

Rimas y rayas: reconstruyendo comunidad desde el *hip hop* fronterizo

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

The University of Texas at Austin, Estados Unidos

ruvalcaba@austin.utexas.edu

La cultura del *hip hop* llegó a México en la década de 1980, principalmente a través de películas norteamericanas como *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984), *Flash Dance* (1983) y *Breakin'* (1984) (Olvera Gudiño, 2018: 66). De acuerdo con rap.fandom.com, fue en 1985 cuando surgieron los primeros grupos de rap en México: Sindicato del Terror (SDT) y El 4.º del Tren. Bartto81, por su parte, afirma que el primer álbum producido en México fue *Real música rap*, de SDT (1991) (Bartto81, 2017). Varias de las piezas iniciales del rap mexicano se enfocaban en la autorreferencia, afirmándose como parte de una cultura juvenil naciente o destacando las marcas de pertenencia comunitaria. En no pocas ocasiones, esta autorreferencia resulta un alegato sobre la existencia del rap mismo, como es el caso de las rimas de SDT, grabadas en 1991: “Ya te das cuenta de lo fuerte que es / Pensabas que era moda pasajera / Rapeando, mezclado, y algunos bailando / pero hoy entiendes que lo sigues gozando” (Bartto81, 2012). Al explorar las grabaciones pioneras del rap mexicano que se han podido rescatar en el ciberespacio, nos encontramos con música de entretenimiento sin énfasis en los contenidos de las letras, debido a que el *hip hop* se entendía popularmente como una parte de la música disco, de manera que el *break dance* fue el primer elemento que logró amplia presencia mediática. Así, podemos escuchar “Muévete a mi ritmo”, de Speed Fire, como una pieza compuesta para amenizar la pista de baile (Speed Fire, 2009).

En los primeros años de la década de los noventa, encontramos que el rap tuvo un breve impulso en las televisoras y disqueras, siempre y cuando se circunscribiera al plano de los intereses y prejuicios de las industrias culturales. En 1991, en el programa de concursos *¡A todo dar!*, conducido por Juan José Peña y Alby Casado, del entonces Canal 13, se introdujo el *break dance* al gran público televidente, al que denominaron rap o *hip hop*: una confusión de términos que se mantuvo en la opinión generalizada de la población que no estaba informada de la trayectoria de esta cultura

(“Rap en México”, *s/f*). Fue así como, a través de los concursos de baile, la televisión difundió una versión comercializada y frívola del *break dance*, desentendiéndose del proyecto de intervención social que acompañó al *hip hop* en sus orígenes, cuando esta cultura empezaba a formarse en los barrios populares de Nueva York (Chang, 2006: 89-189).

No obstante, en su mayor parte, el rap mexicano siguió una ruta *underground*, a espaldas de los intereses de la industria mediática, y así ha permanecido hasta el presente, a excepción de unos cuantos casos que alcanzaron a figurar en el gran mercado de la música en español. La historia del rap de este país pasa por la copia pirata y la grabación doméstica en estudios improvisados. En una entrevista con el promotor de *hip hop* Ruso, Bocafoja recuerda que en sus principios en México se rapeaba sobre pistas norteamericanas y se grababa en casetes (*Ruso en Línea*, 2016). El rap y el DJ (*disk jockey*) llegarían a las periferias de las urbes fronterizas vía casetes copiados de las novedades que trajeron del vecino país, a través de los pocos álbumes de rap importados que podían encontrarse en algunas tiendas de música, donde ocupaban un subapartado del rock o la música disco, o en el comercio callejero (Olvera Gudiño, 2018: 76-84). Mientras se pauperizaba la vida social en una cadena de crisis que desembocó en lo que llamamos neoliberalismo, los hijos del desempleo y la escasez de oportunidades abrazaron la cultura de la improvisación y el reúso, y ocuparon las calles con expresiones estéticas cuya honestidad y firmeza causó recelo en los sectores conservadores, quienes no dudaron en criminalizar tales manifestaciones: las cruzadas contra el grafiti se consideran acciones de combate a la violencia en varias ciudades del país.

I. Del barrio a la comunidad: del placazo al mural urbano

No fue como parte de la cultura *hip hop* que el grafiti apareció en las paredes del norte de México. De acuerdo con José Manuel Valenzuela Arce (2012), ya desde los años sesenta la región transfronteriza entre México y Estados Unidos vio desarrollarse una estructura social subalterna que basó en la idea de pertenencia al barrio un sistema de autoidentificación de los jóvenes. El grafiti fue el medio por excelencia para afirmar su dominio territorial (13). Hacia finales de los años ochenta, el grafiti de los *barrios*¹

1 De aquí en adelante, la palabra *barrio* se escribirá en itálicas cuando se refiera a su acepción de pandilla y en letras normales cuando se refiera a una demarcación urbana.

—en una operación metonímica así se nombra a las pandillas en la cultura de los cholos, el tipo pandillero por excelencia de la región— empezó a reemplazarse paulatinamente por el grafiti asociado a la cultura *hip hop*. Esta transformación, que en un principio no fue muy distinguible, va a dar lugar en los años siguientes a búsquedas estéticas donde la experiencia social de la violencia ha sido central para caracterizar el arte urbano de esta región. Una de las principales transformaciones, según lo observa Jorge Sánchez (2012), es la reconfiguración del espacio con respecto al grafiti: si en un principio se circunscribía al barrio o territorio de dominio, ahora es la ciudad en su conjunto el escenario donde se aplica esta forma de escritura (25). El concepto de pandilla o *barrio* empieza a ser sustituido por el de *crew*,² y el papel del grafiti como marca de territorio en las luchas entre dichos *barrios* pasa al de la rivalidad simbólica, donde los criterios de deliberación son la destreza, la audacia y la creatividad. De pronto, una diversidad de caligrafías y estilos invadieron las ciudades con *placazos* o *tags*³ que denotaban, más que luchas entre pandillas, un modo de apropiarse del espacio urbano: un proceso discursivo complejo que incluye el lugar que se elige para escribir el placazo, su intención comunicativa, el riesgo que se enfrenta, la originalidad estilística e incluso la cantidad de *tags* que se logran pergeñar en un determinado tiempo, como sucede en las batallas de placazos con las que se dirimen las rivalidades. Comparto la noción de grafiti de Daniel D. Gross, Barbara Walkosz y Timothy D. Gross (1997), quienes lo estudian como un discurso cuyo sentido ha de analizarse desde una pragmática espacial y estilística que permite ahondar en su complejidad significante.

Paulatinamente, el placazo empezó a estilizarse en la medida en que fue siendo admitido por la ciudadanía como expresión estética que, en vez de vandalizar, embellecía las paredes con la audacia de diseños y colores que dieron lugar al mural urbano. La experiencia del Arroyo del Indio, en Ciudad Juárez, ilustra elocuentemente el punto de inflexión entre el placazo y el mural como principio estructurador de la expresión visual en las ciudades fronterizas. En el verano del 2006, el Arroyo del Indio, situado en el populoso sector poniente de Ciudad Juárez, se desbordó a causa de una tromba, arrastrando las viviendas humildes que se habían construi-

2 Término que refiere a un grupo de amigos, que en la cultura del *hip hop* conforman equipos de creación artística.

3 Placazo o *tag* son palabras que se usan popularmente para referirse al grafiti.

do irregularmente en sus inmediaciones. La Fundación del Empresariado Chihuahuense (FECHAC) y el Instituto Municipal de Investigación y Planeación (IMIP) construyeron ese mismo año un parque lineal con juegos infantiles, terrazas y escalinatas para prevenir nuevos asentamientos en los puntos de riesgo. Parte de este proyecto fue la realización de murales, a la que fueron convocados los jóvenes de la zona —quienes vivían una situación de rivalidad de *barrios* (Fundación del Empresariado Chichauaense, 2009). Erick Orozco, entonces estudiante de la maestría en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, cuenta cómo él estuvo involucrado en la organización de grupos de jóvenes habitantes de las colonias aledañas para pintar murales en el nuevo parque. Los financiadores del proyecto condicionaron la participación de los jóvenes a que no usaran *tags* ni que las piezas tuvieran contenido violento, sino mensajes de paz. Para Erick, esto significaba una acotación de la expresión de los grupos constituidos de acuerdo con la estética y el *ethos* del *barrio*, pero, aun así, el proyecto atrajo a los jóvenes, quienes exploraron nuevas formas de expresión a partir de su relación con los artistas invitados a coordinar los murales —Henry Chalfant, Michelle Ortiz y Julie López— y un grupo de estudiantes de la escuela de arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (entrevista realizada con Erick Orozco en 2009). No obstante, los placazos no se dejaron esperar y consiguieron estar presentes en esas paredes, posiblemente tiempo después de terminados los murales (observación de campo en 2013).

La tensión entre el mural financiado y el *tag* que lo invade pone frente a frente las dos estéticas del arte urbano; no tanto en posición conflictiva, sino en un nodo de negociación: finalmente, los jóvenes que colaboraron en el mural proyectado por los artistas foráneos son los mismos autores de los placazos que aplicaron sobre aquellos. Las organizaciones y los artistas se fueron tras concluir el proyecto, pero los *taggers*/muralistas permanecieron ahí y su presencia en las bardas lo confirma. Erick Orozco destaca un resultado que nos recuerda la función social del *hip hop* en su etapa de formación: la colaboración en la creación del mural permitió que los *barrios* enemigos pudieran convivir e incluso formar alianzas.

El caso de Arroyo del Indio parece indicar una colonización de la expresión artística de los jóvenes de los barrios periféricos. En septiembre de 2013, en ocasión del décimo aniversario del *crew* Rezizte, sin duda el más reconocido de los colectivos de arte urbano en Ciudad Juárez, fui testigo de un debate que revela dos rutas del arte de los muros. Para una posición

más purista del grafiti, el mural urbano significa una claudicación y, por lo tanto, una pérdida del sentido primordial del grafiti furtivo: el que se hace en desafío de la ley, en horarios y sitios de riesgo, donde la adrenalina es el principal combustible de esta pasión escritural. Aceptar el financiamiento y la tutoría de artistas ajenos al barrio eran vistos como un despropósito e invasión del territorio. No pude dejar de notar la procedencia de la cultura del *barrio* cholo en la concepción de este grafiti llamado ilegal. La posición contrapuesta al grafiti furtivo aludía a la necesidad de hacerse cargo de un modo de expresión que posicione a los jóvenes frente a los sucesos de violencia que, por muchos años, han tenido en vilo a la población juvenil de esta ciudad. El político chihuahuense Víctor Quintana acuñó el concepto de *juvenicidio* para llamar la atención sobre el excesivo número de jóvenes que fueron desaparecidos y asesinados en los cruentos años de la llamada guerra de Calderón, entre 2007 y 2012 (Quintana, 2010).

La violencia que se ha enseñoreado de las ciudades fronterizas por décadas es el mayor punto de referencia para las creaciones del arte urbano; sin embargo, no es exacto decir que la expresión distópica domine en la sensibilidad de estos artistas. Se trata de una explosión de formas, estilos, paletas cromáticas y contenidos que se han experimentado sobre los muros. Si tan solo revisamos la obra de los dos *crews* más reconocidos, Rezizte, de Ciudad Juárez, y Hecho en México (HEM), de Tijuana, nos encontramos con una complejidad de representaciones que van más allá del impulso denotativo. Libre Gutiérrez, el artista más conocido de HEM —pues ha rebasado el espacio de su ciudad natal para elaborar proyectos de gran calado en diversas ciudades de México y otros países de América y Europa— concibe su arte como una forma de embellecer la ciudad, que ha sido afeada por las fuerzas criminales y corruptas responsables de la violencia. La belleza del mural en sí misma se erige como una propuesta de recuperación y apropiación del espacio urbano para el goce estético, que para esta forma de arte es un goce colectivo, en la medida en que convoca a la comunidad, en una suerte de orgullo y sentimiento de pertenencia. Su proceder se ubica en el plano de la intervención pedagógica: el artista convoca a los jóvenes y a los niños del barrio donde habrán de ejecutar sus murales, y los entrena en el uso de los instrumentos de pintura; así, la comunidad llega a un consenso sobre qué imágenes plasmar en las paredes. Cada proyecto implica un aprendizaje de organización y desarrollo de habilidades estéticas. *Pedagogía, estética y política* son tres términos que dan sentido al acto de pintar murales. De ahí que el arte urbano rebase la mera

idea de representación; mejor dicho, la representación y la formación comunitaria son partes constitutivas del proyecto de recuperación del espacio que la violencia les ha arrebatado.

En la mayor parte de las ciudades fronterizas encontramos alguna variante de esta misma manera de formar comunidades artísticas. Un ejemplo remarcable es el proyecto de mamá Chola de llevar conciertos de rap y organizar murales en las colonias populares de Hermosillo, Sonora, lo que ha permitido que los jóvenes encuentren en la creatividad una forma de superar situaciones de riesgo, como la participación en pandillas violentas que pueden conducirlos al crimen organizado, la prisión y las adicciones. Las casas de la cultura de prácticamente todas las ciudades fronterizas de Tamaulipas han cobrado gran relevancia en el fomento del arte urbano, el teatro, la música y la danza. El *hip hop* ha sido una de las estrategias más exitosas para educar a una generación de jóvenes en la cultura de paz (observación de campo, diciembre de 2019). Podemos afirmar que las comunidades artísticas han sido una de las mayores fortalezas de las poblaciones de la frontera para resistir a las amenazas de exterminio.

Alfonso Hernández Gómez desarrolló un proyecto de investigación, del que resultó un documental y su tesis doctoral en Antropología, precisamente sobre el principio de que la creación estética organizada a través de colectivos ciudadanos ha sido un instrumento fundamental para fomentar una cultura de paz. Entre estas manifestaciones, sobre todo al referirse a las ciudades de Tijuana y Ciudad Juárez, encuentra que el arte urbano es crucial para el desarrollo de una *performance* estética colectiva. Los conceptos de *agencia*, *resiliencia*, *empoderamiento*, *ciudadanía* y *sociedad civil*, que se han convertido en un vocabulario común para comprender los procesos que estas sociedades victimizadas han experimentado, le permiten a A. Hernández Gómez concluir que son las sociedades estéticas las que con más efectividad han avanzado en el objetivo de distanciar a un gran número de jóvenes de la violencia:

[Las prácticas estéticas] han despertado la agencia social de una gran cantidad de individuos y han generado grupos de solidaridad que avanzan en la construcción de paz en México... han sido parte fundamental de las estrategias, tanto institucionales como civiles, y tienen efecto en las comunidades donde se ponen en práctica. (Hernández Gómez, 2021: 268)

Al mencionar tanto instituciones como organizaciones civiles, Hernández Gómez deja claro que estas sociedades estéticas han sido posibles gracias al involucramiento de diversos sectores oficiales y privados, que

logran articularse con el fin común de erradicar la violencia que preocupa al todo social.

La cuestión del financiamiento y organización de los colectivos de arte urbano no es un asunto irrelevante: define formas de gestión y discursos que, si bien enuncian posturas muy diversas y encontradas, han permitido el desarrollo y la permanencia de una cultura que rebasa el carácter transitorio de las modas juveniles. Gracias a esta capacidad de redefinirse y mantener una relación orgánica con los problemas comunitarios es que se puede observar que la cultura del *hip hop* ha trascendido las generaciones. Un factor clave para esta permanencia lo constituyen sus procesos de gestión y autogestión. Podemos decir que la producción artística del *hip hop* implica también una economía donde la precariedad se resuelve a partir de adaptarse a los recursos disponibles. Tal es el caso ya mencionado de la forma en que el rap fue posible gracias a la improvisación de estudios de grabación, los conciertos barriales y, en las últimas décadas, la accesibilidad a las plataformas virtuales, que han sido cruciales para su difusión (Hernández Gómez, 2021).

Las políticas públicas orientadas a la reducción de la violencia barrial han sido un instrumento para el desarrollo del *hip hop* en las colonias populares de varias ciudades del país. Como en el muralismo urbano, la autogestión es fundamental para la pervivencia de esta vía económico-artística de pacificación. Para José Juan Olvera Gudiño, quien ha estudiado extensamente las formas de gestión del rap en el noreste de México, los *crews* de *hip hop* han desarrollado una economía de resistencia, esto es, una forma de subsistencia solidaria de orientación comunitaria que les permite mantener independencia en sus creaciones (Olvera Gudiño, 2016). Quiero subrayar que este aspecto de la independencia no significa que los colectivos de arte urbano y, en general, de las otras expresiones incluidas en la cultura *hip hop* se nieguen a la negociación de los contenidos. En octubre de 2012, mientras el colectivo Rezizte realizaba un mural como parte de la recuperación de la Plaza Cervantes de Ciudad Juárez, el artista Jorge Pérez, el Yorch, me explicó cómo, al recibir financiamiento oficial o de parte de diversas organizaciones, Rezizte no compromete los contenidos y objetivos de su trabajo, estableciendo en todo momento la moral de la libertad de creación artística (entrevista realizada en 2012).

El arte urbano de Rezizte y de HEM, así como los que vemos formarse a lo largo de toda la frontera, han hecho del espacio de la ciudad un gran foro de formas, colores y poemas. Ahí están escritos la rabia, el duelo, el sarcasmo y la ironía, y además se ofrecen los trazos de utopías modestas

y sinceras. Más allá de las paredes y las impresiones en serigrafía, Rezizte ha incursionado en la escultura urbana con su “Ser fronterizo”, ubicado en una de las vías más transitadas de la ciudad. De acuerdo con Yorch, el monumento simboliza la migración en dos sentidos. El autobús escolar norteamericano se convierte en un humilde autobús de transporte urbano, en rutería, al cruzar la frontera. El equipo de Yorch consiguió uno de estos autobuses en un yonque,⁴ el espacio del reuso por excelencia, y lo cortaron por la mitad para presentarlo partido en forma de V: es la imagen del vehículo que se sumerge y reemerge en la línea fronteriza, redefiniendo la cultura de esa región como la gran maquinaria del reciclaje y la reinención. Los rostros indígenas del mural colorido con que se cubre el autobús son los migrantes, los que por milenios han cruzado de sur a norte y de norte a sur. El monumento celebra la fuerza de la migración y el carácter dinámico de la frontera. Un sentido semejante tiene el mural “Homenaje a la mujer juarense”, donde podemos apreciar los rostros indígenas asociados al agua (el mural también tiene un sentido escultórico al cubrir un depósito de agua potable también en desuso). La infraestructura urbana, como el autobús y el tanque de agua, de ser desecho se convirtieron en escultura. Ambas piezas retratan a las víctimas, a quienes se representa como piezas centrales de la reproducción social: los migrantes son la fuerza de trabajo que mueve gran parte de la economía norteamericana; las mujeres son dadoras de vida y una fuerza política emergente en el contexto mexicano.

Libre Gutiérrez ha incursionado también en la escultura con sus Transportapueblos, coyotes de madera que llevan a su espalda pequeños case-ríos, con compartimentos, donde las personas dejan objetos que puedan ser útiles para las personas en tránsito. La escultura cuenta con un mapa que informa de las rutas menos peligrosas y los sitios donde encontrar lugares de asistencia. Libre y su equipo han instalado varias réplicas en diferentes lugares por donde pasan los migrantes que vienen de Centroamérica hacia Estados Unidos. Además de objetos, en el cuerpo del coyote los migrantes dejan recados para otras personas que vienen en camino. Encontramos ahí expresiones de afecto, recados cifrados, versículos bíblicos: en su conjunto, la pieza se ha convertido en un poema colectivo. La fauna de Libre está arraigada en la mitología fronteriza: llena de venados, pájaros y coyotes, su plástica actualiza las imágenes sagradas del desierto para potenciarlas en la utopía migrante. En su introducción al libro *Los migrantes del sur*, el

4 Lugares a donde se llevan los autos en desuso para ser vendidos por partes.

sacerdote Alejandro Solalinde, uno de los mayores activistas en apoyo a los migrantes en México, ve en la migración un impulso utópico capaz de cambios históricos profundos: “[Los y las migrantes] son, principalmente, el anuncio de un mundo mejor que está por venir” (Solalinde y Minera, 2017: 18). La noción de Transportapueblos que nos propone Libre Gutiérrez nos permite reconocer en el apoyo a los movimientos migratorios, además de un acto altruista, un gesto moral que en medio de hechos sociales catastróficos fomenta la conciencia de cambio histórico que el migrar significa.

II. Rap malandro y rap consciente

En la sección de comentarios de la página de YouTube de la canción “De perros amores” del grupo Control Machete (2000) —célebre por ser parte de la banda sonora de la película *Amores perros*, dirigida por Alejandro González Iñárritu (2000)—, el usuario Emiliano Kro descalifica a Control Machete porque “no tenía calle” en comparación con Cártel de Santa, otro grupo famoso de Monterrey, México, que supuestamente sí emergió del barrio, el sector popular de donde proviene el *hip hop* “auténtico” (Control Machete). Para un amplio sector de los practicantes de esta cultura, la autenticidad se obtiene de haber crecido en alguna comunidad marginada, esto es, esas áreas sometidas a la violencia estructural como la pobreza, el desempleo y la falta de servicios. Más específicamente, el estatus de rapero auténtico se obtiene de haber pertenecido a alguna pandilla barrial —que, por lo general, se define por su rivalidad con otras pandillas o su adhesión a organizaciones criminales—. Si la virtud de Cártel de Santa es *tener calle*, esta frase podría interpretarse como la celebración del crimen y las adicciones.

Sin embargo, en esos sectores violentados estructural y criminalmente (o estructurados desde un poder criminal), las víctimas de la violencia también se expresan con versos, en un sentido contrario del rap malandro. El dilema entre rapear para celebrar el machismo y la violencia o rapear porque se es víctima de tal violencia nos permite visualizar las dos rutas predominantes en la producción del rap fronterizo, lo que nos lleva a hablar de dos subgéneros contrastantes: el que derivaría del rap *gangsta*⁵ o *trap*,⁶

5 Contracción de la palabra inglesa *gangster* (‘pistolero’) que refiere al rap que narra hazañas criminales, conocido en México también como *rap malandro*.

6 Originalmente *trampa*, término con que se alude a los lugares donde se venden drogas ilegales y que pasó a definir un tipo de rap malandro que usa esquemas musicales sofisticados.

llamado en México *rap malandro* y el que manifiesta un posicionamiento crítico, por lo general coincidente con alguna agenda política contestataria o disidente, al que se ha denominado *rap consciente*. Sin menoscabo de las variadas corrientes poéticas de la producción rapera, me interesa destacar la función social del rap en los escenarios marginales juveniles como una tribuna donde se articulan diversas posturas políticas. Por una parte, el rap malandro, o *gangsta* mexicano, hace crónica y apología de actividades criminales, entre los que destaca Cártel de Santa, quizás el *crew* más exitoso después de Control Machete, además de grupos como Yoga Fire, Gera Mx, Ft Alemán y Gogo Ras; y, por otra parte, el rap contestatario, derechohumana y feminista, como el que producen Bocaflorja, Ximbo, Vekors y Batallones Femeninos.

Lejos de establecer un binomio moral entre una forma de rap y otra, me interesa subrayar el hecho de que se trata de dos formas de expresión que emergen en el contexto dominado por la violencia criminal. El rap malandro es honesto al desplegar las emociones, deseos y el *ethos* de una clase trabajadora de lo ilegal. Habla desde los sujetos criminalizados por dedicarse a muchas de las actividades que componen el acontecer fronterizo, una zona crítica para el tráfico de bienes ilegales.

La pieza “El Tigre”, de Cártel de Santa, es un buen ejemplo de la celebración de un personaje violento que, a decir del antropólogo Óscar Misael Hernández-Hernández, forma parte de “una nueva industria cultural que exalta la narcocultura y heroiza a los jóvenes que ocupan posiciones de mando y riesgo en los grupos del crimen organizado” (Hernández-Hernández, 2020: 107). Podemos constatar que los mismos versos de esta canción confiesan que se trata de una pieza por encargo: “Como amigo es decidido / también agradecido / Y por eso me pidió / saludos pa sus bandidos / Como en los corridos, pero a lo malandro” (Cártel de Santa, 2012). El Tigre es un padre responsable; es leal al punto de la sumisión ante un patrón innombrado, quien permanece invisible como un dios inalcanzable y todopoderoso. A este perfil moral del criminal hay que añadir el hecho de que ha de *morir donde debe*, un destino fatal que le espera en el momento preciso, acatando la convención de la muerte inminente de la canción tradicional mexicana. Esta caracterización no hace sino confirmar que en esta pieza se promueve un modo de masculinidad donde el machismo y lo criminal convergen.

La calle con que se asocia a los raperos *gangsta* o malandros es una metáfora de la cultura que transcurre en los intersticios de la marginación

y la ilegalidad. Quien tuvo calle vivió la pandilla, sintió el miedo, de manera similar a la adrenalina de desafiar la ley a través de un grafiti de la que hemos hablado arriba. Ser parte de la sociedad violenta implica haber entendido que la división entre víctima y victimario se ha desdibujado. La crítica más convencional hacia el *gangsta* o rap malandro le atribuye una función pedagógica: ensalza la violencia y la *glamoriza*, contribuyendo a la reproducción de la cultura criminal. El número de seguidores en las plataformas virtuales y las masas que se aglomeran en los conciertos de Cártel de Santa son un factor cuantitativo que nos sugiere una lectura político-afectiva de este fenómeno. La intensificación emocional pareciera el principal motivo de la afición a estas piezas. Son profetas aclamados de la sociedad del placer, construyen una forma de masculinidad hedonista a ultranza. El *flow* o estructura rítmica muestra una cadencia sensual, la voz se modula en diversas texturas, desde el ronco gutural al atiplado. Tener calle implica entender esta estética del placer como motor de la vida social. Esta exaltación acrítica del hedonismo parece ser el principal factor de la gran difusión mediática de este tipo de rap.

Es en esta estética malandra hedonista y violenta en la que se ubica la pieza “Chapo Guzmán”, de Yoga Fire, Ft. Alemán y Gogo Ras: “Los que quieren el poder son los primeros que al infierno van / Vale la pena el placer, por eso quiero ser Chapo Guzmán” (Yoga Fire, Alemán y Gogo Ras, 2016). Placer, riqueza y poder son los ejes valóricos en los que se sostiene la cultura que Chapo Guzmán representa. La acumulación de la riqueza como fin último de la vida: “Lana, varo, pesos, es lo mismo / Dile como quieras, pero en mis bolsillos” (Yoga Fire, Alemán y Gogo Ras, 2016). Poseer riqueza, placer y fama son las pautas del deseo que sigue esta forma hipermasculina de asumir la cultura *hip hop*. “Algo que ha caracterizado a los raperos mexicanos más destacados ha sido el discurso de superación que comparten a través del tener posesiones, mujeres y fama”, analiza Erick Sandoval a propósito de la escena del rap en Guadalajara (Sandoval, 2019). Machismo y neoliberalismo se dan la mano en esta economía que combina el gesto de genuflexión ante el jefe criminal, reconocido como la fuente suprema de poder, y la euforia cuantitativa de poseer dinero, fama y mujeres, en una exuberancia transitoria.

No podemos dejar de reconocer los ecos del *bling bling* y la fetichización del auto que caracterizó a una estética del exceso en varios raperos norteamericanos de los años noventa asociados con el *gangsta* como Daddy Yankee o Ice Cube, entre muchos otros. Como el *trap* o el *gangsta* de la

costa oeste y el sur de Estados Unidos, las obras de Yoga Fire, Alemán, Gogo Ras, Gera MX, Akil Ammar, Dharius, Cartel de Santa y Santa Fe Klan, entre otros, no dejan de afiliarse a esta corriente del rap que, reitero, encuentra sus marcos de sentido en la cultura machista y las actividades criminales.

No puede, sin embargo, reducirse lo criminal a una cuestión de machos sedientos de dominar a ultranza a la población desarmada. Los grupos criminales son ancilares a un sistema político-económico que requiere del terror contra la ciudadanía con el fin de desmantelarla (Domínguez-Ruvalcaba y Ravelo, 2011). Para Claudio Lomnitz, “la relación fronteriza-criminal que ha florecido en México puede entenderse también como una relación neocolonial, ya que la debilidad relativa del Estado mexicano viene apuntalada por la presión del Estado fuerte norteamericano [...] para impedir la legalización de un sector pujante y poderoso de la economía” (Lomnitz, 2020: 18).

Lo neocolonial de esta inseguridad cotidiana puede leerse como el uso del Estado a favor de la economía ilegal global (narcotráfico, tráfico sexual y de armas, contrabando, etcétera), que se ha establecido así con el afán de extraer el mayor lucro posible, gozando el privilegio de la impunidad. La victimización de la ciudadanía, mayoritariamente joven, constituye un daño necesario para el florecimiento del capitalismo criminal. Más que de un Estado fallido, para Lomnitz, debe hablarse de un Estado útil para la lógica de este régimen económico, como un dispositivo necesario para mantener activa una ilegalidad lucrativa. El Estado fuerte norteamericano es el que impone la criminalización de una serie de productos y actividades; el papel del Estado mexicano ha de mantenerse como aparato que posibilita y potencializa la criminalidad, como lo he analizado en trabajos anteriores (Domínguez-Ruvalcaba, 2015). Habría que buscar el principio articulador de este engranaje transnacional de lo ilegal en las relaciones de los poderes fácticos con las urdimbres oficiales que posibilitan que el Estado norteamericano criminalice un amplio sector de la economía y que el Estado mexicano le brinde impunidad.

¿En qué medida la poesía del rap nos permite asomarnos al sistema criminal fronterizo? La mirada del/la joven víctima nos ofrece un modo de conocer la violencia del aparato criminal fronterizo desde el sentimiento de pérdida y la perplejidad ante el horror. Reconocido por su riqueza verbal y exploración poética, Danger Alto Kalibre, un rapero tijuaneño que le apuesta a la crónica urbana, versada ágilmente, con un complejo sistema

metafórico, logra describir y juzgar los factores que mantienen esa ciudad fronteriza en un constante estado de riesgo. En una entrevista realizada por De Taco y Roll, en el marco del Minifestival de Hip Hop organizado por el Sistema de Transporte de la Ciudad de México, en 2018, Danger marca distancia de lo que él llama rap “purista”: “Muy de que el rap tiene que ser rudo, con una cara de enojado todo el tiempo, o hablar de cosas como el dinero y las mujeres” (De Taco y Roll, 2018). Su propuesta, en cambio, es profundizar en el paisaje imaginario del contexto fronterizo, como lo podemos escuchar en “Bestiario”:

El que cobra piso es culebra
 Uno por cocodrilo se dio un pasón en la sierra
 Según el topo, la autopsia revela
 Que traía en el cuerpo más rayas que una cebra
 El chango del jaguar tiene un futuro muy oscuro
 Venía con dos gorilas que lo hacían sentir seguro
 Se peleó con el camello, le quitó el canguro
 Pero ya le pusieron cola y nadie está jugando al burro
 Vieron pájaros en los alambres. (Danger, 2020)

Sin abandonar el ambiente barrial y la narrativa del crimen organizado, en esta pieza encontramos dos aspectos que marcan una diferencia con el rap *gangsta*: la crítica de la violencia como principal amenaza al desarrollo humano en la región fronteriza y la búsqueda verbal que prodiga un sinfín de metáforas animales. De esta manera, cuando en la entrevista citada habla de su trayectoria como rapero, Danger recalca el hecho de que hacer rap es una forma de hacer poesía. Esta apuesta por la función poética del lenguaje puede entenderse también como una posición crítica frente al machismo que tradicionalmente ha caracterizado al rap malandro. La exigencia de la rudeza y el insulto en la *performance* son mandatos patriarcales determinantes en la composición de este tipo de rap, pues refuerza el sistema violento asociado a la supremacía masculina. En “Bestiario”, el poeta hace un recorrido por el habla tijuanense para recuperar refranes, dichos y metáforas zoológicas de uso corriente como “hacerse el pato” o “poner el cascabel al gato” para dejarnos en claro que la poesía está en boca de todos y que, por ello, es un instrumento efectivo para la crítica social. Con el enfoque de descubrir lo poético del habla común y desarrollar una visión crítica del *hip hop*, Danger imparte talleres a jóvenes de los barrios para inducirlos a una cultura de la creatividad.

Sin duda, el rap es una de las expresiones artísticas que con más contundencia han respondido a los contextos de precariedad y violencia. Una

de sus intervenciones más clásicas es su uso en la recuperación de adictos y delincuentes, muchas veces de la mano de procesos de conversión evangélica. Tal es el caso de Mc Crimen, de Ciudad Juárez, quien estando en prisión aprendió a rapear gracias a un programa religioso conducido por un pastor que también había pasado por semejante proceso de conversión (entrevista realizada a MC Crimen en 2009). El rap pasa a ser, entonces, un instrumento de lucha contra los males sociales al presentarse como crónica de las vidas despojadas y las existencias al límite. En una entrevista realizada en 2019 a MC Poncho, rapero de Matamoros, Tamaulipas, encontramos un proceso semejante de intervención comunitaria a través del *hip hop* de tema religioso. En este caso, se trata de un proyecto de la Iglesia bautista llamado Comunidad Esencia Urbana dirigido a jóvenes adictos y pandilleros que, a través de resignificar el discurso cristiano y el *hip hop*, desarrolla una estrategia social de combate a la violencia y la inseguridad en una de las ciudades más dominadas por los poderes criminales (Local-Prayers; entrevista con MC Poncho en 2019).

Un gran número de *crews*, principalmente de arte urbano y rap, se formó en reacción a los excesos que la llamada narcocultura trajo a las ciudades fronterizas. El hedonismo y el tono pendenciero de las piezas *trap*, que celebran la vida criminal o, al menos, la narran sin enjuiciarla, queda de lado para dar lugar a una voz de lamento, denuncia y hartazgo de los raperos críticos con la violencia. Así lo podemos apreciar en los trabajos de Funky Bless, Filos Clandestinos, MC Poncho, Vekors y colectivos de arte urbano como HEM, Rezizte, Alta Tropa y 656 Cómico, entre muchos otros, que respondieron con letras e imágenes contundentes a la situación de inseguridad que ha padecido la frontera en las últimas dos décadas. Con una promoción y alcance más modestos que los que gozan los grupos identificados con el rap malandro, estas expresiones del *hip hop* fronterizo han significado una fuerza clave en el activismo derechohumanista, ahí donde los jóvenes están a la merced de los vientos criminales.

Jacob Cárdenas, Vekors, es un poeta del rap que empezó a versar a los quince años a raíz del secuestro y muerte de su hermano (entrevista realizada en 2009). La pérdida de amigos y parientes es a menudo una motivación para incursionar en las expresiones del *hip hop*. En los años de la llamada guerra de Calderón empezaron a proliferar murales de duelo en memoria de las víctimas de la violencia; por otra parte, raperos como Vekors realizaron varias piezas para ser cantadas en los servicios funerarios. La ciudad en ruinas fue una imagen recurrida para expresar duras críticas a la

escalada violenta. En “Historias del Mictlán”, Vekors hace un recorrido por las calles de la ciudad describiendo el ambiente dominante de miedo ante los delincuentes y los agentes de la policía, a quienes también se describe como criminales: “Ningún cuento de miedo, / Esto se vive en mi ciudad / Minuto por minuto. / Pregunta si disfruto de esta pinche realidad / ¡No! Todos en el Mictlán tenemos esta enfermedad” (Vekors, 2012).

La ciudadanía está en vilo en la medida en que tanto criminales como agentes del Estado circulan al acecho de la población. La condición de sociedad víctima se reitera en esta pieza desoladora como una ficción rulfiana. Ciudad Juárez se imagina como el Mictlán: el lugar ubicado al norte, a donde van los muertos en la mitología mesoamericana. La muerte es fácil, basta una mirada para merecerla o solo estar presente en la hora y lugar equivocados. Los habitantes de este infierno habrán de permanecer a resguardo y dejarse ver en la calle lo menos posible. La calle, el espacio público, le ha sido expropiada al ciudadano. Es aquí donde hemos de volver la mirada hacia la maquinaria de victimización como parte del desarrollo de una economía política de la muerte, donde el Estado al servicio del crimen es solo un eslabón.

Uno de los temas mayormente tratados en el rap contemporáneo mexicano es el de la violencia de género. Al entrar a este tema, pareciera que el marco explicativo del Estado criminal pierde relevancia para dar énfasis a la crítica del patriarcado. Sin embargo, no podemos desagregar este modo de Estado de su base hipermachista. De esta manera, la violencia contra las mujeres se constituye como una de las expresiones extremas de la política criminal. Las intersecciones entre neoliberalismo y feminicidios han sido ampliamente estudiadas por autoras como Melissa Wright (2006), Ileana Rodríguez (2009), Julia Monárrez (2009), Héctor Domínguez-Ruvalcaba y Patricia Ravelo (2011), etcétera. Desde la década del 2000 hemos disertado ampliamente sobre este tema. Para efectos de este ensayo, me interesa destacar cómo el discurso feminista y el derechohumanista han proliferado en un número muy importante de artistas del *hip hop*, de manera que podemos hablar de un muralismo contra los feminicidios (especialmente *crews* como Rezizte, Comics 656, etcétera) y de un rap comprometido con el activismo por los derechos de las mujeres. Entre otras voces, se pueden mencionar las de Ximbo, Batallones Femeninos y Advertencia Lírika.

Batallones Femeninos se ha destacado por ser una de las voces más combativas en lo que al activismo contra los feminicidios se refiere. Las jó-

venes que integran este *crew* son parte de una generación que se ha forjado a lo largo de este siglo, cuando los temas del cuerpo y la lucha por los derechos de las mujeres y las minorías sexuales y raciales son preponderantes en la arena pública. Las composiciones de Batallones Femeninos apuestan a una poesía narrativa que con dureza relata los hechos, como puede leerse en la pieza “Así es ella”:

A la maquiladora con 17 años.
De nuevo la rutina se encargó de hacerme daño.
Las horas duelen tanto.
¿Acaso es necesario?
No lo vale el salario. (Batallones Femeninos, 2015)

El marco socioeconómico nos recuerda que la violencia feminicida está inserta de la violencia mayor de la explotación laboral. El diseño polifónico de la pieza nos muestra la condición de vida precaria del proletariado fronterizo, provee retratos de las mujeres desaparecidas, y asume las voces de las víctimas en versos estrujantes:

Violada, torturada,
amenazada, amordazada,
con lágrimas imploraba
que esto terminara.
“¡Ayuda!”, yo gritaba,
pero lejos estaba.
Y ya no regresé a casa. (Batallones Femeninos, 2015)

La primera persona con la que la voz de la rapera personifica a la víctima del feminicidio provee a esta pieza de un dramatismo que llega al desgarramiento. La voz de la víctima se sitúa en un territorio desprotegido a merced del victimario, reiterando el paisaje de la violencia, donde la ciudadanía se ha desmantelado y el Estado no está presente para protegerla, pues está ocupado en garantizar la impunidad de las actividades ilegales. La voz de Batallones Femeninos, sin embargo, suena potente en los foros de protesta antifeminicidios. La pieza culmina en una enumeración con tono de arenga:

Se llaman mujeres que trabajan, salen de sus casas en la madrugada,
se llaman hermanas, hijas, madres, tías,
desaparecidas, violadas, calcinadas, aventadas,
se llaman carne, allá sin flores, sin altares, sin lozas, sin edad, sin deudos,
sin nombre, sin llanto, duermen en su cementerio,
se llama Juárez, se llama Samalayuça, se llama Capulín, se llama Guadalupe,
se llama Lomas de Poleo, se llama MÉXICO... (Batallones Femeninos, 2015)

La enumeración que Batallones Femeninos hace de las víctimas presenta una pluralidad de mujeres que sostienen la economía global desde la madrugada para, al final, recibir en retribución una muerte indigna. Como culminación de su deshumanización, las víctimas terminan perdiendo el nombre. La pieza concluye con la alegoría de las víctimas de feminicidio representando al país en su totalidad: la tierra de los cementerios clandestinos. De esta manera, la nación misma es víctima, pues matar a las mujeres es una forma de asesinar a la comunidad. Este principio de multiplicación de la víctima es un recurso retórico que ha fortalecido las diferentes luchas organizadas en torno ella: “Todas somos las mujeres de Juárez”, “Todos somos Ayotzinapa”, etcétera. No se trata solamente de representar a quienes ya no pueden alzar la voz, sino también de advertir que la victimización de la ciudadanía es inminente, en la medida que todos los miembros de la comunidad están amenazados de muerte.

III. Conclusión

Es imposible abarcar en un ensayo la complejidad y amplitud del *hip hop* fronterizo, por lo que este trabajo deberá considerarse un acercamiento provisional a un campo de estudio casi desatendido por la crítica. En la revisión aquí realizada, hemos identificado algunos puntos de discusión que deberán continuarse en la conversación en torno a la evolución y el lugar que el *hip hop* ocupa en el contexto cultural mexicano. Quizás el tema más apremiante es el que tiene que ver con la relación del *hip hop*, y el rap en particular, con la violencia extendida en el país: ¿en qué medida la apología de la criminalidad representa la voz del poder criminal?, ¿cuál ha sido el impacto del rap activista promovido desde las políticas públicas y las iniciativas ciudadanas?, ¿cómo influye la cultura del *hip hop* en la concepción de agendas políticas orientadas a recuperar las ciudades fronterizas para la ciudadanía? Esto nos lleva a imaginar formas de pedagogía, economía e intervención social orientadas hacia la promoción de los derechos humanos, la igualdad de género, la erradicación de todas las formas de discriminación y el desarrollo de marcos de convivencia dominados por la creatividad artística y la autonomía.

Referencias bibliográficas, filmografía y discografía

- Ahearn, Charlie (dir.) (1983), *Wild Style*. Estados Unidos, Submarine Entertainment.
- Bartto81 (2012), “Rap mexicano vieja escuela ‘4’ 90’s Remix”, en YouTube, 18 de noviembre. <<https://www.youtube.com/watch?v=lxTDZPMjnP8>> [21 de junio de 2021].
- Bartto81 (2017), “Los iniciadores del rap mexicano ‘Sindicato del terror’”, en YouTube, 19 de agosto. <<https://www.youtube.com/watch?v=uf67IfQzLtA>> [30 de julio de 2021].
- Batallones Femeninos (2015), “Así es ella”, en *Rompeviento TV*, YouTube, 4 de mayo. <<https://www.youtube.com/watch?v=ejz6Ba8TLUQ>> [31 de julio de 2021].
- Cartel de Santa (2012), “El Tigre”, en YouTube, 11 de mayo. <<https://www.youtube.com/watch?v=UJ-29cYy-hM>> [21 de octubre de 2021].
- Chang, Jeff (2006), *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York, Picador.
- Control Machete (2000), “De perros amores”, en YouTube, 25 de junio. <<https://www.youtube.com/watch?v=mgVZCygV1Ss>> [21 de julio de 2021].
- Danger (2020), “Bestiario”, en YouTube, 5 de enero. <<https://www.youtube.com/watch?v=2dNchTy4VpE>> [30 de julio de 2021].
- De Taco y Roll* (2018), “Ximbo y Danger. Entrevista. Minifestival de Hip Hop”, en YouTube, 28 de agosto. <<https://www.youtube.com/watch?v=1IdLgz5urq8>> [30 de julio de 2021].
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor (2015), *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado y el estado mexicano*. Ciudad de México, Ariel.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor y Patricia Ravelo (2011), *Desmantelamiento de la ciudadanía. Políticas de terror en la frontera norte*. Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-EON.
- Fundación del Empresariado Chichauense (2009), “Magno proyecto Arroyo del Indio”, 19 de noviembre. <https://issuu.com/fechac/docs/fechac_jw> [11 de octubre de 2021].
- Gross, Daniel D., Barbara Walkosz y Timothy D. Gross (1997), “Language Boundaries and Discourse Stability: ‘Tagging’ as a Form of Graffiti Spanning International Borders”, en *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 54, n.º 3, pp. 275-285.
- Hernández, Levi (s/f), “Orígenes del hip hop en México ‘La edad del cassette’”, en *Aritmética*. <<https://www.aritmetica.com.mx/2021/01/origenes-del-hip-hop-en-mexico-2.html>> [20 de julio de 2021].
- Hernández Gómez, Alfonso (2021), *Agencia social y construcción de paz en México: una aproximación desde las prácticas culturales comunitarias*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hernández-Hernández, Óscar Misael (2020), “Los jóvenes y la violencia criminal: Explorando el juvenicidio regional”, en Jesús Pérez Caballero, Óscar Misael Hernández-Hernández y José Andrés Sumano Rodríguez (coords.), *Repensando el juvenicidio desde la frontera norte*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 85-124.
- Lathan, Stan (dir.) (1984), *Beat Street*. Estados Unidos, Orion Pictures.
- LocalPrayer (s/f), “Comunidad esencia urbana”. <<https://www.localprayer.com/MX/Matamoros/261107717389279/Comunidad-Esencia-Urbana>> [23 de octubre de 2021].

- Lomnitz, Claudio (2020), “La frontera como relación social criminal y criminalizada”, en Jesús Pérez Caballero, Óscar Misael Hernández-Hernández, José Andrés Sumano Rodríguez (coords.), *Repensando el juvenicidio desde la frontera norte*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 9-18.
- Lyne, Adrian (dir.) (1983), *Flash Dance*. Estados Unidos, Polygram Pictures.
- Monárrez, Julia (2009), *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Olvera Gudiño, José Juan (2016), “El rap como economía en la frontera noreste de México”, en *Frontera Norte*, vol. 28, n.º 56, julio-diciembre. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722016000200085> [23 de julio de 2021].
- Olvera Gudiño, José Juan (2018), *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Quintana, Víctor M. (2010), “Modelo juvenicida”, en *La Jornada*, 5 de febrero. <<https://www.jornada.com.mx/2010/02/05/opinion/017a2pol>> [13 de octubre de 2021].
- “Rap en México” (s/f), en *Wiki Rap*. <https://rap.fandom.com/es/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico#cite_note-4> [11 de octubre de 2021].
- Rodríguez, Ileana (2009), *Liberalism at its Limits. Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Ruso en Línea (2016), “Bocafoja en Ruso en Línea”, en YouTube, 16 de agosto. <<https://www.youtube.com/watch?v=7VKQZCGN9Vw>> [16 de julio de 2021].
- Sánchez, Jorge (2012), “Trepas, bombas y piezas: Transgresiones diferenciadas”, en José Manuel Valenzuela Arce (ed.), *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Colegio de la Frontera, pp. 24-31.
- Sandoval, Erick (2019), “Guadalajara: La cuna del rap mexicano”, en *ZonaDocs*, 17 de septiembre. <<https://www.zonadocs.mx/2019/09/17/guadalajara-la-cuna-del-rap-mexicano/>> [19 de julio de 2021].
- Silberg, Joel (dir.) (1984), *Breakin'*. Estados Unidos, Golan Globus Productions.
- Solalinde, Alejandro y Ana Luz Minera (2017), *Solalinde. Los migrantes del sur*. Barcelona, Lince.
- Speed Fire ([1992] 2009), “Muévete a mi ritmo”, en YouTube, 20 de marzo. <<https://www.youtube.com/watch?v=4MOQ-XeHmbQ>> [21 de junio de 2021].
- Valenzuela Arce, José Manuel (2012), “He visto las palabras escritas en el muro. Placazos y graffiti en Tijuana”, en José Manuel Valenzuela Arce (ed.), *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Colegio de la Frontera, pp. 10-23.
- Vekors (2012), “Historias del Mictlán”, en Soundcloud. <<https://soundcloud.com/search?q=Historias%20de%20Mictlan>> [30 de julio de 2021].
- Wright, Melissa (2006), *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*. New York, Routledge.
- Yoga Fire, Alemán y Gogo Ras (2016), “Chapo Guzmán”, en YouTube, 8 de octubre. <<https://www.youtube.com/watch?v=TVE4Zc9tvc4>> [21 de octubre de 2021].