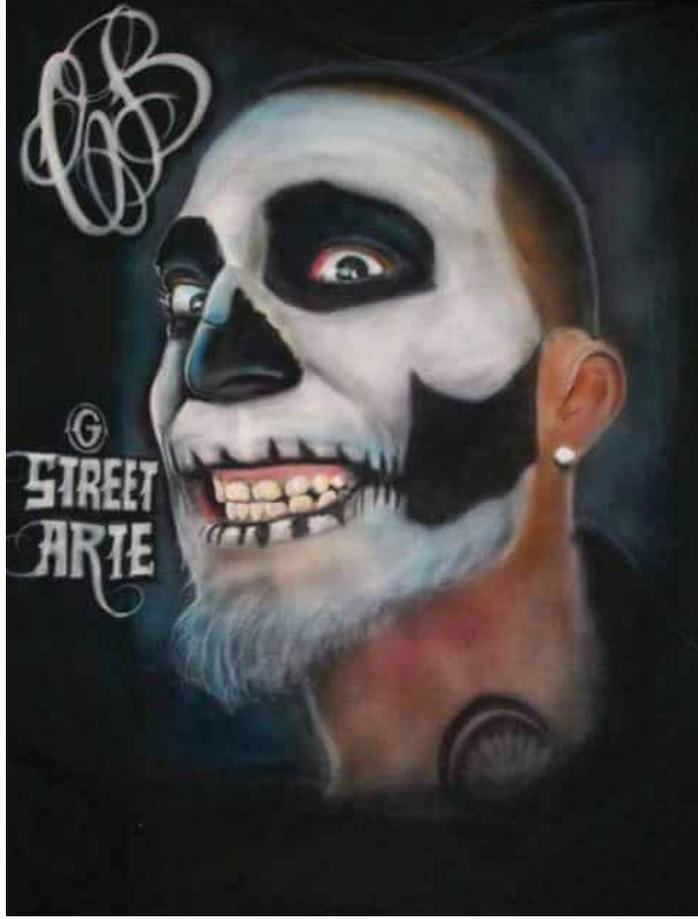


# *Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México*



Arte de Goyo Street Arte. S./d.

*José Juan Olvera Gudiño*

Doutor em Humanidades, com área de concentração em Comunicação e Estudos Culturais, pelo Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Campus Monterrey/México. Professor do Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas-Noreste). Membro do del Sistema Nacional de Investigadores. [jjolvera@ciesas.edu.mx](mailto:jjolvera@ciesas.edu.mx)

## Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México

Transnationalism and cultural border in the rise of hip hop:  
the case of the city of Monterrey, Mexico

*José Juan Olvera Gudiño*

### RESUMEN

Este trabajo aborda la llegada y afianzamiento del hip hop a la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, México. A través de una metodología cualitativa, basada en entrevistas en profundidad, se describen procesos mediante los cuales distintos elementos de esta cultura juvenil urbana arriban y son apropiados. Simultáneamente, se hace una revisión exploratoria de la bibliografía publicada en América Latina buscando puntos de coincidencia o diferencia con ciudades latinoamericanas. La influencia de los medios masivos es una constante en los casos latinoamericanos estudiados. Monterrey presenta especificidades relativas a su posición geográfica, al papel de las familias transnacionales, a su carácter de “frontera cultural” y al papel étnico y lingüístico del rap chicano.

**PALABRAS CLAVE:** Hip hop; transnacionalismo; Monterrey.

### ABSTRACT

*This paper addresses the arrival and consolidation of hip hop in the city of Monterrey, Nuevo Leon, Mexico. Through a qualitative methodology based on in-depth interviews, it describes processes by which different elements of this urban youth culture arrive and are appropriated. Simultaneously, an exploratory review of the literature published in Latin America is conducted, looking for points of agreement or difference with Latin American cities. The influence of mass media is constant in Latin American cases studied. Monterrey has specificities relating to its geographical position, the role of transnational families, its character of “cultural border”, and the ethnic and linguistic role of Chicano rap.*

**KEYWORDS:** Hip hop; transnationalism; Monterrey.



En 1983, llegé a vivir a Monterrey, capital de Nuevo León, al noreste de México y a 248 kms. de la frontera con Estados Unidos. Su paisaje urbano “americanizado” en avenidas y centros comerciales me llamaba poderosamente la atención. Aunque la influencia estadounidense iba más allá y atravesaba muchas de las prácticas cotidianas de la gente, simultáneamente otros procesos transformaban la ciudad desde el sur y la mantenían como frontera cultural. En este artículo trataré de demostrar tal aseveración con el ejemplo de la cultura hip hop y de su principal expresión musical: el rap. Para entender la llegada de esta cultura a Monterrey, es decir, cuáles y de qué naturaleza son las apropiaciones, es preciso considerar la fuerza y arraigo de las culturas juveniles pre-existentes, ya que las nuevas propuestas no caen en el vacío, sino en un conjunto de estructuras de sentido validadas diariamente por la práctica de los sujetos.

Monterrey es un importante centro comercial y financiero, identificado como la capital industrial de México –su industria pesada arrancó en 1890. Desde los años 80 del siglo XX la metrópoli vive un acelerado proceso de tercerización económica.

Pero la ciudad también es reconocida a nivel nacional por su papel en el desarrollo y popularización del rap. Grupos musicales como Control Machete (1996-1998) han sido clara referencia dentro del movimiento rapero nacional y latinoamericano, por el posicionamiento que representó su asociación con las compañías globales de la música.<sup>1</sup> Al lado de esta agrupación surgió, poco después, un movimiento artístico en la misma ciudad, denominado “avanzada regia” (Plastilina Mosh, Kinky, Flor de Lingo, el Gran Silencio, etc.), que generó diversas propuestas hibridaciones de rock, rap, ska y reggae. Según Ignacio Corona, a través de la producción de una estética transnacional, propia de la juventud de la clase media del nuevo siglo, y desmarcándose del tradicionalismo local, la avanzada regia cambió el sistema centro-periferia que beneficiaba a la Ciudad de México<sup>2</sup>, posicionando un nuevo tipo de propuesta musical en el panorama latinoamericano.

El hip hop es una cultura juvenil urbana contemporánea que, de acuerdo con sus cultores, está compuesta por varias actividades o “elementos”: el *Djing* o arte de manipular tornamesas, de ejecutar música y performance mientras los raperos cantan. Esta actividad la realiza el *disc jockey* o DJ.<sup>3</sup> Así mismo, el Beat-making es el arte de construir o desarrollar secuencias y ritmos musicales a través del uso de las nuevas tecnologías. Aparece también el *B-Boying* (*break-boying*) o Break dance, actividad relativa al movimiento del cuerpo bajo el ritmo de esta música, que busca demostrar y desarrollar habilidades y estéticas corporales. Sus cultores y ejecutores son llamados *B-boys* o *breakers* (break boy) o *B-girls* (break girls). Una de las más llamativas actividades del hip hop es el arte de componer e interpretar rimas, escritas con anticipación o bien, improvisadas en algún escenario. Su ejecutor es un MC (*Master of Ceremonies*), y se le conoce comúnmente como rapero. Finalmente, el *Graffiti writing*<sup>4</sup>, es arte visual centrado en espacios urbanos tales como bardas, paneles, paredes y otros espacios callejeros.

Los orígenes del hip hop son diversos, pero su inicial conjunción emergió a mediados de los años 70, en barrios marginales de Nueva York, tales como el Bronx, Queens y Brooklyn, donde comunidades negras y latinas convergieron para desarrollar prácticas tales como el baile y la música, nacidas ambas en un contexto de marginación y violencia urbana, y como estrategia contra ellas. De acuerdo con Tricia Rose, caracterizan a la música rap su polivocalidad, nacida de múltiples y contradictorias expresiones. Aun así, la autora sostiene que “el rap es una expresión cultural negra que prioriza las voces negras desde los márgenes del Estados Unidos urbano”.<sup>5</sup>

En México y América Latina estas prácticas básicas, autoreclamadas hoy por sus jóvenes seguidores como parte de una sola cultura, generalmente se combinan con otras expresiones comunicativas, lúdicas, estéticas y de despliegue físico que son transversales a diversas culturas juveniles. Algunas de ellas son el uso de cierto lenguaje común, el *Skateboarding* (destrezas en patinetas); la práctica del *low rider*, proceso o arte de modificar vehículos (automotores o no); y el uso del cuerpo para hacerle convivir con piercings y tatuajes, así como cierto tipo de indumentaria.

<sup>1</sup> TICKNER, Arlene. Aquí en el ghetto: hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, v. 50, n. 3, verano, 2008, p. 132.

<sup>2</sup> CORONA, Ignacio. La avanzada regia, en MADRID, Alejandro (editor). *Transnational Encounters*, New York: Oxford University Press, 2012, p. 253.

<sup>3</sup> Algunos diferencian la actividad de manipular tornamesas para hacer música en vivo, de aquella que construye la música misma y que es propia de los beatmakers, (constructores de beats), que no siempre son DJs.

<sup>4</sup> Considerando que lo que hace un grafitero es, sustancialmente, escribir palabras, muchos se consideran escritores de graffiti.

<sup>5</sup> ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994, p. 210.

<sup>6</sup>Ver RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música*: desde la Edad Media hasta Beethoven. México: Siglo XXI, 1986, p. 19, CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: 2005, p. 53, DARTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 262, BURKE, Peter. Obertura, *La nueva historia*: su pasado y su futuro, en BURKE, Peter (editor). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1991, p. 19, y FERNANDES, Allysson. *Rimadores Pekizeiros: cultura hip hop na 'roça asfaltada*. Revista Brasileira do Caribe, v. VII, n. 13, jul.-dic., 2006, p. 53.

<sup>7</sup>Ver GONZALEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2. semestre de 2007, p. 34. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050003>>. Acceso 3 abr. 2014.

<sup>8</sup> NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2º semestre de 2007. Disponible en <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066/21129>>. Acceso 2 mar. 2015.

<sup>9</sup> GONZALEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio, *op. cit.*, p. 36.

<sup>10</sup> OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap*. Dissertação (Mestrado en Historia) – UFU, Uberlândia, 2011, p. 29

<sup>11</sup> DE ARAUJO, Jaileila y RODRIGUEZ, Mónica. Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento hip hop. *Psicologia & Sociedade*, v. 22, n. 3, sep.-dic., 2010, p. 491.

<sup>12</sup> Ver HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos, 2004, p. 324.

<sup>13</sup> Ver CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. VI, y OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 17.

## Historia, música y migración

Es necesario reconocer la importancia de la historia cultural de lo social y del estudio de lo cotidiano en las sociedades humanas; de las representaciones y de las sensibilidades, para entender al músico, a su obra y a su público en lo particular.<sup>6</sup> Por ello retomo aquí el enfoque de la historia social de la música popular que, para aproximarse a sus prácticas estéticas y evoluciones en el tiempo, considera “los cambios políticos y económicos, los nuevos medios de comunicación y las transformaciones en la práctica cultural, y los cambios de esfera de influencia cultural”.<sup>7</sup>

Si se parte del supuesto de la transversalidad de las prácticas musicales en el mundo contemporáneo y se entiende a la música como una atmósfera comunicativa que acompaña a gran parte de la población urbana en sus diversos procesos de socialización, particularmente en el último medio siglo, se justificará la naturaleza interdisciplinaria de estos estudios.<sup>8</sup> La música popular, con sus complejidades y constantes mutaciones posee, pues, la cualidad de servir para el estudio de lo social. González y Rolle aseguran:

Las fuentes orales y de otro tipo (discos, fotografías, filmes) son los fragmentos que se deben poner a dialogar para hallar cierto orden, sostienen los autores, utilizando “una serie de conceptos de manera explícita o implícita, como rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural... [etc.]”.<sup>9</sup>

En el ejercicio de reconstrucción de la memoria colectiva varios estudiosos reconocen la dificultad para, posteriormente, historiar culturas urbanas como el hip hop, tanto en su gesta dentro de los Estados Unidos como en su exportación o migración a ciudades latinoamericanas y posterior apropiación por distintos grupos juveniles.

Por un lado, su imprecisa cronología es “producto de una práctica cultural que se construye (al menos inicialmente) en los márgenes de los esquemas formales de la normatividad y de la documentación de la cultura”.<sup>10</sup> Por otro lado, es natural hallar múltiples versiones por parte de los actores directamente involucrados en la escena.<sup>11</sup> Esto tiene que ver con el lugar desde donde se vivió lo que se quiere recordar, así como con el lugar desde donde hoy se lo cuenta. Respecto de lo primero resalto aquí la diversidad geográfica, socioeconómica y cultural de la recepción y apropiación del rap en la zona metropolitana de Monterrey, que detallaré más adelante. Sobre lo segundo, las narraciones individuales actuales se desarrollan a partir de marcos sociales específicos, que los individuos toman como referencia para reconstruir sus recuerdos, lo que abre la puerta para la existencia de vacíos y pérdida de escenas, personajes y procesos<sup>12</sup>, en el supuesto de que el tiempo haya impuesto nuevos marcos sociales.

Tales marcos pueden aumentar la “invisibilidad” de los fenómenos musicales emergentes gracias a la fuerza de las representaciones sociales dominantes, provenientes de grupos y agentes con más poder para nombrar y clasificar el mundo, que quieren impedir el reconocimiento por parte de los otros, de nuevas realidades. Estudios específicos pueden evidenciar disputas de lo que ocurre en el terreno simbólico, entre textos y representaciones “consagradas” versus “estigmatizadas”, metropolitanas versus regionales, nacionales versus extranjeras, etc.<sup>13</sup> Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es, precisamente, el ya mencionado grupo musical Control Machete, cuya imagen es una representación social de lo que es el rap en

Monterrey, y del que no abundo en este artículo, precisamente porque quiero destacar otras historias no consideradas hasta ahora.

La metodología para obtener la evidencia empírica sobre el surgimiento del hip-hop en Monterrey es de tipo cualitativo; constituida por entrevistas individuales y colectivas, realizadas a diez figuras del rap con trayectoria y reconocimiento entre sus pares, así como por otra información documental. Las entrevistas a estos sujetos se llevaron a cabo entre 2014 y 2015. El marco temporal para este análisis incluye las dos últimas décadas del siglo pasado, acercamiento que coincide con otros estudios.<sup>14</sup> En este sentido, el presente ejercicio es un pretexto para revisar críticamente mis hallazgos para el caso de Monterrey y no es, en modo alguno, una puntual historia del hip hop en América Latina.

En los últimos 40 años, la música popular y otras actividades asociadas a la estética y al consumo en ambientes urbanos latinoamericanos han sido temáticas privilegiadas dentro de los enfoques teóricos denominados culturas e identidades juveniles<sup>15</sup>, debido a la riqueza heurística que tales prácticas y significados generan. Las socioestéticas<sup>16</sup> vinculadas a la música, indumentaria y uso del cuerpo, han resultado útiles para ayudar a entender estrategias juveniles en la construcción de grupalidades, territorialidades e identidades, en el contexto de desprotección estatal y crecimiento demográfico y urbano acelerado de las últimas décadas.

El interés de los académicos latinoamericanos por el hip hop ha generado una importante bibliografía, quizá no tan amplia y diversa como la creada en los Estados Unidos.<sup>17</sup> Algunos de los temas socorridos son las identidades<sup>18</sup>, la acción y comunicación política<sup>19</sup> y etnicidad y género.<sup>20</sup> Los abordajes van, desde las propuestas constructoras hasta las de la historia cultural, pasando por los estudios de las culturas juveniles y comunicación, el consumo cultural y el análisis del discurso, en tanto multidisciplinaria.<sup>21</sup> Las metodologías preferidas han sido las cualitativas o la etnografía, casi siempre combinando técnicas tales como la investigación acción, el estudio de caso, la recolección y análisis de fuentes documentales y la cartografía cultural. En México, estos estudios son escasos pero crecen rápidamente. Destacan los trabajos sobre el rap y violencia en Ciudad Juárez, así como el análisis textual de las letras misóginas del grupo Molotov, que hace Carmen de la Peza.<sup>22</sup> También el trabajo de Helena Simonett sobre el rap la construcción de una identidad musical rapera, relocalizada en el contexto indígena yoreme<sup>23</sup>, y el análisis de culturas juveniles en la ciudad de Guadalajara.<sup>24</sup> Además, hay trabajos comparativos entre países, y de contraste entre dos culturas musicales (rap y música colombiana) en la ciudad de Monterrey<sup>25</sup>, entre otros.

Ahora quiero abordar brevemente el tema de la música y el transnacionalismo. El vasto papel que cumplen las industrias vinculadas a la música popular para que ésta se mueva, es complementado con el rol de las moviidades humanas a nivel internacional para el traslado y apropiación de tal música. En este sentido, el enfoque del transnacionalismo ayuda a entender las formas en que mantienen interacción grupos y comunidades separadas por fronteras nacionales, así como la circulación de bienes materiales y simbólicos entre ellas. Perspectiva novedosa de un fenómeno que no es nuevo<sup>26</sup>, el transnacionalismo ha resultado fructífero cuando se trata de observar e interpretar el traslado de culturas musicales fuera del país, así como el cambio cultural en los lugares de partida o expulsión de los migrantes.

<sup>14</sup> Ver, por ejemplo, CUENCA, James. Identidades sociales en jóvenes de sectores populares. aproximaciones a un grupo de raperos. *Culturales*, año IV, n. 7, Mexicali, ene.-jun. 2008, p. 17, para el caso de Cali, Colombia; GARCÉS, Ángela (a). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín. *Revista de Estudios Sociales*, n. 39, abril, 2011, Bogotá, p. 47, y OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 29-32, para varias ciudades brasileñas.

<sup>15</sup> GUERRERO, Antonio-A. De los gruperos a los chalinillos, o cuando el narco toca a la puerta de las culturas juveniles. En URTEAGA-POZO, Maritza. (coord.). *Juventudes, culturas, identidades y tribus juveniles en el México contemporáneo*. Diario de Campo. Suplemento 56. México: Inah. oct.-dic. 2009, p. 61

<sup>16</sup> Ver REGUILLO, Rossana. *La estrategia del camaleón. Culturas juveniles: socioestéticas del desencanto*. Buenos Aires: Norma, 2012, p. 30.

<sup>17</sup> Ver LEACH, Andrew. One day it'll all make sense: hip-hop and rap resources for music librarians. *Notes*, setiembre, 2008. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/30163606>>. Acceso 12 jul. 2013.

<sup>18</sup> Ver CUENCA, James, *op. cit.*, y VELEZ, Andrés. Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista latinoamericana de ciencias sociales niñez y juventud*, n. 7 (1). Caracas, 2009, p. 289-320. Disponible en <<http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>>. Acceso 3 mar. 2014; PILLAI, Shanti. Hip-Hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales. *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines*, v. 28, n. 3. Peru, 1999. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12628313>>. Acceso 23 nov. 2013; PIÑA, Yosjuan. Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural underground. El hip hop en sectores populares caraqueños. En MATO, Daniel y MALDONADO, Fermín (editores). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: 2007, Clasco.

<sup>19</sup> Ver OLIVEIRA, Roberto Cargos de, op. cit., GARCÉS, Ángela. Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento*, v. XXX, n. 58, Bogotá, ene-jun., 2011, y VALERIA; Alejandra, LINARES, María y DIMAS, Juan Francisco. Reivindicar para permanecer... expresiones de ciudadanía de un grupo de jóvenes hip hop de la ciudad de Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, n. 40, Bogotá, ago. 2011.

<sup>20</sup> Ver GARCÉS, Ángela, (b) Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip-hop. *Versión*, n. 33, abr. 2014.

<sup>21</sup> Ver ARAUJO, Jaileila de, RODRIGUEZ, Mónica, op. cit., CAMARGOS, Roberto, op. cit., GARCÉS, Ángela, op. cit., PIÑA, Yosjuan, op. cit., y Valeria y otros, op. cit.

<sup>22</sup> Ver PEZA, Carmen de la. *El rock mexicano: un espacio en disputa*. México: 2013, UAM, p. 76 y 142.

<sup>23</sup> Ver SIMONET, Helena. Re-localized rap and its representation on the hombre digno, en MADRID, Alejandro (coord.). *Transnational encounters*. Nueva York: 2011, Oxford University Press, p. 129.

<sup>24</sup> Ver MARCIAL, Rogelio. Jóvenes en diversidad. Culturas juveniles en Guadalajara (México). *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 5, n. 13, São Paulo, jul. 2008.

<sup>25</sup> Ver TICKNER, Arlene, op. cit., y OLIVERA, José Juan, TORRES, Benito y LÓPEZ, Eduardo. El rap y la música colombiana. descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción. En VALENZUELA, José Manuel (coord.). *Tropeles juveniles: culturas e identidades (trans) fronterizas*. Tijuana: 2014, Colef-UANL.

<sup>26</sup> Cf. PORTES, Alejandro. Convergencias teóricas y evidencias empíricas en el estudio del transnacionalismo de los inmigrantes. *Migración y Desarrollo*, n. 4, p. 5.

<sup>27</sup> Cf. PORTES, Alejandro, op. cit., p. 4, ZUÑIGA, Víctor y HAMANN, Edmound. Volviendo a visitar la noción de transnacionalidad. En OLIVERA, José Juan y VAZQUEZ,

El “transnacionalismo desde abajo” o “de las bases”<sup>27</sup>, habla de los individuos y grupos que, migrando de forma temporal o circular, o incluso de forma permanente construyen redes que posibilitan el mantenimiento en el tiempo de intercambios diversos. En nuestro caso, hablo del noreste de México y sur de Texas. Para ello es preciso ubicar a las ciudades de Monterrey y Houston como nodos principales de información y poder de una región que abarca el noreste de México y el sur del estado de Texas. Con otras ciudades importantes y una mayor cantidad de ciudades y poblados menores se conforma un sistema regional que se actualiza en el tiempo y es reforzado por un pasado común.<sup>28</sup>

En las páginas siguientes describiré los contextos de arribo de la cultura hip hop y el rap en Monterrey y los contrastaré con los de otras ciudades de América Latina. Primero abordaré los contextos sociopolíticos, migratorios y mediáticos; posteriormente destacaré los primeros elementos apropiados y los espacios de consumo y producción, resaltando la especificidad de Monterrey respecto de otros espacios urbanos latinoamericanos. Al final, usaré el concepto de frontera cultural para tratar de responder a la pregunta de por qué, en medio de este contexto transnacional y estando tan cerca de la frontera estadounidense, el rap tardó en asentarse en esta urbe norteña de México.

## Contextos político-sociales en el arribo

Describir los distintos contextos de arribo ayudará explicar por qué se desarrolló el hip hop de una manera particular en cada lugar. Desde principios de los 80 las industrias culturales globales exportan los productos más comerciales del hip hop.<sup>29</sup> Este proceso es impulsado por el desarrollo de la televisión por cable, gracias a los satélites y su recepción digital. Es de particular interés para el hip hop, la creación de MTV (Music Television-1981), como canal exclusivamente dedicado a la emisión de videos de las culturas musicales de moda principalmente estadounidenses y, dentro de ellas la música rap.

Lo anterior ocurre en el escenario de la “Guerra Fría”, un proceso de lucha por la predominancia político-militar y económico-ideológica entre dos bloques de naciones liderados por Estados Unidos y la Unión Soviética. Cuando este proceso termine, a mediados de los años 80, y dé paso en los años 90, a un nuevo escenario mundial, se acelerarán los procesos globalizadores, que impulsarán el cambio de importantes aspectos de la vida social y cultural en diferentes lugares del planeta. De manera que los años 90, en los que ocurre la expansión del hip hop por todo el mundo, gracias, entre otros factores al desarrollo de la Internet, son años de construcción y acomodo de un nuevo orden mundial.

En varios países sudamericanos, el periodo de mediados de los 80 remite, desde el plano político, al contexto de retorno a la democracia, luego de un periodo de autoritarismos y dictaduras militares. En el caso brasileño la transición política a la democracia inicia en 1985, con la elección de Tancredo Neves como el primer presidente civil desde el el golpe de estado de 1964. Las políticas económicas apuntan a la apertura financiera y comercial, en un contexto de crisis económica y endeudamiento externo. El contexto interno y externo era favorable a aceptar el llamado “Consenso de Washington”, impulsado por Estados Unidos, un conjunto de reformas económicas, fiscales y financieras de corte neoliberal.<sup>30</sup> Esto conduce a la

reducción del tamaño del Estado, en algunos aspectos, o a impedir su crecimiento, desprotegiendo a los grupos más vulnerables, que se expanden en las grandes urbes por efecto del crecimiento demográfico y la migración.

El caso chileno remite al final de la dictadura pinochetista. El plebiscito para la reelección de Pinochet ocurre en 1988 y, ante su derrota, el nuevo gobierno opositor toma posesión en 1990. En el plano económico se abre una etapa para "...una sociedad de consumo consolidada y modelada, luego por el sistema de libre mercado estadounidense".<sup>31</sup>

Al caso colombiano hay que agregar, al conjunto de reformas ya aludidas, su condición de país en guerra civil, una de cuyas consecuencias fue la emigración forzada de habitantes rurales a las ciudades, saturando y rebasando los niveles de atención de servicios públicos (escuelas, agua, luz y espacios físicos para nuevas viviendas). La aparición de bandas juveniles coincidió, además, con la expansión del narcotráfico en algunas ciudades como Medellín. Pilar Riaño consigna la militarización de las bandas juveniles y cierres de otros espacios alternativos, que no fueran los cárteles de la droga, e identifica 150 bandas juveniles ligadas al Cartel en Medellín en el lapso 1985-90.<sup>32</sup> En ese contexto Garcés<sup>33</sup> explica el nacimiento de bandas juveniles vinculadas a diferentes culturas musicales que se declaran al margen del conflicto.

En resumen, los escenarios son de cambio global por el fin de la Guerra Fría y el inicio de un nuevo sistema de relaciones internacionales. En el caso latinoamericano, de retorno a la democracia en varios países sudamericanos, pero también un periodo crisis económica y financiera, guerra y narcotráfico, escenario con el nombre de "década perdida".<sup>34</sup>

La sociedad mexicana tiene en común, con los casos comentados en el periodo, la crisis estructural de la economía y la introducción de políticas neoliberales que reducen el consumo y generan más exclusión. Sin embargo, se mantiene la estabilidad política a través de un sistema de partido hegemónico (PRI), que no pierde elecciones desde hace más de seis décadas. La estabilidad y control políticos se extienden al campo de la cultura.

El caso específico de Monterrey destaca por su proceso de metropolitanización impulsado por el desarrollo industrial acelerado que la ciudad vive en el periodo de "sustitución de importaciones", así como por el fuerte crecimiento demográfico y la migración rural en las décadas de los años 60 y 70. Durante los años 80 aparecerán fuertes cambios macroeconómicos. Se vivirá un escenario de crisis económicas recurrentes, frente a las cuales Monterrey destaca por iniciar la conversión de una economía predominantemente industrial a una economía con acento en los servicios. Además, su zona urbana en expansión<sup>35</sup> va a caracterizarse también por su fragmentación y multipolaridad, en el sentido de evidentes contrastes sociales.<sup>36</sup> Todo lo anterior transforma paulatina y profundamente, los modos de vida de sus habitantes, sus rutinas laborales, sus espacios familiares, educativos y las formas de vivir el ocio. El escenario de desempleo y crisis en el contexto de reconversión industrial hacia el postfordismo, generará dos fenómenos importantes para este estudio:

- 1) Hará aparecer a un nuevo actor social en el escenario urbano geomontano: el joven que reside de los barrios pobres, producto de migraciones a la ciudad, de urbanidad precaria y de "ocio forzado".<sup>37</sup> Junto a él surgen las bandas juveniles que caracterizarán el paisaje urbano en las décadas siguientes. Los jóvenes marginados, pero

Alma Delia. *Procesos comunicativos de la migración: de la escuela a la feria popular*. Monterrey: 2010, Colef-UR-Udem-ITESM, p. 54.

<sup>28</sup> Cf. CERUTTI, Mario. *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850.1910): claves latinoamericanas*: México, 1983, p. 10

<sup>29</sup> Cf. CHANG, Jeff. It's a hip hop world. *Foreign Policy*, nov.-dic., 2007, p. 62.

<sup>30</sup> Cf. LEILA, Jorge. El repliegue de la planificación nacional durante el último cuarto del siglo XX - visión de conjunto. En *Instituciones e instrumentos para el planeamiento gubernamental en América Latina*. Textos para discusión. Brasilia: Cepal/Ipea, 2010, p. 58.

<sup>31</sup> QUITZOW, Rainer, *op. cit.*, p. 6.

<sup>32</sup> Cf. RIAÑO, Pilar. Remembering place: memory and violence in Medellín. *Journal of American Anthropology*, v. 7-1, mar. 2002, p. 1 y 2.

<sup>33</sup> GARCÉS, Ángela, (b) *op. cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> BIELSCHOWSKY, Ricardo. Evolución de las ideas de la Cepal. *Revista Cepal*, n. extraordinario, oct. 1998, Brasilia, p. 30.

<sup>35</sup> Cf. BABY-COLLIN, Virginie. La metropolitanización de Monterrey: un enfoque socioespacial. En PALACIOS, Lylia (coord.). *Cuando México enfrenta la globalización: permanencias y cambios en el área metropolitana de Monterrey*. Monterrey: UANL/Colef/Itesm/Udem, 2010, p. 27.

<sup>36</sup> Cf. GONZÁLEZ, Arellano, en BABY-COLLIN, *op. cit.*, p. 27.

<sup>37</sup> Cf. OLVERA; José Juan, y TORRES, Benito, LÓPEZ, Eduardo, *op. cit.*, p. 159, y QUITZOW, Rainer, *op. cit.*, p. 7.

<sup>38</sup> Estos caminos generalmente comienzan por las bandas o “pandillas” –como generalmente son descritas desde la posición dominante– y continúan con los grupos, para luego constituirse como “colectivos” y “crews”, denominaciones y autodenominaciones que no son sinónimas y que poseen alto grado de polisemia al seno de los mismos grupos.

<sup>39</sup> Ver HERNÁNDEZ, León, *op. cit.*, p. 94.

<sup>40</sup> El Programa Bracero (1942-1964) fue un acuerdo laboral temporal, mediante el cual México ofrecía la entrega de mano de obra de trabajo mexicana que sustituyera las ausencias en los campos estadounidenses.

<sup>41</sup> Ver ZÚÑIGA, Víctor y REYES, Miguel. La cultura de los pasaporteados. familia y migración internacional en Vallecillo, Nuevo León. En ORTEGA, Isabel. *El Noreste: reflexiones*. Monterrey: Fondo Editorial Nuevo León, 2006, p. 106, y HERNÁNDEZ, León, *op. cit.*, p. 195.

<sup>42</sup> Sierra Ventana forma parte de los barrios que componen la llamada Loma Larga. Junto con la Colonia Independencia, estos barrios son el surgimiento de una de las expresiones musicales populares más importantes de la ciudad y la región: la llamada música colombiana de Monterrey, uno de cuyos más importantes exponentes es Celso Piña.

<sup>43</sup> OLVERA, José Juan. Entrevista a Gregorio Street Arte. Monterrey, 9 feb. 2015.

<sup>44</sup> OLVERA, José Juan. *op. cit.*, p. 9.

también los jóvenes de otras clases sociales, construirán formas de grupalidad que les ofrezcan protección y les den identidad. Tales formas de grupalidad se desarrollarán por varios caminos hacia el hip hop y otras alternativas socioestéticas<sup>38</sup>.

2) Impulsará a muchos trabajadores desempleados a buscar alternativas, primero en otras ramas de la economía o en el autoempleo, para terminar buscando opciones en la migración laboral en Estados Unidos, particularmente en algunos de sus destinos clásicos: California, Texas e Illinois.<sup>39</sup>

## Rol de las movilidades humanas

En mi trabajo de campo sobre los orígenes del rap en Monterrey fue común escuchar historias donde la migración internacional está presente. Ciertamente las movilidades humanas de Nuevo León a Estados Unidos no son tan intensivas como en otras regiones de México, pero cualitativamente han sido importantes a lo largo de la historia del estado y de su capital, en términos de diversidad y de tradición migratoria.

Ya sea como parte de aquellas movilidades históricas que hunden sus huellas en el periodo de la guerra con Texas y con Estados Unidos (1836 y 1847); como consecuencia de la Revolución Mexicana (1910-1917); como parte de la migración campesina derivada del Programa Bracero (1942-1964)<sup>40</sup>; o, más reciente, como efecto de las reestructuraciones laborales locales y de los ciclos de la industria del petróleo en Houston<sup>41</sup>, los casos que presento a continuación muestran la conformación de familias transnacionales y, con ello, la base material y humana para el ir y venir de expresiones culturales.

Goyo Street Arte, de 46 años, es reconocido como uno de los principales impulsores de la cultura hip-hop en Monterrey en sus etapas iniciales. Proviene de una familia migrante del municipio de Jalpan, estado de Querétaro (centro de México), que viajó en los años 60 a otros municipios del interior de Nuevo León hasta asentarse en una colonia popular en Monterrey: Sierra Ventana.<sup>42</sup>

Pronto sus tíos maternos viajaron a trabajar a Los Ángeles, California, pues el padre de ellos fue siempre trabajador migrante, hasta que prácticamente toda su familia estaba repartida en ambos países<sup>43</sup>. En 1983, con 17 años y aún sin terminar la escuela técnica a nivel medio superior viajó a California, donde pasó ocho años, alternando estudio y trabajo, en el condado de Orange, con viajes temporales de regreso a Monterrey. Dentro del ámbito del diseño se especializó en la aerografía, expresión artística le atrajo sobremanera, del mismo modo como el movimiento funk y el breakdance. “Empecé a adoptar todo el rollo del hip-hop y lo de la aerografía, de la pintura, graffiti, y todo lo que se miraba allá en aquellos rumbos. Poco a poquito lo empecé a ver y a copiar de alguna manera. Y ya del tiempo que estuve allá pues aprendí tantas cosas, conviví con gentes de otras partes, aprendí de su cultura, tuve amistades italianos, franceses, gringos ni se diga, orientales<sup>44</sup>”.

Goyo compartía todas estas expresiones culturales con los regiomontanos cada vez que volvía para visitar a sus familiares. Se regresó a México definitivamente en 1991, entre otras cosas por el temor de su madre ante el reclutamiento que el ejército estadounidense hacía de los latinos durante

la Guerra del Golfo, y se dedicó a desarrollar y vivir de la aerografía y a promover eventos de rap.

Púaz Funky Vlec, del grupo Vagabundos Undergraund, es otro caso de músicos pertenecientes a familias transnacionales. Señalado por la mayoría de los músicos como uno de los dos iniciadores del rap en Monterrey<sup>45</sup>, el Púaz comenta que su abuelo materno, tuvo hermanas cuyos hijos se fueron a Estados Unidos.<sup>46</sup> Desde la de ciudad Piedras Negras, en la frontera del estado de Coahuila con Estados Unidos, estos familiares comenzaron a trasladarse a las ciudades de Houston y Los Ángeles. En Piedras Negras el abuelo juntaba en sus reuniones a los familiares que vivían en uno y otro país. “Tengo familia en Houston y en Los Ángeles, California y cuando [de niño] venían mis primos y traían música, le decían funk o rap. A mí me empezó a gustar, aquí no había nada de eso. Era cuando estaban las [antenas] parabólicas. Muy a fuerzas yo veía videos en aquel tiempo. No había rap y el rock and roll era en inglés”.<sup>47</sup>

Otro caso representativo es el del colectivo Mexican Fusca<sup>48</sup>, un grupo con influencia del rap chicano, varios de cuyos integrantes pertenecen a familias de migrantes internacionales. Es el caso de Alejandro Quiroz, “El Coli”, miembro de uno de los primeros grupos reconocidos de breakdance, llamado los Electroturbos, a finales de los 80 y posteriormente miembro de Mexican Fusca. Cuando su padre consiguió visas a Estados Unidos para toda su familia, Alejandro la rechazó, bajó la ideología ultra-nacionalista y antiimperialista del grupo de rap, y desarrolló su vida en Monterrey como maestro de baile. Los otros dos casos son los de “Erik Fusca” y “Sally”, ambos raperos. Aunque Erik, es bastante joven para ubicarlo en los orígenes del rap (tiene 31 años), ya desde fines de los ochentas recibía la música que enviaba su papá: “Mi papá siempre estuvo allá [En Estados Unidos]. Así fue como conocí el hip-hop. Desde los ochentas, él mandaba cosas y entre eso mandaba casetes y ahí lo empecé a conocer. Esto es lo que yo veía de repente en la tele y me gustaba, aunque no sabía realmente qué era. Y mandaba casetes de rock pero había grupos que al último tenían un remix y ese remix era de rap, y así fue como me fui acercando<sup>49</sup>”.

Su esposa, Sally (33 años) una de las primeras dos raperas en el área metropolitana, conoce a Erik desde los tres años y han desarrollado una vida de familias compartidas. Sally complementa este cuadro: “Yo estaba bien chiquilla, mis primos me traían casets desde el ‘88. Ya bailaban breakdance. Mi primo Rocky, quien que me metió a mí en el rap, ya falleció. El tío de mi esposo, Armando Medrano, tenía medios hermanos en Estados Unidos. Personas con permiso legal para permanecer en ese país. Tenían facilidad para ir y regresar<sup>50</sup>”.

Sin pertenecer a una familia de migrantes, pero participando de los circuitos transnacionales ya referidos, aparece el ejemplo de Oscar Gerardo Vázquez (47 años), llamado en la comunidad hip-hop Sabalo Low Rider. Gerardo estudió para ser profesor de educación física. El ciclismo y las bicicletas siempre fueron su pasión. Durante los años 80 Sabalo fue contratado para traer mercancía desde los bazares del sur de los Estados Unidos a la ciudad de Monterrey. Allí conoció la práctica del “low rider”, una manifestación de la cultura chicana, y aplicó todas sus habilidades como soldador, restaurador, aerógrafo, para desarrollarlas específicamente a las bicicletas, haciendo de la transformación “low rider” su modo de vida. Sabalo nunca practicó ninguno de los “elementos” del hip hop, pero como se verá más adelante, organizó varios de los primeros eventos de esta cul-



<sup>45</sup> El otro iniciador, Eduardo Martínez “el Spunky”, del que hablaré más adelante, es prácticamente el único que refirió no tener familiares en Estados Unidos.

<sup>46</sup> OLVERA, José Juan. Entrevista a Púaz Funky Vlec, 9 feb. 2015, p. 32.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>48</sup> *Fusca* es una palabra coloquial para señalar una pistola.

<sup>49</sup> OLVERA, José Juan. Entrevista a Erik y Sally Fusca, Guadalupe, 24 mar. 2015.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Ver CUENCA, James, *op. cit.*, p. 17.

<sup>52</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 18.

<sup>53</sup> QUITZOW, Rainer, *op. cit.*, p. 7.

<sup>54</sup> Cf. OLVERA, José Juan Entrevista a Miguel Contreras, Monterrey, 14 jul. 2012.

<sup>55</sup> *Idem*, entrevista colectiva a Eluid Zavala, Erik Santos, DJ Javu, Aldo Camilieri; y Armando Trujillo. Monterrey, 13 ago. 2013.

<sup>56</sup> Más allá de los procesos de recepción de los mensajes y sus lecturas negociadas o no, por parte de los sectores juveniles, es menester separar lo que se ofrece desde los centros de emisión de los mensajes (en este caso Estados Unidos) de aquello que se compra y es aceptado para difundir en el país latinoamericano específico. Esto se debe a que esta última selección responde no sólo a criterios de mercado, sino también políticos e ideológicos. Lo anterior hizo que ciertas producciones musicales o cinematográficas llegaran muy tarde o nunca llegaran a ciudades latinoamericanas. Ver FERNANDES, Alysson, *op. cit.*, p. 66, y PILLAL, *op. cit.*, 492.

<sup>57</sup> Específicamente a través del programa de TV Desvelados, del conductor Juan Ramón Palacios.

tura en la ciudad de Monterrey, algunos de ellos, junto con Goyo Street Arte. Ambos son mencionados en las entrevistas como los iniciadores de la escena, más que como músicos raperos.

Para el caso de otras ciudades latinoamericanas se constata la importancia de las movilidades humanas para la circulación del hip hop y del rap. James Cuenca señala, respecto de Cali, Colombia, la división primigenia entre dos tipos de rap (de ricos y pobres) marcada por la posesión de aquellos medios de distinción (música a través de discos y casetes, aparatos de sonido, algún tipo de indumentaria como camisetas, tenis, gorras) que les permitían “ser parte” o reproducir parte el ambiente “original y auténtico” que se vivía en ciudades como Nueva York.<sup>51</sup> Esta división provenía del hecho de tener familiares en Estados Unidos. El otro rap, se reproducía con medios que se tenían al alcance y sus principales elementos eran la misma marginación y la creatividad, la posición social subordinada, así como las letras que la denunciaban y hacían explícita la exclusión, el acoso policial, la corrupción y la falta de oportunidades.<sup>52</sup>

Para el caso chileno, Quitzw sostiene que, al lado de la televisión y el cine, la música rap llegó a través de los jóvenes inmigrantes hijos de los exilados políticos, provenientes de ciudades de Europa.<sup>53</sup> Aunque no se precisan las fechas, de acuerdo al autor aún antes del regreso de la democracia a Chile, el gobierno pinochetista había comenzado a permitir el regreso de ciertas familias exiliadas, las que volvieron con hijos adolescentes que traían el gusto por el rap. De vuelta a Chile los jóvenes compartían sus cintas de audio con artistas como Public Enemy, un grupo de rap con una marcada crítica política y cuyas producciones más importantes aparecieron a finales de los 80 y principios de los 90.

### Rol de los medios masivos

Es aceptado por la mayoría de las fuentes consultadas que los medios de comunicación jugaron un papel trascendental en la difusión de esta cultura juvenil y particularmente de su vertiente de baile y música. Específicamente fueron la industria del disco y de la radio, la industria del cine y la de la televisión por cable, quienes divulgaron esta cultura.

Para la ciudad de Monterrey los entrevistados mencionan la influencia de algunas de las películas de éxito tales como *Wild style* (1982), *Beat street* (1984); *Flashdance* (1983) y *Breakin*, (1984)<sup>54</sup>, las cuales mostraban a la cultura hip hop y a sus elementos. Éstas fueron detonadores del interés por el baile y, en general, por los demás elementos de la cultura hip hop, que por primera vez aparecían reunidos en escena. Eliud Zavala, 37 años, uno de los más importantes artistas gráficos regiomontanos relata estos impactos: “En el [año] 85-86, salió la película de “Beat street”. Aparecía eso de que se agrupaban, andaban en la calle, se iban a los vagones del metro a pintar; todas las calles ralladas. Pintaban lo que veían y lo relacionaban con lo que estaba en el barrio. Y con la música, todos bailando brakdance”.<sup>55</sup>

Por otro lado, la industria multinacional del disco y la televisión nacional mexicana van difundiendo poco a poco el mundo del rap, a conveniencia de sus intereses e ideología.<sup>56</sup> A inicios de los años 90 esta música tendrá más apertura en los medios no sólo para la diversidad del rap de Estados Unidos, sino para la incipiente producción local.<sup>57</sup>

Durante los años 80, gracias al desarrollo económico y a su cercanía

con la frontera se facilita en la región la adquisición de tecnología de recepción de información. La prensa de la época consigna que, durante los años 1985-1986, San Pedro Garza García y Monterrey eran los municipios con más antenas parabólicas en el mundo para la recepción de programación televisada vía satélite.<sup>58</sup> Lo anterior significaba, para ciertos sectores acomodados, recibir bienes simbólicos producidos por las industrias culturales estadounidenses fuera de los filtros y el control instalados por el Estado mexicano y por las industrias culturales nacionales.

Además, la compra de música en forma de discos o casetes fue práctica recurrente, dada la cercanía de la frontera o la presencia de familiares en Texas o California. Lo anterior posibilitó la reproductibilidad y movilidad de los bienes simbólicos alrededor de la música hip-hop. Esto incluía la doble casetera, que facilitó a fines de los años 80 la construcción de las primeras melodías de rap en español con los fondos musicales de los raperos de moda, así como la reproducción de esos primeros casetes para su venta informal.

Camargos<sup>59</sup>, para el caso brasileño, y Cuenca y Velez<sup>60</sup>, para Colombia, confirman que las películas arriba mencionadas y el recién creado *videoclip* fueron un enorme vitrina para que los jóvenes latinoamericanos observaran los pasos de baile, escucharan la música e incluso observaran a los graffiteros en movimiento. Lamentablemente los textos no son específicos para citar el año de llegada de tales cintas, dato importante, pues por aquellas fechas la distancia temporal entre su salida en Estados Unidos y su proyección en América Latina, podía tomar más tiempo.

La particularidad de Monterrey y la frontera norte mexicana respecto al papel de los medios y la migración es, quizá, la diversidad en los modos como se accede a esta cultura. La migración es más intensa respecto de las ciudades de Sudamérica. También es más diversa, y la diversidad migratoria es diversidad de recepción y apropiación. Mientras los jóvenes de clase media y media alta reciben la cultura hip hop (principalmente el rap), a través de la televisión satelital, de sus viajes a la frontera o a otros lugares de Estados Unidos, otros procesos de apropiación ocurren simultáneamente en el niveles socioeconómicos y educativos más bajos, a través de la migración laboral.

Por lo anterior, debo resaltar una diferencia con respecto la división que menciona Cuenca para Cali, Colombia, respecto de dos tipos de rap (de ricos y pobres), pues en el caso de Monterrey los migrantes eran “los pobres”. Otros sectores juveniles de la ciudad gozaban de movilidad para adquirir la música en Estados Unidos y no viajaban para trabajar.

Estos factores, aunados a la desigualdad socioeducativa y a la fragmentación metropolitana ya mencionada, harán que se desarrollen de manera desarticulada los elementos de la cultura del hip hop. Dificulta que los primeros proyectos juveniles se conozcan entre sí. Lo que se observa es una generación autónoma y simultánea de seguidores de esta cultura, quienes están atomizados en diferentes sectores metropolitanos, hasta que un espacio o evento los visualice como parte de un movimiento más grande. Propongo entender el arribo del hip hop como diverso, disperso y a lo largo de distintas etapas, a través de los mass media y de las personas que transportan esta cultura, sea en su forma objetivada, incorporada o institucionalizada.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Cf. MARTÍNEZ, Juan Carlos. Monterrey 400, una historia de progreso. Suplemento especial del periódico *El Norte*, v. 12, Monterrey, 1996, p. 40.

<sup>59</sup> Ver OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 24.

<sup>60</sup> Ver CUENCA, James, *op. cit.*, p. 17, y VELEZ, Andrés. *op. cit.*, p. 293.

<sup>61</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital. *Sociológica*, año 2, v. 5, México: UAM, otoño 1987, p. 3.

<sup>62</sup> Entiendo como elemento cultural apropiado aquel frente al cual se pasa de ser un observador o consumidor pasivo o grupo pasivo, a intentar practicarlo, recreándolo y refuncionalizando en el intento, en función del interés particular y del tipo y cantidad de capitales a su disposición.

<sup>63</sup> Ver PÉREZ, Pablo. Gan-cheros somos y en el apañe andamos. *Sexenio.com*. Disponible en <<http://www.sexenio.com.mx/nuevoleon/articulo.php?id=21124>>, VARIOS; Trazos en el concreto. *Graffiti y arte urbano en Nuevo León*. Monterrey: Conarte, 2014, p. 6, y MÉNDEZ, Alberto, et al. *Graffiti en Monterrey*. Guión Museográfico. Monterrey: Conarte, 2014, p. 3

<sup>64</sup> Ver OLVERA, José Juan. *La Colombia de Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. Monterrey: CONARTE, 2005.

<sup>65</sup> *Apud* OLVERA, José Juan. *Entrevista colectiva a Eluid Zavala, Erik Santos, DJ Javú, Aldo Camilieri; y Armando Trujillo, op. cit.*

<sup>66</sup> Se refiere a la escenificación, por parte de jóvenes adolescentes, de piezas de baile en la celebración de los 15 años de los jóvenes, dentro de la ceremonia de celebración que organizan los padres y sus hijos y que es posterior al rito religioso, generalmente católico.

## Primeros elementos y espacios apropiados

El graffiti es la primera práctica del hip hop en Monterrey.<sup>62</sup> Desde principios de los 80 se tienen evidencias de esta actividad figurativa. Dos aspectos caracterizan tal apropiación: a) la construcción de un lenguaje figurativo propio, a través de la construcción de prácticas estéticas únicas como el “apañe”, las “firmas” y los “ganchos”<sup>63</sup>; y b) La apropiación inicial de esta práctica por otras culturas juveniles, principalmente colombianos y punk. Agrupados en bandas juveniles o pandillas, los colombianos, seguidores de la colombia de Monterrey desarrollarán durante mucho tiempo esta práctica paralelamente a los seguidores del hip hop.

La colombia de Monterrey es una cultura musical consistente en el gusto por las melodías populares de la costa atlántica colombiana – alrededor de la cumbia y los diversos aires del vallenato – y por otros elementos propios, tales como baile, indumentarias y usos particulares del cuerpo, así como un lenguaje específico. Nace en los años 60 y para finales de los 80, está consolidándose en una segunda generación, que se caracteriza por agrupar a los jóvenes en pandillas.<sup>64</sup> Eluid Zavala, un reconocido artista gráfico regiomontano, recuerda su infancia marcada por tal influencia: “En los ochenta Monterrey era reconocido porque había muchas pandillas. Cuando tenía como 10 años casi en cada esquina, en cada calle, veías el grupito de niños de entre 10 y 13 años. Lo que iba de la mano de las pandillas era poner en las paredes el nombre. Era el nombre de la pandilla y un dibujo: Los Gangsters, y ponían a unos tipos con gabardina y un sombrero afilado; Las Coptenoas, y ponían unos [indios] siux”.<sup>65</sup>

A fines de la década de los años 80 aparece el segundo referente fundacional del hip-hop local, al lado del ya citado Púaz Funky Vleck: Eduardo Martínez Spunky. El Spunky reivindicará el graffiti como una práctica perteneciente al hip hop y poco después creará el grupo Dancing and Jumping. Sus seguidores – en algún momento, hasta 30 – se vuelcan a bailar y reproducir los pasos del break dance, para después rapear, es decir construir e interpretar rimas, como lo hacen en otras ciudades latinoamericanas.

Las razones de esta especificidad local sobre el graffiti en la historia del hip hop aún deben ser establecidas, pero quiero agregar el siguiente elemento: además de la referida migración de personas aparece el fenómeno del graffiti pintado en los ferrocarriles, cuyos miles de vagones corren, hacia y desde los Estados Unidos desde la zona centro y norte del país, como una gigantesca galería rodante, que exhibe diariamente una visión amplia de estos lenguajes figurativos urbanos. El fenómeno aumentará con la apertura del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, (TLCAN), firmado en 1994.

En el caso del breakdance, serán las esquinas de las colonias populares y los bailes de quinceañeras<sup>66</sup> los escenarios más socorridos por los jóvenes que retoman esta cultura musical. Eduardo Martínez “El Spunky” relata que a mediados de los ochentas acompañaba a sus hermanos mayores, de la banda de “Los Brothers”, recorriendo colonias cercanas a Escobedo y San Nicolás, municipios conurbados a Monterrey, para retar a otros jóvenes en el baile, una vertiente de interacción entre bandas juveniles distinta a la principal tendencia de establecer territorio mediante la violencia. Fenómeno similar ocurría al oriente, en colonias populares del municipio de Guadalupe, donde los “Electro Turbos” buscaban rivales de esquina en

esquina. Salones de baile de este municipio, como El Armadillo o el Estudio 54, surgen entonces y reúnen a estos jóvenes. Les harán ver un espectro más amplio de esta cultura y, poco a poco, llegará la idea la idea del hip hop como un conjunto que amalgama varias de las prácticas que muchos de ellos realizaban por separado. Otro espacio de los breakdancers es el quisco de la plaza principal de la ciudad de Monterrey, la Macroplaza, usado a fines de los años 80 por su condición de escaparate público y por suelo de madera que facilitaba la ejecución del baile.

A inicios de los años 90, mientras en el nivel de la cultura hegemónica circula el rap comercial, aceptado por los medios masivos, a nivel de calle tres mercados populares son los principales lugares para el intercambio de productos, difusión de información y establecimiento de contactos alrededor de la música de rap y de las prácticas vinculadas a la indumentaria: Penny Riel, Pulga Mitras y el Mercado del Puente del Papa. Espacios del naciente movimiento, aún sin la Internet.

El primer lugar para las prácticas conjuntas de la cultura hip hop – rap, graffiti, breakdance – es el mercado Peny Riel.<sup>67</sup> Mercado popular que se fue estableciendo sobre la vía férrea que va hacia las ciudades de Tampico y Matamoros, con asentamientos comerciales laterales en casas de madera y cartón, así como carencia de servicios básicos. La dinámica comercial en aquellos años, particularmente para la venta ropa que seguía la moda estadounidense, era febril, aunque el ambiente que se observa y respira era marginal. Allí, Goyo Street Arte y Sabalo Low Rider organizan algunos de los primeros eventos donde ya se observan, simultáneamente, raperos cantando sus narrativas o realizando duelos verbales (freestyle); graffiteros generando pintas, y B-boys ejecutando sus bailes o compitiendo. Este es el contexto donde a inicios de los años 90 se desarrollará formalmente el rap, como cultura musical del hip hop, cuando muchos de los bailarines se pasan a la actividad de escribir y cantar rimas, formando agrupaciones específicas, como sucede en otras ciudades latinoamericanas.

Para Brasil, como para otros países, el baile, b-boying o breakdance es el primer elemento apropiado de la cultura hip-hop, al que seguirá la exploración y apropiación de otros elementos.<sup>68</sup> En palabras de Fernández: “con el pasar del tiempo varios, B-boys cambiaron a MCs o DJs, surgiendo rap en la ciudad [de Goiania]”.<sup>69</sup> El caso brasileño exige, además, remitirse a un antecedente de esta apropiación de la música a través del baile: Los “bailes Black”. Estos eran espacios –nacidos a fines de los años 70 e inicios de los 80- con equipos de sonido para desarrollar actividades lúdicas alrededor de la música, en particular las canciones de “balanço”. Según Camargos, esta denominación incluía a los géneros del soul, funk o rap y, aunque la gente no identificaba al rap como tal, los “Bailes Black” gestaron o fueron preparando una sensibilidad acorde a este nuevo género.<sup>70</sup>

Es sugerente, desde la perspectiva de los espacios de producción, que en varios estudios revisados se hable de que los brakers o bailarines –en su mayoría jóvenes pobres y excluidos- elijan lugares públicos legitimados, como escenarios especiales seleccionados para la representación. Es el caso de Río de Janeiro, Sao Paulo y Goiania, en Brasil; y Cali, en Colombia). A partir de ellos, se realizarán procesos de negociación con autoridades para el uso y permanencia de tales espacios.<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Penny Riel es un ingenioso apelativo que remite al nombre de una de las tiendas departamentales más importantes de Estados Unidos: JC Penney, a donde muchos regiomontanos de clase media y alta viajaban a comprar, cuando el fenómeno de los grandes centros comerciales o malls, aún no se extendía a Monterrey.

<sup>68</sup> Ver BAZEIA, Marcos. Hip hop brasileiro: ¿tribo urbana ou movimento social? *Facom*, n. 17, 1. sem. 2007, p. 63

<sup>69</sup> Fernández, Alysson, *op. cit.*, p. 68.

<sup>70</sup> Ver OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 29-32.

<sup>71</sup> Ver VELEZ, Andrés, I, p. 21, y PILLAI, Shanti, *op. cit.*, p. 491.

<sup>72</sup> Cf. ROSE, Tricia, *op. cit.*, p. 239.

<sup>73</sup> Cf. MENJÍVAR, Mauricio. Culturas en movimiento. Diáspora, esclavitud y diversidad cultural en el Caribe colonial. *Reflexiones*, v. 85, n. 1-2, San José, 2006, p. 94.

<sup>74</sup> FERNANDES, Allyson, *op. cit.*, p. 52 (traducción nuestra).

<sup>75</sup> CUENCA, James, *op. cit.*, entrevista a *Loco*, rapero de 29 años, p. 18.

<sup>76</sup> Cf. MUNANGA, Kabengele, *apud* FERNANDEZ, Allysson, *op. cit.*, p. 56.

## Etnicidad

En Estados Unidos el hip hop nace como una expresión intercultural que enarbola en un primer momento al componente negro, como referencia étnica fundamental de afirmación y confrontación con las culturas hegemónicas existentes.<sup>72</sup> Este componente será retomado en países de Europa, como Francia, y en otros continentes donde está presente la africanía, tanto la contemporánea como aquella perteneciente a la diáspora africana. Me refiero con ello al conjunto de comunidades y personas descendientes del proceso de traslado forzado de habitantes africanos hacia países del mundo occidental en calidad de esclavos.<sup>73</sup>

Así, para los casos de Guayaquil, Cali, Medellín y Sao Paulo, Goiaina y Recife, los autores consultados refieren al factor étnico como aspecto clave en la construcción, tanto del género como de la identidad de sus participantes, aunque no todos sean negros. En palabras del brasileño Allyson Fernández: “En general, percibimos que la juventud que se apropia de los elementos de la cultura hip hop son jóvenes de las periferias de las grandes ciudades, en su mayor parte negros, pobres y excluidos de las políticas públicas. Fuera de los procesos de integración y constitución identitaria nacional y regional, los factores étnicos y sociales se tornan cruciales para el establecimiento del lugar que les corresponde en la estructura social”.<sup>74</sup>

Vinculando la cuestión ya referida de la división entre rap de ricos y pobres, con la cuestión étnica, uno de los informantes referidos por James Cuenca sostiene “El break era de manes blancos; el rap [es decir, en este caso la parte de rimas y el canto], ya era mucho niche (afrolatino) por ahí, con su ropa anchota”.<sup>75</sup>

Fernández, quien presenta el caso del hip hop en Goiaina, capital del estado centro-oriental de Goiás, Brasil, usa la perspectiva etnohistórica para mostrar la construcción social de un Brasil uniracial y unicultural, pese a que en el discurso político de mediados del siglo XX todos los sectores étnicos fueran importantes. “El mito de una ‘democracia racial’, envió a los afrodescendientes a una zona vaga y flotante, de la que se salían los mestizos con rasgos afros, disfrazándose de blancos, para pertenecer a la “franja feliz”, y frente a la cual los negros se invisibilizaban, lo que impedía un sentimiento nacional de unidad multicultural.<sup>76</sup> Frente a esa situación, Fernández indica que la construcción reciente de una “esfera pública negra”, alrededor del hip hop, por parte de jóvenes pobres en lugares públicos del centro de la ciudad de Goiaina, durante los años 80, es una reacción de carácter étnico ante una actitud de “racismo silencioso”, donde hasta la raíz negra del rock se había eliminado de la oferta de este género musical en la ciudad.

La ciudad de Monterrey no tiene antecedentes de mestizaje con la población originaria, la cual fue exterminada. Aunque la migración y asentamientos tlaxcaltecas, pueblo nahua aliado de los españoles en la conquista y colonización de lo que hoy es México, fueron parte de la construcción de Nuevo León, junto con otras migraciones recientes de los estados del centro y norte, el mestizaje es parte del paisaje humano y factor reconocido de identidad, pero no con la intensidad que se observa en otras regiones del centro y sur del país. Esto mucho menos sucede con la población afrodescendiente. Por lo anterior, el componente de negritud no está presente entre los cultivadores del hip hop de Monterrey, caracte-



rística de distinción importante, que explica su rápida asimilación en otras ciudades latinoamericanas.

Hay un elemento étnico y lingüístico, sin embargo, presente en el hip hop regiomontano y mexicano en general, relevante para su desarrollo, de acuerdo con los sujetos entrevistados. Músicos y productores recuerdan desarrollar la etapa inicial del gusto en la primaria, a través del consumo que los medios masivos de comunicación ofrecían de raperos como MC Hammer, Vanilla Ice, que datan de finales de los 80 y principios de los 90s. Pero es clave en este periodo la introducción de los primeros éxitos bilingües de los raperos hispanos como Cypress Hill (1986), y chicanos como Kid Frost (Hispanic Causing Panic-1990) y Mellow Man Ace<sup>77</sup>. Con el tiempo, se extendió la escucha y apropiación del llamado rap chicano en Monterrey. Al romper la barrera idiomática aceleró el conocimiento de la cultura y acercó esta sensibilidad a los regiomontanos. El MC Erick Santos, expone un claro ejemplo del vínculo entre Cypress Hill, el rap chicano y el conocido crupo regiomontano Control Machete:

*Lo que todos escuchábamos en el 93-94 es Cypress Hill. Estábamos sonando los casetes de House of Pain, Everlast, esos tres grupos provenían de un crew que se llamaba Soul Assassins, el crew de DJ Mugss, que era el DJ de Cypress Hill. Pero el cerebro detrás de DJ Muggs era un productor de Los Ángeles que se llama Jason Roberts. Curiosamente cuando los del Control Machete comienzan a averiguar quién producía esos discos, terminan trayéndolo [a Monterrey] para que produzca el primer disco de Control Machete. El resultado es épico, es un disco que marcó una época, una generación.<sup>78</sup>*

Hasta este punto he consignado algunas especificidades para el periodo de introducción de la cultura hip-hop en Monterrey y su área metropolitana: las vinculadas a la posición geográfica de la ciudad, cerca de la frontera con Estados Unidos; las redes sociales migratorias históricamente construidas; la secuencia graffiti-breakdance-MC-DJ, diferente de la reportada para otras ciudades latinoamericanas: Breakdance-MC-DJ. También destacué el distinto papel y cariz de su componente étnico y lingüístico, pues la negritud no está presente como referente de identificación, aunque sí aparece, años después, el elemento “chicano”, cuya influencia resultará una de las más poderosas en la ciudad norteña.

Hay sin embargo una pregunta que estas narrativas no logran responder y que considero central para la construcción de la historia del hip-hop en Monterrey. Revisando la bibliografía latinoamericana no parece haber diferencias cronológicas significativas en la evolución de la cultura. Más bien existen referencias a hechos y personas en ciertas ciudades, como Sao Paulo o Medellín, previas a lo que ocurrió en Monterrey. ¿Por qué estando tan cerca de la frontera norte, con tantas familias transnacionales y tan poderosa influencia estadounidense, el hip-hop no se desarrolló primero y más poderosamente aquí que en las otras ciudades de América Latina? Abordaré en seguida este tema, poniendo a consideración el concepto de frontera cultural y argumentaré que el papel de Monterrey ha sido el de un espacio fronterizo de convivencia y disputa de expresiones culturales nacionales y extranjeras cada vez más pronunciadamente estadounidenses.

<sup>77</sup> Cf. SHAW, Lisa y DENNISON, Stephanie. *Pop culture Latin America!:* media, arts, and lifestyle. Santa Bárbara: ABC-Clio, 2005, p. 43.

<sup>78</sup> OLVERA, José Juan. Entrevista colectiva, *op. cit.*, p. 31.

<sup>79</sup> BERÚMEN, Humberto. *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Mexicali: UABC, 2004, p. 19.

<sup>80</sup> Ver, por ejemplo, CONTRERAS, Camilo, Territorialización y nuevos lugares de producción en el Área Metropolitana de Monterrey. En PALACIOS, Lyllia, *op. cit.*, p. 476, y CORONA, Ignacio, *op. cit.*, p. 255.

<sup>81</sup> Cf. MEYER, Lorenzo. Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano. *Foro Internacional*, v. XLVI, n. 3 (185), México, jul-sep. 2006, p. 427.

<sup>82</sup> En condiciones sociohistóricas específicas, las influencias pueden ir sentido inverso, aun cuando se mantenga una relación de hegemonía-resistencia, como constante principal.

## Monterrey como “frontera cultural”

Se ha definido a la frontera México-Estados Unidos en términos culturales, es decir, “como un espacio entre dos sistemas semióticos distintos, entre dos semióticas culturales diferentes que ahí se encuentran, y no sólo como el límite geopolítico que las separa”.<sup>79</sup> A esta afirmación de que la frontera política es también frontera cultural, sostengo que, en alguna medida, Monterrey y su zona metropolitana han jugado también ese rol pese a estar a 248 kilómetros al sur del límite geopolítico que demarca la frontera norte de México. Es cierto que en Monterrey, de un lado está la marcada la influencia norteamericana, que mantiene a esta zona urbana como laboratorio social de la expansión económica neoliberal.<sup>80</sup> Pero, de otro lado, también es territorio de intensa disputa simbólica, donde influencias culturales estadounidenses han batallado para establecerse. Es como si las dos tendencias, americanización y resistencia a la americanización estuviesen presentes, lo que haría de Monterrey una frontera cultural y donde el país es “otro”, al sur de esta ciudad.

El papel de Monterrey como “frontera cultural” comenzó a ser desarrollado tras a la guerra con Texas (1936) y la intervención militar estadounidense de 1847, hechos que acercaron la frontera a la Ciudad de Monterrey y, por tanto, su modo de producción capitalista, con las ventajas, retos y riesgos que ello ha implicado. Según Lorenzo Meyer, el nacimiento del nacionalismo defensivo mexicano está vinculado con estas guerras.<sup>81</sup> Hacer frente a los valores puritanos detrás de los cuales de los cuales se realizaban las interacciones económicas y militares con Estados Unidos en los últimos dos siglos, en condiciones crecientemente desiguales, ayuda a explicar el carácter conservador de muchos sectores en Monterrey alrededor de un cierto tipo de religiosidad, sexualidad, familia y comunalidad. Este entramado cultural se hace más denso y diverso con el desarrollo de las culturas populares generadas por la migración interna.

La base material de esta frontera radica en el intenso comercio, de carácter histórico, tanto con Estados Unidos, como con el resto de México. Monterrey es considerado el extremo sur del corredor industrial que une a los centros urbanos de Dallas, Houston y San Antonio. Ninguno de ellos es frontera física, pero mantienen uno de los mejores esquemas de carreteras y vías ferreas, ya que por ese corredor pasa la mitad de las mercancías a México.

Así, para el caso de la región noreste mexicana y sur de Texas me refiero a una tradicional interacción cotidiana, pero también habrá que imaginar a algunas poderosas modas y estilos de vida estadounidenses como “oleadas” que establecen diálogos e interacciones con las matrices culturales locales, y que avanzan o retroceden según la fuerza de sus portadores.<sup>82</sup>

A principios de los años 80, ya está consolidándose la cultura musical denominada “colombia de Monterrey”, y será hegemónica en la población juvenil económica, política y socialmente marginada, mientras que en los sectores trabajadores de la economía formal (obreros, empleados) ya está consolidada la música norteña (de acordeón y bajo sexto), así como la grupera, que está en plena expansión. Estos últimos géneros no sólo están arraigados a la cultura local, también son expresiones de industrias culturales cuya influencia internacional se siente hasta hoy en países como Chile y Colombia. Todas estas músicas están acompañadas de prácticas socioestéticas diversas vinculadas a la danza, la indumentaria y el uso

del cuerpo. La cultura hip-hop tiene que lidiar con este poderío cultural.

De matriz cultural anglo-afro-caribeña y originada entre grupos marginados de Estados Unidos, el rap deberá disputar el espacio simbólico y convencer de sus cualidades a los grupos de jóvenes marginados de Monterrey. Estos, por su parte, han construido ya una nueva cultura juvenil –la colombiana–, que aparentemente tiene fuerza suficiente para resistir, pues su lírica está asentada en la lengua y religión locales, se practica en el espacio urbano aunque simbólicamente recupera las raíces rurales de sus padres migrantes y se sostiene en una base sónica afro-latinoamericana. El rap tendrá apoyo para su difusión por parte los medios masivos, con las constricciones que ya referí, con una buena recepción en los sectores medios y medios altos, sectores en donde puede haber quienes entiendan sus letras en inglés.

Sin embargo, a la profunda reestructuración económica en Monterrey, durante la década de los años ochenta, orientada hacia el modelo neoliberal, se agregará la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá (TLCAN). Nuevas legislaciones migratorias (Acta de Control y Reforma Migratoria-1986-IRCA, por sus siglas en inglés) permitirán la legalización de casi tres millones de mexicanos y centroamericanos y la posibilidad de la reunificación familiar de muchas de esas familias. Todos estos fenómenos, acerarán los flujos de bienes simbólicos, mercancías y personas; acelerarán la desterritorialización de los sujetos y facilitarán la semiosis frente a las culturas provenientes de Estados Unidos, en nuestro caso, frente al rap.

Las nuevas producciones discográficas de la llamada avanzada regia, que analiza Corona<sup>83</sup>, aluden precisamente a estas escenas no localizadas, cosmopolitas, usufructuantes del acento regional y el Spanglish como discurso identitario y estrategia de mercado: “Between these two traditions of popular music –norteña and cumbia– which have also represented resistance to the hegemonic spread of U.S. pop among the popular classes, the avanzada regia movement emerged to accompany Monterrey’s entry into the new century. The resultant alternative music scene opened up the traditional conservatism of the city’s cultural climate”.<sup>84</sup>

A inicios de los años 90 comenzarán a llegar las expresiones del rap chicano y, con ellas, los procesos de identificación basados en lenguajes y contextos de marginación compartidos, complementados por la intensificación de los procesos migratorios ya comentados. Por su lado, la colombiana se mantendrá excluida de los mass media la mayor parte del tiempo y los gobiernos jamás la verán como alternativa cultural para desarrollo de la persona y la comunidad, aunque sí la aprovecharán abusivamente para el control político. La potencialidad narrativa y de improvisación sobre la realidad que tiene la tradición del vallenato, identificada y reconocida por sus primeros cultores en los años 70 y 80, jamás llegará a desarrollarse localmente y, ante el vacío de indolencia e ignorancia generado por las políticas públicas y el desarrollo de las industrias culturales, el rap aparece lleno de sentido y vitalidad, como herramienta de expresión corporal y política de las nuevas generaciones.

Un último comentario relativo a los marcos sociales de la memoria. En este nuevo contexto social neoliberal, donde el rap aparece nitidamente como parte del paisaje urbano contemporáneo, es curioso ver cómo varios de los entrevistados al hablar sobre el surgimiento del hip hop, no traen a la conversación su pasado colombiano, o el carácter de subcultura minoritaria

<sup>83</sup> CORONA, Ignacio, *op. cit.*, p. 256. El autor arranca su análisis precisamente con el disco de rap de Control Machete, que hizo historia.

<sup>84</sup> *Idem.*

en el que se desarrolló el hip hop y el rap ante la “hegemonía colombiana”. Es sólo hasta que se les pregunta directamente que lo admiten. Algunos reconocen que el gusto por esa música no ha desaparecido.

*Artigo recebido em setembro de 2015. Aprovado em novembro de 2015.*