparten mucho de esta escenificación con los entrevistados de nuestro documental, Mexa Perros y el cuarto de los sueños, si bien no son del mismo lugar, el tejido social parece replicarse en ambos lugares en Guadalajara con C-kan y en la CDMX con Los Mexa Perros y El cuarto de los sueños, pasan así a compartir la circulación de la música.

Mientras que la escenificación de C-kan parece estar acompañada de su gente, no es dependiente a ellos, al contrario pareciera que su gente también es C-kan, C-kan no es el protagonista en sí; sino el barrio, al menos en cuestión de escenificación, esto también lo vemos en otros videos más emblemáticos del artista, donde parece que en sus canciones más famosas o “mainstream” buscará estar acompañado de la gente de su barrio. Bajo este concepto, podemos decir que Santa Fe Klan en su videoclip “Sabes” se movió de frame, C kan se mantuvo en su frame para convencer a su público y mantener su escenificación en donde su frame es la propia calle, mientras que Santa Fe Klan sale de su frame que igual era la calle.

6.5.3 Espacio Físico/Territorio

En este último eje seguiremos una dinámica distinta empezando con el análisis de lo expresado en el Focus Group y terminando con las entrevistas de nuestro documental “Las casas del rap”, donde retomaremos los puntos más relevantes del análisis dando cierre al mismo, así como en identidad hablamos ya de una de las característica más importantes de un rapero que ayuda a conformar su personalidad dado el lugar de origen del artista. La calle, dentro de lo analizado podemos ir concluyendo el gran valor que constituye un barrio o el concepto tan complejo como lo es “La calle”.

Retomando el Focus Group donde manteniendo esta línea que los barrios tienen la capacidad de crear valores y cultura que los representan, es por medio de pandillas

con el fin de resistir su contexto social, donde se escuchan a raperos como Santa Fe Klan y C-kan, por el discurso que transmiten y que la gente que vive en estos espacios termina imitando, es decir que una pandilla puede ser inspirada por la pandilla a la que pertenecía estos raperos. Es lo que se ve o proyecta en una canción o videoclip y es un hecho que la imitación de ciertas actitudes se toman de los referentes más significativos de la escena.

Siendo los Videoclips y el internet representaciones de los No lugares, que de acuerdo con Marc Augé. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992). El mundo web y los videoclips han jugado un rol importante en la difusión del rap en la actualidad y esto no significa que estos artistas más reproducidos no tengan identidad, sino que debido al acceso instantáneo que ofrecen las redes sociales a estos artistas hace que su música giren en función de un no lugar o un lugar de tránsito, lo cual tendrá efectos positivos tanto negativos para las identidades en el caso del rap y la cultura del Hip Hop.

A primera instancia podríamos vincular que la calle simboliza lo underground, es decir le da un contexto fuerte y moldea la cultura que muchos raperos adoptan en su formación, mientras que en la rama más próxima a la industria musical lo denominado “calle” es adoptado como una narrativa de la cual el mainstream hace uso apropiándose del contexto simbólico.

Es por ello que no sólo vemos artistas que provienen de zonas marginales, sino que en su narrativa exponen sus circunstancias socioeconómicas, expresando el lugar del cual provienen y ahora están en la cima porque el sistema hegemónico, del cual ya hemos hecho mención, los necesita para validar su narrativa sobre el éxito. La narrativa sería la siguiente: la aspiración del chico pobre del barrio que supera las expectativas que la sociedad tiene de él y triunfa en la industria musical, dando el

mensaje que se puede alcanzar y formar parte del sistema, o fuera del sistema pero participando dentro de él eventualmente.

El mainstream ha encontrado la manera de apropiarse de un símbolo tan fuerte como lo es el barrio para utilizarlo como el discursos de las zonas y de los sectores sociales populares, con la intención de influenciar la estética dentro del Hip Hop. No requiere de que todos los raperos sigan esta fórmula, al contrario sólo le da la difusión a unos cuantos raperos volviendolos famosos, con la condición de que provengan de un territorio y discurso similar para influenciar a individuos con territorios que comparten rasgos culturales familiares a los de ellos, lo que se puede definir como territorios móviles, donde lo que se mueve no es el espacio sino sus culturas causantes de los fenómenos sociales ocurridos en este.

Un ejemplo breve pero significativo sería los referentes que varias veces nos mencionan los Mexa perros, que en sus respuestas nos expresaban el deseo de un día rapear con artistas ya “pegados” que actualmente están dentro de la industria musical, ellos se reconocen en estos raperos famosos y aspiran a ser uno de ellos, Esto debido al discurso pulido y manejado por el mainstream, una suerte de ciclo, el rap mainstream hace uso de un contexto que no le pertenece, llega a oídos de personas que se identifican con él y empiezan desde sus realidades a crear contenido underground con tintes de lo comercial y así el mainstream va cosechando o buscando a sus nuevas estrellas moldeadas a su sistema.

Uno de nuestros entrevistados que juega en esta esfera mainstream es Interface ya que él de alguna forma rompe con una característica territorial tanto de la escena musical en la Ciudad de México como en el propio rap mexicano, hablamos de que “transgrede” la lengua nacional, el español y lo mezcla con el inglés, incluso como el menciona, empezó cantando en inglés. Además, utiliza un subgénero del rap que es el trap como género musical primordial para su proyecto como *Interface*, el cual proviene principalmente de Estados Unidos. Esto lo podemos relacionar tanto con

el habitus corporal, su identidad y el núcleo cultural que lo rodea al vivir en el centro histórico de la Ciudad de México.

Y pareciera que hablamos de lo underground en cuestión del espacio físico cuando nos referimos a “Mexa perros” y “El cuarto de los sueños” que viven en una zona menos afortunadas y con un ambiente más hostil y por esas razones los podemos denominar en esta cuestión como underground, mientras que Interface por vivir en una zona donde se concentra más el capital cultural y los recursos es más sencillo vincularlo con la esfera mainstream, pero en realidad, de lo que se trata es que ambas partes están expuestas a signos e interpretaciones completamente diferentes, porque mientras para los “Mexa perros” y “El cuarto de los sueños” vale la pena contar lo que sucede en el barrio lo que viven y sienten, para Interface se trata más de experimentar musicalmente y buscar diferentes sonidos. Realmente habría que verlos como sujetos sociales que han sido expuestos a giros espaciales, se vuelven productos de los fenómenos sociales que se generan en un lugar determinado en el caso del rap, en el barrio donde viven o crecieron.

Entonces si tuviéramos que definir rasgos under y mainstream podemos decir que el territorio que rodea a Interface es mainstream, por el hecho de que se trata de una zona más globalizada, un punto de reunión multicultural, recordemos que lo under es lo local, lo poco conocido y lo mainstream es el encuentro y/o la mezcla de varios significantes.

El rap lleva consigo un estandarte partícula que es la calle, sea la rama de donde provenga este, es mejor dicho la forma o la manera en la que es expresada, sentida y vivida. El territorio tiene quizás uno de los pesos más importantes a la hora de hablar de la cultura Hip Hop, debido al contexto sociocultural donde se genere esta música, puesto que esto determinará la manera en que los artistas la representarán, ya sea desde la West o la East Coast, hasta el norte México en sus fronteras con Estados Unidos o los barrios de la periferia de la Ciudad de México, muchos de los raperos, sin saberlo ya tienen marcado una manera de hacer rap casi delimitada,

sólo por haber crecido, nacido y vivido en ciertos lugares. Esto puede estar sujeto a ciertas excepciones, sin embargo en esta investigación podemos determinar que la calle, o sea “el barrio” terminará por influir en la construcción de la identidad, el discurso, de su estética y por ende en las letras de los raperos.

CONCLUSIONES

Tras la investigación realizada, podemos decir que el separar el rap en *underground* o *mainstream* es no tener una visión completa de cómo funciona el panorama, puesto que después del proceso de investigación que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis, podemos decir que en sus inicios la carga antisistema fue pilar de la cultura Hip Hop y por ende del rap. Esta zona cero (donde surge todo) sí fue *underground* en su máxima expresión, debido a que en ese momento el rap era algo desconocido, no sólo para México, sino para el mundo, es por ello que en la actualidad no podemos hablar de un *underground* puro, dado que los raperos actuales cuentan con plataformas digitales para dar a conocer su trabajo desde sus estudios caseros, idea que vimos reforzada con el documental “Las Casas Del rap”.

Hablando de rap tampoco un *mainstream* totalitario pues el rap mexicano no es puramente protesta social ni tampoco el otro extremo que solo toca temas para vender (dinero, drogas o sexo), sino que es una mezcla entre estas dos variantes, el raperos del barrio suele apuntar al dinero, la fama o hacerse minimamente conocido en su territorio, lo curioso es que por parte de aquellos raperos que son tendencia no olvidan sus raíces y amenudo regresan a sus barrios para apoyar con el dinero que ahora generan (sí son totalmente unos Robin Hood pero con tatuajes) pues el barrio se convierte en aquello que anhelan pero tampoco quisieran volver a vivir ahí. Es así como va concluyendo que ambas categorías comparten un terreno extenso y lleno de matices, pues hay un *underground* con aspiraciones *mainstream* y un *mainstream* que no deja lo *underground*, de ahí cada raperos puede irse ajustando más a un lado que al otro pero sin irse al extremo de ningún lado (al menos ya no en la actualidad).

A esto, sin duda, la industria a lo largo de las décadas le ha sabido sacar provecho, creando una gran industria de rap mainstream que parece underground pero en realidad no lo es. Y esto a su vez ha creado una expectativa en las nuevas generaciones de artistas que buscan obtener lo que la industria presume.

En el caso de un artista underground, este podrá tener pensamientos aspiracionales, pensamientos que tienden a ser parte de los valores de lo mainstream, donde el dinero es la meta que desean alcanzar. Sin importar en qué punto se encuentre el rapero, su importancia en el medio se deberá a su autenticidad y a su capacidad para lograr obtener la legitimación, dada por gente de su medio, quien se encargará de respaldar al artista ante cualquier cambio en su estética, música o política.

Desde los comienzos del rap como género musical se ha planteado ante el mundo con resistencia ante la hegemonía cultural y como un ente diferente del resto, preocupándose y ocupándose por hacer de esa distinción algo evidente. El intentar categorizar entre underground y mainstream es poner bajo la lupa desde que lugar nace ese rap y cuales son sus aspiraciones y objetivos y no nos referimos a un lugar físico exclusivamente. Al poder acercarnos a varios artistas de rap de distintos sectores sociales y posicionamientos ante el mundo, pudimos identificar que el tipo de rap es cambiante conforme a su contexto pero muy similar en cuestión de aspiraciones, que es, poder vivir a través de la música.

Del *underground al mainstream*, más allá de ser un proceso que vive un rapero de posicionarse en una u otra esfera, es mejor dicho la apropiación de discursos, estilos, valores y comportamientos que van desarrollando y moldeando su identidad. Estrictamente en el caso del género y subcultura rap podemos determinar que existen variantes de ambas, tanto lo comercial como lo callejero se entremezclan y conviven en distintos contextos, una simbiosis donde dependiendo el contexto del rapero tendrá una mayor carga hacia alguna de las dos.

Mientras que por el lado de las periferias existe un sentido de pertenencia a un lugar, este lugar tomará y formará parte importante de la identidad del artista creando un vínculo con el rapero, ¿cómo se expresara eso? Mediante la representación del

barrio, el artista tendrá tal unión con su lugar de origen que él servirá como una figura mediática, es decir el referente del barrio.

Así como él se siente protegido por la calle, este se vuelve la voz aprobada por el barrio para llevar su mensaje ante los demás. Siendo también que estos raperos puedan haber sido influenciados por artistas ya establecidos en la industria musical, como podría ser C-kan, por tomarlo como ejemplo, muchos artistas underground pudieron crecer oyendo su música e ir viendo su asenso a lo más alto, y con ello ir deseando alcanzar el mismo objetivo, siendo este aspecto aspiracional, que su música conlleva consigo un discurso más adaptado a los oídos de la industria que del barrio mismo.

Todas la variable son posibles es entonces que podemos hablar de un underground con tendencias a lo mainstream y de un mainstream con valores del underground, reiteramos estas variantes se verán más subrayadas en cada artista dependiendo distintos factores, sociales, culturales e incluso económicos. Así como existe un artista popular que pueda sacar una canción de crítica social, un chico del barrio puede hacer una canción donde los tópicos en ella sean extravagantes y exóticos.

Terminamos así explicando el fenómeno de la transición de los tres ejes de personalidad de un individuo planteados aquí (estético, territorio e identidad) partiendo desde el lado *underground* hacia el lado mainstream. Explicando este fenómeno es cómo responderemos a nuestras preguntas de investigación.

En nuestra Hipótesis principal planteamos que un rapero tiene total libertad de discurso en la calle, desde la escena underground aunque se verá limitado con la producción técnica pero si se mueve al mainstream ya no tendrá tanta libertad discursiva ni de identidad. De entrada debemos reconocer que tras los análisis y la relectura de nuestro marco socio histórico esta Hipótesis no resulta del todo cierta. No son las industrias Hegemónicas dominantes las que condicionan el discurso del rapero, debido a que en sí el rapero llega al mainstream por su sinceridad, el rapero se vuelve famoso gracias a las letras que nos hablan acerca de su territorio, de su cultura y la manera en que nos enseña comprender los códigos y los significados

de su propia cultura y el reconocimiento o legitimación que genera por parte del público.

Lo vimos con la canción “The messenger” de la agrupación Grandmaster Flash and the Furious Five, también en México con “Comprendes Mendes” de Control Machete, en realidad la llegada al mainstream no condiciona la letra, de hecho podemos detectar una tendencia del mainstream hacia romantizar, o como lo diría Illescas, a una forma de hacer “cool” los temas sobre las pandillas y la vida de los territorios socialmente conflictivos.

Podemos decir que el rapero cambia su discurso tanto estético como lírico por la transición del territorio, no por la firma con una disquera, por la vivencia de nuevas experiencias ajenas a la cultura distanciada de su territorio y no lo condiciona una mega industria. Debemos recordar que tanto en Estados Unidos como en México, las disqueras y sellos de rap eran creadas por otros raperos o cantantes, como en el caso de Sylvia Robinson o Def Jam Records creados por un universitario, mientras que en México son los artistas que tras tener el apoyo moderado de otras firmas eventualmente logran crear sus propios sellos.

La segunda respuesta es que, al menos en el rap, nos damos cuenta que lo que se expresa dentro de las canciones es un desacuerdo, una protesta contra los mismos territorios y los fenómenos de degradación social que ahí se viven, por ende, pareciera que el espíritu del rap es completamente mainstream, tiene como objetivo salir del barrio, tiene una ideología aspiracionista; aspirar a una vida mejor.

Por otro lado, en nuestra segunda hipótesis planteamos que cuando un rapero llega al mainstream abordará temas más superficiales y materiales dejando de funcionar como vehículo de mensajes de los sectores sociales marginales, dejará de ser la voz del barrio todo para atender la agenda de la industria musical.

Esta segunda hipótesis es correcta excepto que este cambio no se debe para atender a la agenda musical. Si, efectivamente el rap mainstream empieza a abordar otro tipo de temas alejados de lo social y lo político y se debe precisamente al cambio de territorio. Si dentro del territorio se mueven los signos que conforman la cultura y estos se nutren de los fenómenos sociales que ahí acontecen, una vez

fuera del territorio se empezaran a interpretar nuevos significados de otras culturas como la cultura capitalista y de consumo.

Pero además, ponemos en duda que dentro del mainstream todo los mensajes sea sobre la vida material, de fiesta y consumo, no fue así, al menos no durante todas las olas que han pasado con el mainstream, tenemos como ejemplo la canción “La pelotona” de Cartel de Santa dentro de los ejemplos usados en esta tesis.

Por lo tanto podemos ahora definir las características de cada vertiente. Lo primero que hay que decir es que no se trata de blanco y negro, derecha e izquierda, como resultado de las reflexiones en esta investigación podemos decir que como tal no hay una transición de under a mainstream así sin más, mejor dicho se trata de una escala de grises, una paleta de tonalidades.

El rap Mexicano no se puede clasificar entre lo estrictamente under y lo mainstream, se trata de un recorrido que poco a poco vuelve popular a un discursos y a al artista, es por eso que mucho de los raperos trabajados aquí se volvieron famosos rapeando sobre drogas, sexo y pandillas. La industria mainstream no busca ese tipo de letras, al menos no como las trabajan con otros géneros, sin embargo el rapero que hace canciones con las letras sobre protesta y denuncia social puede llegar a popularizarse, para después empezar a cambiar su discurso conforme hacen su transición a otros territorios, se trata de algo progresivo que primero se ve reflejado en su territorio, después en su ethos, posteriormente en su habitus y termina transformando su discurso.

Esto también lo podemos comprobar con el análisis de nuestras entrevistas, un gran ejemplo es el rapero Interface al cual entrevistamos, alguien que maneja una estética y discurso mainstream inspirándose en los artistas de trap y rap estadounidenses, sin embargo se le puede considerar underground por el simple hecho de que no tiene la suficiente fama para ser de la rama más comercial aún, pero desde el underground mantiene una intencionalidad mainstream. Mientras que en el caso de C-Kan, se volvió “mainstream” con una discurso y estética completamente underground y poco a poco dejó de rapear sobre temas del barrio y de la calle para escribir letras más introspectivas.

La transición del under al mainstream se puede observar de esta manera. No podríamos decir que existe una tercera categoría. Pero entonces ¿en qué radica el valor de esta investigación? Es importante comprender el proceso por el que pasa un rapero. Primero crece en un territorio en el que está expuesto a diversos signos lingüísticos y culturales, aunque estos signos también se encuentran en otros territorios del país con algunas variantes como consecuencia de la migración y la globalización, posteriormente el rapero basará su identidad en dichos espacios culturales y sociales que van conformando su cosmovisión y su ideología, con el paso del tiempo estos artistas comenzarán a generar discursos y la necesidad de expresarse, ya sea con el fin de compartir sus vivencias o con la idea de poder dejar atrás el territorio de origen.

Una vez cumplido el objetivo el cual es salir del barrio o progresar gracias a la música, el discurso va perdiendo sentido, esto a causa de lo que el rapero relata de su trayecto por la vida y lo que él conoce, este discurso teniendo como actor principal “la calle” siendo su línea narrativa y por medio del poder de su palabra, “la calle” se vuelve dentro del rap la gran temática discursiva que cruza todos los ejes de análisis, sea territorio, se identitario o estético. Un rapero hará uso de su palabra como herramienta simbólica, para codificar sus ideas y lograr expresar sus vivencias, que conforme el artista evoluciona podrá ir tiñéndose más de tonos underground o mainstream. Entonces más que una industria o limitaciones económicas, serán los contextos de la actualidad del rapero quienes determinan hacia dónde se encamina su discurso, y con ello se vea reflejado en una canción o en un álbum entero el discurso under o mainstream por el que cruza su actualidad.

Esta Investigación es el resultado entre el trabajo de campo documental y el trabajo de análisis y reflexión. Al trabajar sobre un mismo tema, en este caso la música rap, la investigación teórica nos permitió desarrollar mejor un plan de trabajo para la producción de un documental mientras que el propio documental complementa los análisis expuestos en este trabajo. Demostrando así que dos objetos de estudio, bajo un mismo tema pero diferentes entre sí, se pueden complementar y aportar a los conocimientos sobre un mismo campo; en nuestro documental al estudiar las interacciones sociales que ocurren en un espacio de trabajo como un estudio,

observamos un fenómeno diferente al proceso de transición de un artista entre la música *underground* hacia la música comercialmente hegemónica, pero ambos casos pertenecientes al campo del rap.

Durante toda el periodo de tiempo que nos tomó desarrollar esta tesis hubo cuestiones como paros estudiantiles que nos dificultaron el poder mantener un ritmo de comunicación con los asesores de esta investigación, otra dificultad, pero a la vez motivación, fue el poco material académico dedicado al tema, siendo así una investigación fructífera para contribuir aunque sea un poco, a la investigación sobre el rap, sin embargo, consideramos que la información, los análisis y los resultados de este proyecto han sido satisfactorios. Consiguiendo un aprendizaje a nivel académico de un tema contemporáneo y de interés común en el equipo de investigación.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA:

- ALAGÁN, B. (2020). *Investigación de mercado en cultura: una herramienta clave para la gestión de las artes*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- AGUILERA, A. (2017). La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados by Jon E. Illescas. *Hispania*, 100(4), 687–688. <https://doi.org/10.1353/hpn.2017.0110>
- APARICIO, J. (2014). *El Negro de Filadelfia: Un estudio social*. DuBois, W.E.B. Revista CS, núm 14. Universidad ICESI. Cali, Colombia.
- AUGE, M. (1992). *Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity* (p. 79). Paris: Le Seuil.
- ÁVILA, F. (2006) *El concepto de poder en Michel Foucault*. Telos 2006. Vol 8. Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín Venezuela.
- BARREIRO, M. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A Coruña: Departamento de Sociología, Ciencia Política y de la Administración.
- BOURDIEU, P. (1983). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. EDITORIAL DESCLÉE DE BROUWE.
- BOURDIEU, P. (1999). *Meditaciones pascalianas: Anagrama*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2000). *Capital económico, capital cultural y capital social*.
- BOURDIEU, P. (1990). *El campo literario: Prerrequisitos críticos y principios de método*.
- BOURDIEU, P. (1999). *Une révolution conservatrice dans l'édition, Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Éditorial Éditeurs.
- CALIFA, O. (2021). *Canto rebelde: La canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70*. Marea Editorial.

- CAPDEVIELLE, J. (2011). *El concepto de habitus: "con Bourdieu y contra Bourdieu"*. Universidad de Córdoba, Argentina.
- CAUSSE, M. (2009). *Concepto de Comunidad Desde El Punto de Vista Socio-Histórico-Cultural y Lingüístico*. Centro de Información y Gestión Tecnológica de Santiago de Cuba.
- COOLEY, C. (2005). *El yo espejo*. Cuadernos de Información y Comunicación, núm. 10. Universidad Complutense de Madrid. España.
- CRIADO, M. (2008). *El concepto de campo como herramienta metodológica*. Universidad Sevilla Revista de Investigaciones Sociológicas, España.
- CHANG, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Editorial Random House.
- CHANG, J. (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, Editorial Caja Negra.
- DAPUEZ, A. (2017). *Diferencias categóricas. La invención del intercambio social en la obra de Marcel Mauss*. Dimensión Antropológica; México DF; vol. 70 p.100.
- DAVID, F. (2017) *Ilustres raperos: El rap explicado a los blancos*. Editorial Malpaso.
- DELGADO, R. (1999). *DINÁMICAS IDENTITARIAS*. Revista CIDOB d'Afers Internacionals No. 43, pp.17.
- DEUSDAD, A. (2001). *El carisma político en la Teoría Sociológica*. Universidad de Barcelona. España. Tesis Doctoral dirigida por Salvador Giner.
- DOUGLAS, M. (1970). *Natural symbols: Explorations in cosmology*. Londres: Vintage.
- DURKHEIM, E. (2001). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de cultura económica. segunda reimpresión. México
- ETZIONI, A. (1968). *Cambios sociales: fuentes, tipos y consecuencias*. Fondo de cultura económica.

- ELENA, S. (2004). *EL CONCEPTO DE COMUNIDAD DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIO – HISTÓRICO-CULTURAL Y LINGÜÍSTICO*. Centro de Información y Gestión Tecnológica de Santiago de Cuba
- GALINDO, E. (2005). *Análisis del desarrollo de la psicología mexicana 1959-1990*. Universidad Lusófona, Portugal.
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Duodécima reimpresión Colección: Antropología. España.
- GOFFMAN, E. (1979). *Relaciones en público: Microestudios del orden público*. España. Alianza Editorial.
- GOFFMAN, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Ediciones Amorrortu.
- GUSTAVO, M. (1998). *Espacio, Territorio y Región: Conceptos básicos para un proyecto nacional*. Cuadernos de Geografía Vol VII.
- JEAN-MARIE, S. (2001) *Los músicos underground*. PAIDOS IBERICA, España, Barcelona.
- JUAN, Q. (2021) *La identidad Narrativa Según Paul Ricoeur: hacia una hermenéutica de la persona humana*. Editorial DYKINSON. Colección Filosofía y teología públicas.
- MARÍA, F. (2020). *Campo, Habitus y Capital: Categorías sociológicas clave en el modelo de análisis interpretativo de la Práctica Social de Pierre Bourdieu*. Boletín Científico de la Escuela Superior de Actopan Publicación semestral, Vol.7, No. 14.
- MARTA. R. (2011). *De personas, rituales y máscaras: Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal*. Universidad del Zulia, Quórum Académico vol.8.
- MARTEL, F. (2011) *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- MARTÍN, E. (2008) *El concepto de campo como herramienta metodológica*, Revista Española De Investigaciones Sociológicas, pp 11-13.
- MAUSS. M(2009). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Editorial Katz Editores, Series: CONOCIMIENTO.

- MICHEL, F (1987) *La arqueología del saber*. 12s Edición. Editorial Siglo XXI. México.
- MURRAY, G. (1959). *Ensayo sobre el Concepto de Comunidad. Introducción a la Sociología*.
- NORA, P. (2009). *Les Lieux de mémoire*. Editorial Lom. Chile.
- ORIOLE, P. et al, (1996) *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*.
- PADILLA, S. (2014). *Ensayo sobre el Concepto de Comunidad*. Universidad de la Costa, Colombia.
- PIERRE, G (1989) *La semiología*, 16a Edición. Editorial Siglo XXI. México.
- RAFFESTEIN. (2018). *Territorio, frontera, poder. Vol. 12*. Editorial Icaria. Colección, Espacios Físicos. España.
- RIZO, M.(2011) *De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal*. Universidad de Zulia.
- STRAW, W. (1991): *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*, Cultural Studies, pp 368–388.
- SERGIO, S. (2006). *TERRITORIO Y ENFOQUE TERRITORIAL: De las referencias cognitivas a los aportes aplicados al análisis de los procesos sociales rurales*. Desarrollo Rural. Organizaciones, Instituciones y Territorio. Buenos Aires.
- SOJA, E. (2010). *Seeking spatial justice Vol. 37*. Globalization and Community Series. University of Minnesota.
- TORNERO, P. et al. (1996). *Tribus urbanas: el ansia de identidad juvenil : entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Editorial Paidós. Argentina.
- VITTORELLI, L. (2019). *Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle Sinescritura*. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

WEBER, M. (1992). *La ciencia como profesión; La política como profesión*. Editorial Espasa-Calpe, España.

CIBERGRAFÍA

ADRIANA, S. (2021). *Cuerpo, self y sociedad: una reflexión desde la fenomenología y el interaccionismo simbólico*. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. 1. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/2110/211069072011/html/>
Consultado en 2022.

ALFONSO, C. (2016) *Los Ghetto Brothers, la historia de la banda que pacificó Nueva York*. Cadena Ser. España. Recuperado de: https://cadenaser.com/programa/2016/04/01/sofa_sonoro/1459520230_185576.html. Consultado el 24 de junio del 2023.

ALGÁN, S & BERSTEIN, B. (2020). *Investigación de mercado en cultura: una herramienta clave para la gestión de las artes*, Recuperado de: <https://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/14473/13226>
Consultado el 14 de junio del 2023.

ARAMBURO, A. (2022). *A 25 AÑOS DE 'MUCHO BARATO' DE CONTROL MACHETE*, IndieRocks.mx. Extraído de: <https://www.indierocks.mx/musica/articulos/a-25-anos-de-mucho-barato-de-control-machete/>. Consultado en 2022.

BUENO, P. (2022). *Los nombres imprescindibles del rap en México*. Red Bull. Recuperado de: [https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc#:~:text=Sindicato%20del%20Terror%20\(SDT\)&text=Tras%20esos%20primeros%20momentos%20de,primer%20sonido%20rap%20puramente%20mexicano](https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc#:~:text=Sindicato%20del%20Terror%20(SDT)&text=Tras%20esos%20primeros%20momentos%20de,primer%20sonido%20rap%20puramente%20mexicano). Consultado el 14 de junio de 2023.

CAMARGO, L. (2007) *De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap*. Vol. 91, Culturas a la contra. Editorial Viento Sur. Recuperado de: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://cdn.vientosur.info/VScompletos/vientosur91-plural-culturasalacontra-lauracamargo.pdf&ved=2ahUKewjw_JLmytj_AhVJm2oFHVcIBMYQFnoECA0QAQ&usg=AOvVaw3QyOi1s_KEW1. Consultado el 24 de junio del 2023

CHANG, J. (2005), *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-hop Generation*, Picador, 546 p.

CRIADO, M. (2008) *El concepto de campo como herramienta metodológica*. Recuperado de: https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf. Consultado el 14 de junio del 2023.

CULTURA COLECTIVA. (2023) *Los mejores raperos mexicanos de la historia que debes conocer* - Cultura Colectiva, Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/musica/mejores-raperos-mexicanos/> Consultado el 14 de junio del 2023.

DAPUEZ, A. "Diferencias categóricas. La invención del intercambio social en la obra de Marcel Mauss", en *Dimensión Antropológica*, Año 24, vol. 70, mayo-agosto, 2017, pp. 62-100. Recuperado de: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=14094>, Consultado el 14 de junio del 2023.

DÁVALOS, F. (2012). *Apunte histórico-seudocrítico sobre la escena del hip hop mexicano*, Ibero90.9, Recuperado de: <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-parte-dos> Consultado el 14 de junio del 2023.

DER-OHANNESIAN, N. (2017). *Imaginando los espacios segregados: El giro espacial en dos textos de ciencia ficción*, *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/18954>, Consultado el 14 de junio del 2023.

DOBLE H. (2010). *La espantosa llegada del RAP a México | La gran confusión* | Artículos www.Doble-H.com Recuperado de: <https://doble-h.com/2010/07/la-espantosa-llegada-del-rap-a-mexico-la-gran-confusion/> Consultado el 15 de junio del 2023.

DOCUMENTALIUM (2013). *Gangsta rap: La rivalidad entre la costa Este y la costa Oeste en el Hip Hop*. Extraído el 23 de junio de 2023, de: <https://www.documentalium.com/2013/07/>

DOCUMENTALIUM (2017) *Hoe Avenue, la reunión de pandillas callejeras en el Bronx de 1971*, extraído de

<https://www.documentalium.com/2017/03/hoer-avenue-reunion-pandillas-callejeras-bronx.html>.

Eduardo H.G. (2017) *Grandmaster Flash: El científico loco del hip hop*, VICE, Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/mb3g8n/grandmaster-flash-el-cientifico-loco-del-hip-hop>, Consulta el 16 de junio del 2023.

EL IMPERIO DE DES (2013) *Una Historia del Bronx*. Consultado el 15 de junio del 2023. Disponible en: <https://elimperiodedes.wordpress.com/2013/12/23/una-historia-del-bronx/>

FERNÁNDEZ, M. (2020) *Campo, Habitus y Capital: Categorías sociológicas clave en el modelo de análisis interpretativo de la Práctica Social de Pierre Bourdieu*. Recuperado de: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/divulgare/search/search> Consultado el 14 de junio del 2023.

FREESTYLE TV SHOW DE RAP MEXICANO. (2020). Facebook. Recuperado el 14 de junio de 2023 de <https://www.facebook.com/FREESTYLETVSHOW/posts/pfbid0D5eNuVcEbhBTqS1nW6rxDSPSpM2LHGk4jAL9WDftAwcgY5MY78qvn9vX1Z28g5Zul>

GONZÁLES, U. (2020), *Detrás de una Década de fuego: La otra historia del Bronx*. Frontera, Revista digital, Recuperado de: <https://www.fronterad.com/detras-de-una-decada-de-fuego-la-otra-historia-del-bronx/> Consultado el 14 de junio del 2023.

GONZÁLEZ, A. (2019). *Así inició el rap en México (de 'MC Aplausos' a Caló)*, LOCAL.MX Recuperado de: <https://www.local.mx/musica/inicios-rap-mexico/> Consultado el 14 de junio del 2023.

GONZÁLEZ, A. R (2011). *Nuevas percepciones del territorio, Espacio social y el tiempo. Un estudio desde los conceptos tradicionales (o clásicos) hasta su concepción en el siglo XXI, (Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-093/199.pdf> Consultado el 14 de junio del 2023.

- GONZÁLEZ, J. (2018). *Giros Culturales III. Ceiba. Italia*. Extraído de: <https://ceiiba.hypotheses.org/323> Consultado el 23 de Junio 2023.
- GRAELL, V. (2018). *Las “block parties” del Bronx, el origen del “hip hop”* El MUNDO, España, Barcelona, Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/04/12/5acf9fa8e5fdeabb148b459b.html>, Consultado el 14 de junio del 2023.
- Justo, F, (2009). *El caribe y su música, La música en Hispanoteca*.Edu <http://hispanoteca.eu/M%C3%BAsica%20LA/El%20Caribe%20y%20su%20m%C3%BAsica.htm>, Consultado 24 de junio del 2023.
- MAFESSOLI, M., & Salinas, J. (1990). El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas. Journal Article. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=95081>
- MARIN, A. (2015). *AFRIKA BAMBAATAA — Transcripción de la entrevista*, Medium.com. Extraído de: <https://medium.com/@themusicpimp/afrika-bambaataa-transcripci%C3%B3n-de-la-entrevista-6b1e828426c4>. Consultado el 28 de noviembre de 2022.
- MOSQUERA, P. (2017). *México Ciudad Hip Hop; un documental que habla sobre el Hip Hop mexicano*. IAMRAP. <https://www.iamrap.es/articulo/lifestyle/mexico-ciudad-hip-hop/20170801012828050749.html> Consultado el 14 de junio del 2023.
- PADILLA, S. (2019). *Ensayo sobre el Concepto de Comunidad*. Consultado, Universidad de la costa, Recuperado de: <https://repositorio.cuc.edu.co/flip/index.jsp?pdf=/bitstream/handle/11323/2502/Ensayo%20sobre%20el%20Concepto%20de%20Comunidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultado el 14 de junio del 2023.
- PASKUAL, I. (2017). *El bronx: el verdadero origen del Hip Hop, 2017*, El País, México, Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/08/18/ruta_norteamericana/1503071141_798160.html, Consultado 22 de mayo 2023
- Patricia. (2018). *Así inició el rap en México, del Cholo de la Condesa a Cartel de Santa (parte II)*. local.mx. <https://www.local.mx/musica/inicios-rap-parte-dos/> Consultado el 14 de junio del 2023.
- PAX (2020), *Rap en México*, Wiki Rap en Español, Recuperado de https://rap.fandom.com/es/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico#:~:text=Lueg

[o%20de%20la%20ef%C3%ADmera%20popularidad,%3A%20Sindica to%20del%20Terror%20\(S.D.T.\)](#) Consultado el 14 de junio del 2023.

PINEDA, R. (2014). *A Todo Dar: del concurso televisivo a semillero del rap*. VICE. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/rzxx78/a-todo-dar-del-concurso-televisivo-a-semillero-del-rap> Consultado el 14 de junio del 2023.

Poresto. (2022). *La historia de éxito y drogas de Caló que comenzó en Cancún*. PorEsto! Dignidad, identidad y soberanía. Recuperado de: <https://www.poresto.net/hiperviral/2022/2/10/la-historia-de-exito-drogas-de-calo-que-comenzo-en-%20cancun-316045.html>. Consultado el 14 de junio del 2023.

Rap Mexicano. (2018). *Crecimiento del Rap en México y comparación con otros géneros musicales*, Recuperado de <http://rapmexa1317.blogspot.com/>, Consultado el 14 de junio del 2023.

Rapealo.com. (2022). "La reunión de paz de 1971". España. Recuperado de: <https://rapealo.com/hoeavenue/> Consultado en Noviembre del 2022.

Red Bull, (2017). *El grupo más peligroso del planeta: N.W.A*, Red Bull. Recuperado de: <https://www.redbull.com/mx-es/el-grupom%C3%A1s-peligroso-del-planeta-n.w.a> . Consultado el 14 de junio del 2023.

Revista Que Tal. (2023) *LOS MEJORES RAPEROS MEXICANOS DE LA HISTORIA QUE DEBES CONOCER*. México, Recuperado de: : <https://quetalvirtual.com/blog/144466/los-mejores-raperos-mexicanos-de-la-historia-que-debes-conocer> Consultado el 14 de junio del 2023.

ROOSTERS, U. (2019) *AFRIKA BAMBAATAA: LOS ORÍGENES DE LA LEYENDA*, UR News. Recuperado de: <https://urbanroosters.news/afrika-bambaataa-los-origenes-de-la-leyenda/> Consultado el 14 de junio del 2023.

ROOSTERS, U. (2020). *LOS ORÍGENES DEL HIP HOP: ¡LAS BLOCK PARTIES!*. UR News, Recuperado de: <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/> Consultado el 14 de junio del 2023.

ROSSEL, M. (2019) *El concepto del hecho social en Emile Durkheim*. Reporteros de Investigación de:

<https://reporterosdeinvestigacion.com/2019/05/27/el-concepto-de-hecho-social-en-emile-durkheim/>. Consultado 23 de Junio 2023.

SERGIO, B. (2021), Así revolucionó el rap «Get Rich or Die Tryin», el álbum debut de 50 Cent. THE MEDIZEN. España. Extraído de: <https://themedizine.com/p/get-rich-or-die-tryin-el-album-debut-de-50-cent>. Consultado el 23 de junio de 2023.

SPOTIFY (2000) “Amores Perros” SoundTrack Copilation, Consultado el 16 de junio de 2023, Extraído de: <https://open.spotify.com/album/4ERQo3lv0nHNBZtJjW0doY>

ULISES, G. (2020) *Detrás de una Década de fuego: La otra historia del Bronx*, Frontera D. Revista Digital, <https://www.fronterad.com/detras-de-una-decada-de-fuego-la-otra-historia-del-bronx/>, Consultado el 17 de Oct 2022.

URTUBEY , F. (2017) *Territorio, prácticas culturales y producción social del espacio. Análisis de un estudio de caso1*, redalyc, Sistema de Información Científica Redalyc, Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74856411007> Consultado el 14 de junio del 2023.

VILAGRASA, J. (2000) LOS DEBATES SOBRE POBREZA URBANA Y SEGREGACIÓN SOCIAL EN ESTADO UNIDOS, 2000, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales , Recuperado de: <https://www.ub.edu/geocrit/sn-76.htm>, Consultado el 15 de Noviembre 2022.

VIDEOGRAFÍA

Cartel de santa, (2013) *La pelotona*, Broadcast Music Inc., SOLAR Music Rights Management. México, Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=ia_Nocs7Nr4

C-kan, Lil jock, Kala, Soldis. (2009). *LA MAFIA DE LA C*, La cosa esta dura. Producción División Records. México. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=YMkEbTqA_Ik

- Control Machete. (1996) *¿Comprendes mendes?* Universal Music México. México, Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=xLrW4IcPiWw>
- Romero, V (1986) "American Dream". En portada TV. Rescatado de: https://www.youtube.com/watch?v=w2uu2_wJU6g
- Rita, F & Henry, C. (1993) "Flyin' Cut Sleeves" BHC, Sleeping dog Films. Estados Unidos. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=MUCiCQOa6zs>
- Santa Fe Klan & Karely Ruiz. (2023). *Sabes*, Director: THE BRODUCERS. Productor: Evelyn Aranda. México, Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=iB5Soa1V65k>
- Shan Nicolson. (2010) *Rubble Kings* (Documental) Saboteur Digital. Estados Unidos, Extraído de: <https://www.facebook.com/watch/?v=588370771974720>
- Wheeler. D & Sam Dunn, (2016). *Hip Hop evolution*, Docu-Serie de Netflix, Canadá.