

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**“Resignificación del Hip Hop en los jóvenes indígenas migrantes en la
Ciudad de México. Un estudio de caso: La experiencia de Juan Sant”**

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN

COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

Nicolás Hernández Mejía

Directora del trabajo recepcional

Dra. Tania Libertad Sánchez Garrido

México, D.F. Diciembre, 2014.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

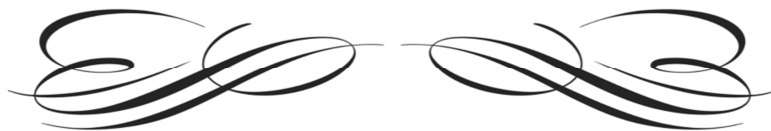
La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



**“Resignificación del *Hip Hop* en los jóvenes
indígenas migrantes en la Ciudad de México.**

Un estudio de caso: La experiencia de *Juan Sant*”



Agradecimientos

Gracias a mis padres por darme la vida y enseñarme con sus acciones una forma distinta de ver el mundo.

Especialmente lo dedico a mi Madre María Luisa y mi Hermana Patricia por su gran fuerza de lucha, su tranquilidad y humildad; por ser las mujeres más valientes.

A mi padre Antonio por su esmero.

A mis hermanos que se convirtieron en compañeros de batalla.

Agradezco a la UACM y a los profesores con los que pude compartir un salón de clases.

A la profesora Tania Libertad por su ayuda para poder dar dirección a este trabajo.

A la profesora Edith Leal por brindarme su apoyo y resolver las dudas que se me presentaban.

A los profesores que aceptaron leer y comentar este trabajo Amárela Varela e Israel Gallegos.

También a aquellos profesores que de alguna forma estuvieron involucrados en la construcción de este trabajo.

Sobre todo Agradezco a Juan por compartir su historia.

¡Gracias a la comunidad Hip Hop en la Zona Norte de la Gran Tenochtitlan! ¡Aho!

¡Tlaskamati!

¡Qu tasa!

Brindo un Agradecimiento a la **Universidad Autónoma de la Ciudad de México**
por su apoyo para la impresión y empastado de este trabajo.

UACM

“Nada humano me es ajeno”

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Protocolo de investigación	7
Metodología	12
Capítulo 2. Marco teórico	17
2.1 Identidad	17
2.2. Concepción simbólica de la cultura.....	18
2.3. El cambio cultural.....	20
2.4. Identidad colectiva	22
2.5. Las culturas juveniles	23
2.6. Subalternidad y hegemonía cultural.....	27
2.7. Hegemonía cultural.....	27
2.8. Subalternidad y la lucha contrahegemónica	28
2.9. Alteridad.....	30
2.10. Migración	31
Capítulo 3. Antecedentes y contexto.....	34
3.1. <i>Hip Hop</i> en Estados Unidos; origen y conformación	34
3.2. Entrada y establecimiento del <i>Hip Hop</i> en México y el Distrito Federal	39
3.2.1. Ingreso del hip hop a México en espacios periféricos, mediante procesos migratorios.	43
3.3. <i>Hip Hop</i> Mexicano: buscando una raíz.....	52
3.3.1. La flor de la palabra (<i>In xochitl, In cuicatl</i>)	53
3.3.2. <i>In xochitl, in cuicatl</i> y <i>Hip Hop</i>	55
3.3.3. Jorge Hueso (<i>Mc. Shh</i>)	55
3.3.4. Youalli G.	59
3.3.5. Sad C Ehecatl.	62
3.4. <i>Hip Hop</i> en Cuautepec.....	68
Capítulo 4. Proceso migratorio.	74
4.1. Juan Sant.	76
4.2. Antes de salir.....	78
4.3. Salir: ¿una decisión propia o el único destino?.....	82

4.4. Integración.....	91
4.5. Sin Lugar, el choque cultural.....	96
Capítulo 5. El encuentro con lo nuevo	100
5.1. De la imitación, a la idolatría y la búsqueda del respeto.....	101
5.2. La música	107
5.3. El dinero, la violencia y las drogas.....	109
5.4. El amor y la familia.	110
5.5. Culturas juveniles. Ritmando la juventud.....	112
5.6. Juventud a ritmo de <i>Hip Hop</i>	113
5.7. Cuauteppec, un sitio donde echar raíz.	119
5.8. Las primeras rimas	122
Capítulo 6. <i>Hip Hop</i> en Totonaco	126
6.1. La necesidad de comunicar	126
6.2. Lugares de confrontación y negociación del respeto.	128
6.3. Una autoeducación a partir del uso práctico del <i>Hip Hop</i>	131
6.4. Vivir lo previo en el nuevo contexto urbano, con nuevas herramientas y formas de comunicación.....	134
6.5. Unicidad y originalidad	139
Conclusiones	142
Bibliografía.....	147

Introducción

En muchas ocasiones he considerado que la música más que ser solamente una manera de esparcimiento, de acompañamiento cuando uno se encuentra solo, de desfogue tras alguna experiencia sentimental o en una fiesta y un producto de la industria cultural; es una herramienta que transforma nuestra realidad; todos esos sonidos, mensajes, ideas y conceptos por muy ambiguos que parezcan están tocando una parte de nuestra mente.

Después de varios años de escuchar *Hip Hop* y de comenzar a producirlo con los medios a mi alcance, un día estando en el estudio de grabación, Juan me comentó que había escrito un nuevo tema y que quería grabar para escuchar cómo sonaba. En el segundo verso empezó a *rappear* en un idioma que yo no entendía, sin embargo, él parecía disfrutar al ejecutarlo. Días después yo aún seguía con esa sensación de inquietud por conocer quién era realmente Juan, me elaboraba preguntas como ¿Qué idioma era el que hablaba? ¿Cómo hizo Juan para *rappear* con este idioma? ¿Cuál es su origen, su familia, la forma de conocer el *Hip Hop*? estas preguntas nunca fueron con la intención de hacer un trabajo formal pero de alguna forma pienso que definieron la ruta a seguir en esta investigación.

Este trabajo trata sobre la resignificación del *Hip Hop* en un joven indígena en la Ciudad de México. Tomando en cuenta su experiencia migratoria, los problemas que se enfrenta en la ciudad, la forma de apropiación y creación de *Hip Hop* en Totonaco, para lograr una construcción identitaria muy particular.

La cultura *Hip Hop* en México ha tenido relevancia en el ámbito académico desde hace alrededor de diez años, logrando abarcar este fenómeno desde distintas perspectivas. Sin embargo, en el ámbito relacionado a manifestaciones juveniles indígenas son pocos los estudios; así mismo, son pocos los estudios sobre jóvenes indígenas migrantes como miembros y productores de manifestaciones culturales contemporáneas. Es por eso que esta investigación me parece pertinente, pues la cantidad de jóvenes que se interesan y apropian de los géneros musicales contemporáneos como medio de identificación está en aumento.

En el primer capítulo de este trabajo describo el protocolo de investigación y la metodología utilizada para desarrollar la investigación, el método cualitativo y el enfoque biográfico, describiendo la importancia del estudio en las ciencias sociales y en la comunicación, pensando que ésta, no debe estar centrada sólo en los medios masivos, sino considerar la comunicación como un vehículo para transmitir la cultura existente en la sociedad. No olvidando la influencia y la aparición de dichos medios de información como transmisor de imaginarios y mercancías. La técnica utilizada es la de una historia de vida, rescatando y reconstruyendo de forma conjunta las experiencias del sujeto de estudio.

En el segundo capítulo desarrollo el marco teórico-conceptual utilizado para el análisis de la información recabada, donde los conceptos de migración, identidad, subalternidad, alteridad y culturas juveniles son trabajados.

El tercer capítulo está construido a partir de la búsqueda de información documental referente al *Hip Hop* desde sus orígenes en Estados Unidos, su ingreso y asimilación en México, pensando que esta expresión ha tenido ciertas etapas de adaptación por parte de sus adeptos y practicantes, logrando generar expresiones específicas con tintes nacionales. Para este trabajo ubico una corriente de Músicos o *Raperos* que tienen como característica principal el rescate de la tradición oral Mexicana como vía a la búsqueda de lo mexicano. También hago énfasis en el uso que le doy al término *Hip Hop* como una forma de expresión que se manifiesta en alguno de los elementos o disciplinas que lo conforman (*Rap, Dj, Break Dance y Graffiti*) pensando en que esta expresión abarca las formas de organización, de identificación y producción cultural.

Me interesa abordar en dicho apartado aquella manifestación artística que ha sido enfocada por sus practicantes a encontrar una raíz mexicana rescatando imaginarios prehispánicos, lenguas nativas, y que en este trabajo se sintetiza en lo que sus ejecutantes han denominado como *Inxochitl, Incuicatl* "la flor de la palabra" o "flor y canto" tradición de celebrar la vida ofrendando la flor y el canto a través de la música, el baile, la poesía y la pintura. Este marco es indispensable para comprender el movimiento *Hip Hop* a nivel local ubicado en un contexto socio temporal delimitado al momento de entrada de Juan en esta expresión juvenil.

A decir verdad, en un principio esta investigación se centraba sólo en el estudio de caso de Juan, sin embargo durante el desarrollo de la misma cada vez me era más difícil desprenderme de dicha investigación, ya que gran parte del tiempo que Juan ha vivido en Cuauhtémoc, lugar donde se centra ampliamente la

investigación, he sido miembro del grupo o colectivo de jóvenes, compartiendo nuestras experiencias y nos hemos permitido forjar una historia colectiva, entonces hago evidente mi participación en el desarrollo de la investigación incorporando algunos relatos que están ligados a la construcción del contexto histórico de la cultura *Hip Hop* en Cuatepec tratando de no perder el carácter crítico de la misma. Esto en el entendido de que la memoria detona una forma de pensar la investigación como encuentros, re-encuentros y resingnificando todo aquello vivido que nos ha marcado, una memoria que es formadora de nuestra experiencia hasta el grado de repensar el espacio que ocupamos dentro de este movimiento *Hip Hop*, que me ha inspirado escribir este trabajo (Ferraroti, 2007). A partir de esta construcción intento dejar un acervo documental sobre la historia del *Hip Hop* en Cuatepec, desde su inicio a mediados de los noventa y hasta la fecha, como una de las formas de expresión juvenil, de organización y expresión cultural en zonas periféricas, que hasta el momento no se han realizado estudios de este tipo donde se reconozcan dichas prácticas.

Con base en la experiencia de Juan, se definen tres momentos fundamentales en su historia de vida los cuales dividen los apartados dedicados al análisis del caso elegido.

Así es como en el capítulo cuatro se realiza un análisis de la narración haciendo uso de conceptos como migración y etnicidad, definiendo lo complicado de este proceso migratorio en la transformación de la concepción de la realidad por un individuo, los problemas a los que se enfrenta y la manera en que este

proceso definirá sus relaciones sociales, incluyendo el concepto de subalternidad que se utiliza en los capítulos siguientes.

Dentro del quinto capítulo abordo la llegada de Juan a la Ciudad, donde la intensidad de los tiempos sociales es distinta del ámbito rural de donde proviene. Hurgo en el tema citando investigaciones realizadas con comunidades indígenas en la búsqueda por comprender como viven los jóvenes y las practicas que realizan según su contexto pues durante un largo tiempo se ha tenido la idea que la categoría joven es inexistente, al observar que de la adolescencia se da el tránsito a la adultez. En los pueblos, debido a la migración y los medios masivos de comunicación, se muestran nuevas formas de significación y relación social en relación a los jóvenes. Para un joven que ingresa a la ciudad este cambio trae consigo varias situaciones conflictivas, desde la forma de relacionarse con sus pares, la adquisición y consumo de ciertos productos culturales, entonces aquí la categoría de juventud como una construcción social delimitada por un contexto histórico específico es utilizada.

También retomo el concepto de cultura juvenil para describir la forma en que Juan se integra a esta colectividad que tiene sus propios códigos, lenguaje, atuendos, sus formas de organización, de las cuales se apropia formando parte de ella. El *Hip Hop* como movimiento cultural propiamente de jóvenes que se gesta en Estados Unidos y que durante los últimos treinta años ha penetrado en los espacios más lejanos del mundo como una herramienta de expresión, de resistencia social y de empoderamiento juvenil.

En el último capítulo retomo el concepto de alteridad de Jorge González para explicar la forma en que Juan se apropia del *Hip Hop* y objetiva su sentir en esta música. La producción y ejecución de la música, le permite entrar a un espacio que le dota de cierto poder para negociar su construcción identitaria que se organiza en torno a los significados sociales sobre la juventud urbana y sus raíces indígenas.

Durante el análisis de la información y conforme se desarrolla la narración se presentan fragmentos de canciones creadas por Juan donde se retrata su experiencia y vivencias.

Capítulo 1. Protocolo de investigación

En la actual era global el fenómeno de la migración ha tenido un incremento y cada vez los jóvenes de los sectores rurales son los que se introducen en esta dinámica de movilidad social, saliendo de sus lugares de origen y teniendo como destino las grandes ciudades, no solo del extranjero como Estados Unidos, sino también las urbes del país como la Ciudad de México, como consecuencia de lo mismo se ha convertido en rasgo común observar múltiples agrupaciones de jóvenes que a lo largo de su travesía han adquirido atuendos y modos de vida, formas de agrupación y expresión que los caracterizan.

La ciudad es el espacio donde múltiples formas de ver el mundo se cruzan, chocan y se marcan transformaciones en la identidad de los sujetos, donde rasgos culturales se relegan, se pierden, y entonces; tradiciones, imaginarios, lenguas nativas y cosmovisiones parecen desaparecer.

Pero del otro lado se gestan expresiones diversas con señas que saltan a la vista y que dan cuenta de una historia particular (individual) y a la vez grupal (colectiva) de un sin fin de experiencias que marcan sus vidas y su realidad dentro de este espacio del cual han sabido apropiarse y negociar con sus raíces, a través de procesos sociales y culturales importantes.

Para comprender cómo estas construcciones se llevan a cabo es preciso tomar en cuenta los diversos factores que intervienen en el proceso migratorio, ¿Cómo influye el factor económico y las dinámicas sociales globales? Debido al auge de las tecnologías y la masificación de los medios de comunicación a los

lugares más alejados de los centros urbanos ¿Cómo los medios de comunicación alimentan los imaginarios de los jóvenes en las zonas rurales?, además de los problemas a los que se enfrentan como son; la pobreza, la explotación y la discriminación durante dicho proceso migratorio.

Puesto que los jóvenes migrantes cambian de territorios físicos, es preciso indagar que sucede en el cambio de espacios sociales construidos por significaciones diversas donde se presentan conflictos culturales. Es imprescindible entonces entender cómo se llevan a cabo procesos de aculturación y/o transculturación según sea el caso, así como los medios por los cuales se valen para manifestar el resultado, entender la apropiación y significaciones nuevas de los objetos simbólicos del espacio urbano, entonces me parece relevante ver dichas cuestiones a partir de un análisis específico.

Es importante comprender que sucede con el joven indígena en su posición como nuevo miembro de la sociedad urbana y entranar en los fenómenos que se muestran durante la interacción social, con el mercado y las tecnologías, principalmente mediante la apropiación del *Hip Hop*; manifestación cultural que tiene una cualidad primordial, ser una expresión musical que ha migrado a todos los rincones del mundo tomando muchas caras y formas. Entonces también es oportuno preguntarse qué sucede con el *Hip Hop* tras el proceso de apropiación realizado por el sujeto.

Los estudios antropológicos han demostrado que la categoría social de juventud en las comunidades indígenas y sus miembros es un tema de urgencia

(Urteaga, 2008), por eso es preciso estudiar cómo los jóvenes indígenas migrantes asumen esta posición y se autodefinen a partir de las relaciones que establecen con los demás jóvenes y la sociedad en general.

Jóvenes que son parte de una época global, posmoderna donde diversos mundos se funden en un solo lugar, jóvenes que parecen ser seres humanos excedentes o fuera de lugar se convierten en sujetos obligados a movilizarse en busca de trabajo en la ciudad (Valenzuela, 2009). Por lo tanto, considero importante entender cómo se manifiestan nuevas formas de identidad a partir de las transformaciones globales.

Para entender cómo se lleva a cabo el proceso de resignificación del *Hip Hop* en Jóvenes indígenas migrantes la pregunta que propongo para guiar la investigación es de manera general:

- ¿Cómo es el proceso de resignificación del *Hip Hop* en los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de México?

De la que se derivan de forma particular:

- ¿Cómo se manifiestan en su música los conflictos culturales (cambio cultural) derivados del proceso migratorio?
- ¿Cómo experimentan en su calidad de jóvenes los cambios socioculturales al migrar a la Ciudad?
- ¿Cómo se da la apropiación de la Cultura *Hip Hop* por parte de los jóvenes indígenas y de qué forma reivindican su origen étnico?

Estas búsquedas son con la finalidad de cumplir los objetivos siguientes:

En general:

- Estudiar el proceso de resignificación del *Hip Hop* en los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de México.

A partir de objetivos particulares:

- Definir la forma en que se manifiestan los conflictos culturales derivados del proceso migratorio en su música.
- Estudiar los cambios socioculturales que experimentan los sujetos al migrar a la Ciudad, en su calidad de jóvenes.
- Identificar la manera en que se da la apropiación de la Cultura *Hip Hop* por parte de los jóvenes indígenas y la forma de reivindicar su origen étnico.

Justificación

La relevancia del trabajo descansa en dos aspectos fundamentales el primero es comprender las nuevas formas de identidad que están emergiendo en la sociedades globales actuales, principalmente relacionado con jóvenes provenientes de grupos étnicos diversos, permitiendo una reivindicación de su origen. Pues como menciona Maritza Urteaga el estudio de jóvenes indígenas es un tema de relevancia para las ciencias sociales debido a su importancia en la construcción de nuevas formas de expresión y su participación activa en la construcción de lo juvenil y lo étnico (en Reguillo, 2010).

De igual forma, debido a que las manifestaciones culturales de jóvenes indígenas en las ciudades han tenido pocos estudios detallados. Ya que los sujetos están inmersos en una movilidad de significados y donde se recrean una mezcla de todos ellos. Tomando pequeños símbolos de cada expresión, características que no son propias de jóvenes indígenas únicamente. Sino también en jóvenes pertenecientes a la ciudad. Entonces considero relevante para la comunicación y cultura, adentrarse en la vida de uno de estos jóvenes para buscar de forma detallada a partir de su voz y experiencias propias como se construye constantemente su vida. Pensando que la comunicación es el medio donde se llevan a cabo las negociaciones sobre lo respectivo a las formas socio-culturales y políticas. La comunicación en sus distintas vertientes son los espacios donde la cultura, se construye, se reproduce y se transforma constantemente (Barbero, 1987).

El segundo aspecto es por la falta de estudios realizados en la zona norte de la capital, específicamente Cuauhtémoc y su población juvenil, tomando en cuenta que es un espacio marginal, rescato el papel activo de los jóvenes mostrando sus formas de organización y de manifestación cultural a través del *Hip Hop*. Logrando definir formas de producción y difusión alternativas, las cuales han sido invisibilizadas y sin reconocimiento, siendo el *Hip Hop* una alternativa generada por los mismos jóvenes, que les permite construirse y definirse culturalmente ante la falta de oportunidades y ofertas.

Para esta investigación la presencia de los medios masivos de información tiene gran relevancia en su papel como motores que distribuyen imágenes de la realidad en forma de estereotipos. Debido a su auge son la fuente de contacto entre los jóvenes de los pueblos y la ciudad. Pero también se presentan como un medio que puede ser utilizado de forma alternativa para establecer relaciones entre jóvenes indígenas, que a partir de los últimos 15 ó 20 años están tomando los espacios públicos haciendo uso de expresiones globales para dar conocimiento de su existencia.

Esta investigación tiene como finalidad tener un entendimiento de como es el proceso de resignificación del *Hip Hop* en jóvenes indígenas migrantes, tomando en cuenta mi mirada cercana a esta manifestación musical realizada por Juan Sant Artista de *Hip Hop*, mi papel como investigador en parte se desarrolla siendo partícipe del grupo social en donde el sujeto de estudio se desenvuelve, observando las reacciones y algunos cambios en la forma en que Juan habita y practica el *Hip Hop* en Cuauhtepac. Anticipadamente, pienso que el *Hip Hop* se ha convertido en una forma de identidad característica donde a partir de la producción musical, los sujetos consiguen hacer una afirmación de su origen étnico, la expresión de su vivencia y ejercer en espacios específicos; la negociación de significados.

Metodología

El enfoque utilizado en la investigación es de carácter cualitativo pues se pretende rescatar la importancia de la subjetividad, la actividad y creación del sujeto social, así como las interacciones que establece.

La investigación cualitativa está caracterizada por no comprobar una hipótesis sino en la construcción de nuevas teorías o líneas de investigación. No se caracteriza por cuantificar los datos obtenidos sino se basa en la recolección, descripción y análisis de datos, partiendo del supuesto que la realidad social está construida a partir de significados y símbolos (Taylor y Bogdan, 2000).

El enfoque es de carácter biográfico, rescatando la historia de vida de un caso único, que sirve de referencia para comprender a partir de las experiencias y vivencias de un individuo la conexión con las estructuras sociales globales, contextos históricos y culturales.

LA HISTORIA DE VIDA

La historia de vida me permite ir entrando en el complejo entramado de momentos que van definiendo los cambios y reconstrucciones culturales, así como de la identidad de Juan a partir de las relaciones que establece, los conflictos que atraviesa en las dinámicas sociales, en rubros como el empleo, la familia, la política, la música.

La biografía de cada persona guarda un sinfín de experiencias que aún siendo íntimas, son reflejo de todo un constructo social y cada uno de los momentos trascendentes revividos a través de la narración son resignificados en el presente para ser puestos en cuestión, siendo dinámica generadora de conocimiento (Ferraroti, 2007). La elección de hacer una historia de vida me permite enfocarme en un caso para intentar comprender cómo se lleva a cabo un

cambio cultural, la asimilación y resignificación de un medio de expresión juvenil que servirá para dar cuenta de la vida de Juan y reivindicar su origen étnico.

La forma de realizar la historia de vida tuvo varios niveles: el primero está definido a partir de la relación estrecha que tengo con Juan con quien, en reuniones con amigos solía charlar sobre nuestra forma de hacer música, cómo conocimos el *Hip Hop*, qué artistas nos han influido, etc. Esta relación definida por el gusto y quehacer musical, fue un detonante de muchas preguntas que aún no eran contestadas, sin embargo me daban algunos indicios de cómo elaborar las preguntas correctas y donde indagar para construir una estrategia de investigación.

La segunda parte ya con una serie de entrevistas donde las preguntas están orientadas por líneas temáticas que sirven para definir los momentos importantes en la vida de Juan, se inició con una serie de entrevistas a profundidad en casa del sujeto, siempre buscando que fuera el momento adecuado para permitir que la narración fluyera sin mayores contratiempos e interrupciones. Un elemento que considero importante rescatar en esta parte, es el hecho de que Juan decide grabar la misma entrevista para su dominio personal. En la primera entrevista del mes de Abril logré identificar varios momentos importantes que me marcaban nuevas preguntas, realice una entrevista más en el mes de Mayo.

El tercer momento se marca después de haber dado forma a la narración en las temáticas establecidas, encontré algunos momentos que se habían quedado vacíos y que eran importantes para comprender las relaciones sociales que

estableció en la ciudad como primeros contactos, y que son primordiales para tener acercamiento al *Hip Hop* que se tornó el principal definidor de su vida. Se llevaron a cabo dos últimas entrevistas en Agosto y Septiembre para encontrar momentos específicos que consideré relevantes, en esta parte me pareció interesante pedir a Juan su opinión sobre el trabajo realizado.

La respuesta que obtuve fue que había reflexionado sobre las entrevistas y sobre el acto de hacer memoria, me comentó que esto le revivió algunas cuestiones emocionales, pero también le sirvió para recordar y reafirmar otras. Así aludió que estaba planeando escribir otras canciones con una posición más segura sobre el intento de reafirmar su origen indígena.

La selección del informante fue a partir de los lazos de amistad que se tienen con el sujeto de estudio, la proximidad y el compartir gran parte de la memoria colectiva en Cuauhtepac, lugar donde actualmente vive.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

A partir de la recolección de la información se realizó un análisis de la circunstancia histórica del sujeto rescatando los momentos importantes que marcaron su desarrollo y trazaron su ruta de vida, donde descansan los principales cambios que se realizan en su construcción de identidad, así como de la realidad. El análisis consiste en explicar teóricamente y de una forma precisa la experiencia de Juan mostrando fragmentos de su testimonio como ejemplo del fenómeno juvenil: *Hip Hop* en lengua indígena, el cual ha cobrado importancia. Las líneas en las que se divide la historia de vida son: El proceso migratorio, la

integración, la apropiación del *Hip Hop* y la resignificación, en las cuales los conceptos principales a utilizar son: migración, subalternidad, identidad, cambio cultural, cultura juvenil y alteridad.

La estrategia para el manejo de las entrevistas fue detectar los momentos importantes en la vida de Juan y aquellas situaciones que le causaron un mayor conflicto en su experiencia, se divide la entrevista por los cuatro tópicos principales y en cada uno de ellos se dividió en subtemas.

Como parte complementaria y como un modelo sugerido para dar cuenta de la objetivación de los procesos que Juan experimenta, se retoman fragmentos de las letras de las canciones, las cuales sirven como testimonio de su aprendizaje y expresiones creativas que representan su historia en los distintos momentos.

Además se incluye un CD-ROM donde se integran imágenes como soporte visual de las etapas vividas.

Cuadro cronológico del trabajo de campo.

Febrero 2014	21 Abril 2014	26 Mayo 2014	17 Agosto 2014	03 Septiembre 2014
Primeros acercamientos con preguntas fugaces, en busca de encontrar temáticas relevantes.	A partir de crear las líneas temáticas específicas resultado de los primeros acercamientos, se realizaron preguntas orientadas a buscar los momentos importantes en la construcción de la historia de vida de Juan.		Entrevistas con preguntas precisas para profundizar en los momentos clave que permitan entender los procesos de interacción social, de apropiación y autoeducación que Juan experimenta.	

Capítulo 2. Marco teórico

En este capítulo me enfoque a desarrollar el marco teórico-conceptual que considero necesario para abordar la investigación, dentro del cual los conceptos de Identidad, juventud, cultura, migración y subalternidad serán los principales para analizar la información obtenida.

Para la construcción de este apartado se hace uso de una serie de propuestas teóricas centrales, que tienen como referente la línea de Los Estudios Culturales en Latinoamérica.

2.1 Identidad

Para algunos autores como Jorge González la identidad debería ser definida como *identidades*, pues un individuo tiende a modificar su identidad de forma continua para identificarse con diversos grupos sociales y a su vez, estos lo puedan diferenciar de otros, este proceso de identificación pasa por un acto individual pero siempre alimentado por lo colectivo. Una autodefinición (individual) y un reconocimiento (colectivo) (González, 2001).

El siguiente apartado es un recorrido por los conceptos de identidad y cultura, su constante reconstrucción como proceso social, la identidad como un proceso de construcción individual, y a su vez como proceso de identificación colectiva, (su separación solo es en términos analíticos) en cuyo interior se diferencian ciertos grupos sociales de otros.

La identidad es aquello que nos permite identificarnos y diferenciarnos del resto, dígame: forma de vestir, el lenguaje, nuestras costumbres, hábitos,

actividades, rutinas, gustos, etc. Sin embargo, para comprender de forma completa es necesario entender la identidad como un proceso indefinido y que se genera en un espacio sociocultural relativamente establecido puesto que responde a pautas culturales y requiere del reconocimiento de otros sujetos sociales para su existencia;

La identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente auto reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo, pero esta autodefinición requiere ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente (Giménez, 2007: 61).

2.2. Concepción simbólica de la cultura.

Giménez (2007) refiere que la identidad está estrechamente ligada a la cultura ya que es el espacio donde las identidades forman su repertorio de significados que le dan sentido. El concepto de cultura es definido por Geertz (1992) como una telaraña de significados que son socialmente adquiridos y establecidos. Sin embargo, para Giménez (2007) la cultura se convierte en un campo donde se mantiene constantemente una lucha por la significación. De forma conjunta, el autor define Cultura de la siguiente manera: "es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello

en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados". (Giménez, 2007: 56-57).

Considero importante hacer hincapié en la parte simbólica pues ésta es la forma en que la cultura es observable; lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también nombradas formas simbólicas, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. En efecto, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: "no solo la cadena fónica o la escritura sino también los modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestido, alimentación, vivienda, objetos y artefactos, la organización del tiempo y espacio en ciclos festivos, etc." (Giménez, 2005: 68).

Me parece pertinente abordar esta concepción para entender cómo el proceso cultural no es un ente estable, hay que tomar en cuenta que el uso de signos es fundamental para la intervención del sujeto en el mundo, la realidad del símbolo no se limita en su función de signo sino que comprende también los diferentes empleos que, por medio de la significación, hacen de él los sujetos para actuar sobre el mundo y transformarlo en situación de sus intereses. Dicho de otro modo, "El símbolo, y por lo tanto, la cultura, no es solamente un significado producido para ser descifrado como un texto sino también un instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder" (Giménez, 2005: 71). Es decir la cultura se debe pensar como un espacio donde se actúa, se interactúa, se conforma como un proceso y por ende, la identidad sumergida en ella se pronuncia también como un proceso de constante producción, actualización y

transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para la acción) a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2005).

2.3. El cambio cultural

Así mismo en el constante cambio cultural, Giménez propone el concepto de *extraversión cultural* que consiste en apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a objetivos o intereses propios. Puede mostrarse como operación táctica, y entonces es como fundar frases propias con una sintaxis y un vocabulario ajenos, con propósitos estratégicos (Giménez, 2005). El mismo Giménez, haciendo referencia a Bourdieu (1999), describe que la cultura es antes que nada *habitus* y cultura-identidad, es decir, cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y de sus prácticas. En conclusión: "la cultura realmente existente y operante, es la cultura que pasa por las experiencias sociales y los mundos de la vida de los actores en interacción" (Giménez, 2005: 81).

Pensar en la cultura en estos términos en los que es importante determinar de alguna forma el contexto histórico específico y socialmente estructurado puede ponerse en práctica cuando Monsiváis advierte:

...en términos globales existe un diálogo en tensión entre lo local y lo global (lo glocal), entre lo rural y lo urbano, entre lo oral y lo letrado, lo nacional y regional, así como lo nacional y transnacional, la cultura se

expresa en todos los ámbitos del intercambio simbólico: en las variadas formas de la producción artística y literaria, en las prácticas religiosas, en el desplazamiento de los márgenes hacia el centro, en la aparición de sus nuevos sujetos- productores y consumidores-, en su expansión hacia el cine y la televisión (citado en Diccionario de Estudios Culturales, 2009: 73).

Estas manifestaciones de la cultura a nivel global permite la movilidad de las pautas de significados y la creación de identidades un tanto diversas según Besozzi: En las sociedades urbanas complejas, se dificulta la formación de identidades fuertes debido a la discontinuidad y frecuente discrepancia entre las diferentes agencias de socialización, lo cual es una derivación del pluralismo cultural y de la variedad de las experiencias comunicativas (Citado en Giménez, 2007).

Entonces, la construcción de la identidad responde a una cultura o subcultura con características propias y es un proceso en continua transformación, Giménez (2007) destaca algunos de los factores que influyen en este proceso; la construcción de las identidades es conformada por algunas de las siguientes cuestiones socioculturales: educación, familia, socialización, región, cultura, clase, roles, edad, medios, género, valores, trabajo, normas, políticas, etnicidad, subcultura, religión, estatus; la identidad es un proceso que se mantiene en construcción continua.

2.4. Identidad colectiva

Para adentrarnos en el tema de la identidad colectiva Giménez (2005:90) considera importante ver este fenómeno como "la auto y hetero percepción colectiva de un nosotros relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (in group), por oposición a los otros, en función del reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común". La memoria colectiva se encuentra materializada en las instituciones sociales, en el espacio tiempo de la comunidad y, en estrecha relación con este, en la gestualidad festiva y ritual. Es importante tomar en cuenta este concepto puesto que permite establecer una identificación con un espacio socio-histórico que permea la identidad del individuo, y en el caso de existir una movilidad se llega a romper centros mnemónicos institucionales, espaciales y temporales de origen, llevando a buscar una nueva forma de construcción de esta memoria, por eso Giménez apunta que "la identidad social es de naturaleza esencialmente histórica y debe concebirse como producto del tiempo y de la historia. Lo que implica que debe situarse siempre en un determinado contexto espacio-temporal" (2005:80).

Tomando en cuenta estos factores que influyen en la conformación de la identidad es importante revisar que los procesos socioculturales se van transformando debido a otros factores como es la globalización. Néstor García Canclini (1990) acuña el término *hibridez* como esa unión de varios espacios; procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y

prácticas (García Canclini, 1990). Para entender esta movilidad de significados y el impacto que ejerce en las formas de objetivación cultural se vale del término de *reconversión*: estas estrategias se actualizan también en la práctica cotidiana de los sectores populares, como la de los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, así como sus artesanías y productos para el consumo urbano. García Canclini ve en la reconversión de estas identidades y sus producciones las estrategias de la hibridación para entrar y salir de la modernidad (García Canclini, 1990). Estas nuevas formas de entender la cultura entre una mezcla de lo local y lo global, lo culto y lo popular tienen un impacto en la conformación de las identidades.

Para ampliar este proceso es importante hacer uso del concepto de culturas juveniles desde donde los individuos generan con base en significaciones culturales, una identidad.

2.5. Las culturas juveniles

El siguiente apartado está dedicado a describir la construcción de conceptos de juventud y culturas juveniles. Se desarrolla el concepto de joven con la intención de mostrar cuáles son los parámetros para su formación. Así, en un segundo momento, se definirá la categoría de joven indígena, para entender cómo la creación de imágenes culturales como propias de la juventud son necesarias para su autodefinición y conformación de su identidad y que es reconocida por la colectividad. Para la presente investigación, la colectividad será vinculada al grupo de jóvenes adeptos al *Hip Hop*; es decir, el concepto de culturas juveniles nos permitirá comprender la forma en que se elaboran paralelamente las identidades,

por un lado la de sí mismo y por otro, la de la colectividad, donde la inserción del joven repercute en las producciones simbólicas propias y autónomas.

Para iniciar en la creación del concepto de juventud es importante rescatar que cada vez que hablamos de jóvenes se llega a la relación de ser un momento de la vida de todo ser humano en donde según el rango de edad es superior al estadio de niño, pero inferior al de adulto. Según datos del Instituto de la Juventud (Injuve) este rango de edad es de 14-29 años, para (Castillo, 1999) la juventud no es un concepto unívoco y la edad no es un parámetro de definición delimitado; la juventud es un concepto polisémico que se construye histórica y socialmente, es decir la idea de ser joven, varía en tiempo y espacio dependiendo de las características que asume cada sociedad. Entonces, para entender la construcción de la juventud es necesario acudir a diversos factores implicados en su construcción; la definición de juventud obedece a criterios biológicos, cronológicos, psicológicos, económicos, históricos y familiares que estarían estrechamente asociados con aspectos de orden social-económico y con el papel que el individuo, el grupo o clase desempeña dentro de la estructura social (Valenzuela, 1988).

Como hemos visto, el concepto de juventud es una construcción tanto social, como cultural y tal como dice Feixa (1998), responde a ciertos códigos para su conformación; la juventud es una construcción cultural relativa en tiempo y espacio, necesita para su surgimiento de una serie de normas, comportamientos e instituciones que permitan distinguir a los jóvenes de otros grupos de edad; pero sobre todo deben darse una serie de imágenes culturales: valores, atributos y ritos

asociados a los jóvenes. Dichas imágenes culturales se convierten en los espacios útiles a los jóvenes para identificarse como grupo. Feixa describe este quehacer juvenil como culturas juveniles; la manera que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente por medio de la construcción de estilos de vida particulares, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional (Feixa, 1998). Dichos estilos de vida surgen a medida que los jóvenes interactúan con el mundo que los rodea con cada vez más transformaciones: un orden social marcado por la migración constante, el mundo globalizado, el reencuentro con los localismos, las tecnologías de comunicación, el desencanto político, el desgaste de los discursos dominantes y el menoscabo de los emblemas aglutinadores, aunados a la profunda crisis estructural de la sociedad mexicana, como parte indisociable del escenarios donde cotidianamente miles de jóvenes semantizan el mundo y se lo apropian (Reguillo, 2000).

En esta construcción de las culturas juveniles es pertinente hacer mención del *Hip Hop* como un estilo juvenil que se expresa colectivamente y que contiene las características para cumplir las funciones que plantea la antropología en la visión simbólica de la cultura.

Entonces, para esta investigación el concepto de Joven que utilizaré es acorde con la definición que hace José Manuel Valenzuela (2009) la construcción social del concepto de juventud se establece según el espacio social determinado, responde a un contexto histórico y sociocultural. Por lo tanto, hay que tomar en cuenta los factores para definirlo juvenil: clase, edad, educación, etnia y género.

Pues a partir de los años ochenta con la incursión de los famosos *chavos banda*, donde los jóvenes de los barrios populares se empiezan a manifestar de diversas formas para hacer presente su existencia y los modelos para medir la etapa juvenil en la vida humana sobrepasan el simple carácter de edad o de educación como parámetros. Bajo estas coordenadas es importante pensar las nuevas formas en que lo jóvenes mediante diversos estilos de vida intentar negociar e incidir en dicha construcción.

Para este trabajo el concepto de juventud se encuentra inscrito en el entendido de los ritmos sociales: pues en el marco de la urbe distinto al del ámbito rural, es un espacio donde los jóvenes con base a agrupamientos con sus propios códigos culturales, estilos y formas de objetivación simbólica, encuentran una forma de vivir su desacuerdo frente a las normas que imponen los mundos adultos: el trabajo, la educación, la familia, el consumo desmedido, etc.

El concepto de culturas juveniles es pertinente para explicar el proceso de significación y de apropiación de códigos, la objetivación simbólica de un determinado grupo para generar su identidad. Sin embargo, ante la presencia de momentos de tensión entre procesos de dominación y afirmación considero que el uso de la categoría de *subalternidad* me permite ver esta interiorización de la dominación, su reproducción a nivel individual y colectivo pero también, para destacar ciertas formas de resistencia y disputas por el poder.

2.6. Subalternidad y hegemonía cultural

Este tercer apartado está dedicado al concepto de subalternidad destacando su importancia como proceso de aceptación del dominio, interiorización y proceso de reproducción de una lógica dominante, la intención primordial es identificar el momento o los momentos en donde identifico al joven indígena como alguien subalterno, pero también utilizarlo para analizar el conflicto constante entre hegemónico/subalterno.

2.7. Hegemonía cultural

El concepto de hegemonía es utilizado por Antonio Gramsci (1971) para definir el proceso en que los hombres subordinados participan y se conforman como la parte contraria de su concepto de hegemonía. La hegemonía es definida de la siguiente manera, "he aquí pues la ideología de las clases, o de la clase dominante influyendo sobre las clases subordinadas, obrera y campesina, por varios canales, a través de los cuales la clase dominante construye su propia influencia espiritual, su capacidad de plasmar la conciencia de toda la colectividad, su hegemonía" (Citado en Gruppi, 1978: 11).

Para construir de una manera más completa este término de hegemonía considero necesario hacer uso de la definición que hace Mariangela Rodríguez:

se concibe como el principio rector y la forma superior del conjunto de dispositivos de orden social, político, económico y cultural que rigen y articulan la totalidad de nuestras vidas, principio a través del cual se configura una concepción del mundo, implícita o explícitamente y que

permite mantener la dirigencia de una clase social sobre las otras. La hegemonía como principio articulador de las distintas nociones del mundo que concurren, hace que todo aquello que a nuestros ojos aparece como potencialmente antagónico, pueda ser neutralizado durante el proceso de hegemonización, al dar organicidad a la fragmentaria cultura popular (en Urteaga, 1998).

Aquí es importante definir el concepto de subalternidad necesario para comprender este proceso como algo dialéctico.

Entonces, si la hegemonía es el proceso de ordenamiento, control y dominio, el concepto de subalternidad según Gramsci (1971) es el proceso donde se subjetiva esta relación y se permite tener una aceptación o una resistencia; es el proceso subjetivo mediante el cual el individuo interioriza la subordinación y la relación de mando-obediencia gestando una confrontación entre la aceptación relativa y luchas de resistencia, negociación o rechazo tratando de realizar una autonomía del individuo, esta autonomía entendida como la toma de conciencia y el proceso de rebelión (Citado en Gruppi, 1978).

El concepto de hegemonía solo puede ser comprendido en su forma dialógica con la subalternidad, pues este implica la interiorización de dicho dominio, su reproducción pero también su uso práctico como forma de resistencia.

2.8. Subalternidad y la lucha contrahegemónica

Los Estudios culturales y subalternos retoman este concepto de Gramsci tratando generar espacios donde el subalterno se comprende como un sujeto de acción

que funda espacios contrahegemónicos, pero al mismo tiempo reproduce los modos de dominación, fundando categorías para definir lo subalterno, teniendo como consecuencia, que permiten que el proceso de interiorización forme parte de la conciencia del oprimido. Spivak (1988) ha argumentado críticamente, hay un subalterno del subalterno. Más aún, ella se pregunta: ¿puede el subalterno hablar? mientras Spivak (1988) rehace la manera en la cual los asuntos de género afectan la escritura de la historia en sí misma, su objeto es el esencialismo de un sujeto subalterno aparentemente distanciado del discurso dominante que al final provee el lenguaje y las categorías con las cuales el sujeto habla. "En consecuencia, subalterno significa en un sentido amplio el otro subordinado: ser negro, mujer, indígena, gay, queer, entre otros" (Zárate, 2012: 23).

Debido al proceso de subjetivación de los procesos de dominación suele observarse que estos se reproduzcan dentro de una colectividad de forma similar. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta que el término de subalterno asociado a los grupos minoritarios y marginados ha sido ampliamente dado en un terreno económico. Zárate (2012) define:

El término se ha vuelto un sinónimo para grupos minoritarios en situación marginal o desempoderada, focalizando en género y etnicidad. En este sentido el concepto de subalterno pone atención a grupo ignorados por análisis centrados solamente en lo económico. Por lo tanto es necesario hacer una reelaboración en el terreno de los procesos culturales para entender las estrategias de resistencia y protesta social, que están ligadas de forma intrínseca a los procesos de

dominación pero que en algunos casos cuestionan el mismo hecho de ser nombrados como subordinados y los discursos que permiten su reproducción (Zárate, 2012: 23).

Entonces es posible interpretar este proceso como un entrelazamiento de sumisiones y resistencias, de impugnaciones y complicidades; el lenguaje y la comunicación oral como procesos de resistencia, que son mediados por los actores con base en prácticas socioculturales como es la música.

2.9. Alteridad

Jorge Gonzáles explica que en los diversos procesos sociales de construcción de sentido se dan luchas por elaborar las definiciones y visiones más plausibles de la realidad, de la vida y del mundo social. En este sentido la hegemonía se convierte en posibilidad (Gonzáles, 2001).

Haciendo referencia a Williams, Jorge Gonzáles presupone que la hegemonía expresa pues el resultado de una tensión entre fuerzas distintas, equilibrio efímero que debe ser cotidiana y constantemente renovado en todos los ámbitos de la vida social y colectiva, pero al mismo tiempo es también constantemente resistida, impugnada, alterada y afrontada por presiones que no le son propias (citado en Gonzáles, 1987). Aportando que la hegemonía como relación compleja donde sus dos polos suelen establecerse en los conocidos opuestos hegemónico/subalterno, sin embargo, hay al menos otro importante polo de la relación, que dinamiza el modelo (González, 2001:14).

Este polo lo nombra como “alterno, pues no es ya más subalterno, no está más subordinado o articulado a la definición oficial, pero tampoco es hegemónico, pues todavía no ha sido aún capaz de aglutinar y articular en torno de su cultura al conjunto del bloque social” (González, 1987:14).

Esta participación del sujeto subalterno a partir de su actuar en las prácticas sociales alterando en cierto grado y momento permitirá una legitimación cultural que es definida como el *marcar nítidas distinciones entre lo propio y lo impropio desde la óptica de un grupo social, dentro del nivel de las significaciones válidas para todos* (González, 1987: 23).

Para conseguir entrar en el carácter de sujeto alterno este deberá pasar por un proceso de reflexión y empoderamiento de códigos sociales compartidos por un grupo que permitan en algún grado una autodeterminación (González, 2001).

2.10. Migración

La migración como fenómeno social en su definición simple se ha descrito como: la movilidad territorial de un individuo o grupo en busca de mejorar la calidad de vida. Para lo que varios autores han descrito sus contextos, las causas, los destinos, tomando en cuenta el fenómeno migratorio pensando en un estudio cualitativo, que analiza también los efectos que se presentan en las construcciones socio/culturales.

Para Lourdes Arizpe la migración más allá de ser una estrategia individual es el resultado de una división de labores puestas en práctica. También describe entre las decisiones de migrar inciden: relaciones de parentesco, valores grupales,

consideraciones étnicas y la interpretación subjetiva de las condiciones concretas. Por condiciones concretas se razonan los factores propios de la condición en el ámbito rural, económico, social, histórico y políticos (Arizpe, 1978).

Pérez Ruiz argumenta que la movilidad social en México es un proceso que data desde la época prehispánica, esta mezcla de distintos grupos, pensando en que la globalización y la posmodernidad no son detonadores primarios de la migración. Así mismo, reflexiona que debido al crecimiento de los medios electrónicos, los medios de comunicación y la des-territorialización de los capitales, los imaginarios se dispersan en todos ámbitos (Pérez Ruiz, 2008).

Pensando en esto podemos definir que la incursión en el proceso migración está siendo alimentado y reproducido, sobre todo por los sectores juveniles quienes están anhelantes de buscar formas de expresión nuevas.

También considero importante rescatar algunas aportaciones sobre el proceso migratorio en la conformación de identidad en los individuos que se sumergen en ella. La experiencia migratoria propuesta por Maldonado (Maldonado, 2006, en Pérez Ruiz, 2008) y la mezcla de culturas como señala Mazurek, *la migración modifica la identidad, es un proceso de mezcla entre la visión de un espacio de origen, de referencia, que no conocen y a veces idealizan, y un espacio vivido que lleva a veces todas las frustraciones. Entran en un proceso de mestizaje profundo que puede ser fuente de creación de nuevas culturas étnicas* (Mazurek, 2009: 15).

La migración en jóvenes indígenas según Aquino (2012) muestra dos miradas distintas de entenderse el fenómeno desde la subjetividad, en la primera se muestra como algunos de los jóvenes deciden salir de su comunidad por la intención de buscar satisfacer sus necesidades de una vida distinta a la que viven en su pueblo, Algunos por la libertad, otros por la búsqueda de ingresos económicos que les permitan integrarse a las dinámicas de consumo. Otro elemento es la decisión de formar una familia fuera de la comunidad así escapando de las normas que para ellos significa un encierro.

Del otro lado está la parte donde se muestran las consecuencias de la migración que principalmente impacta en el debilitamiento de la comunidad, pues ya no hay jóvenes que se hagan responsables de los cargos del pueblo. Tampoco de la reflexión en donde se dan las nuevas formas de creación para la reproducción y preservación de los usos y costumbres del pueblo. Sin embargo, para otros jóvenes migrantes la movilidad les permite repensar y fortalecer los lazos con su comunidad, regresando y aportando de distintas formas, construcciones nuevas para transformarla y reavivarla (Aquino, 2012).

Capítulo 3. Antecedentes y contexto

En este apartado se hace una descripción somera de trabajos académicos disponibles en los que se aborda el *Hip Hop* como una manifestación cultural dentro de distintos ámbitos sociales, desde su formación en los Estados Unidos hasta su ingreso a México.

Es importante resaltar que para esta investigación el término *Hip Hop* será utilizado como la forma de expresión cultural y musical, que permite; la definición de identidad, el uso de códigos culturales particulares, la vestimenta y producción musical que llevan a cabo los jóvenes. Englobando para uso analítico de este trabajo la palabra *Hip Hop* como la expresión que los jóvenes hacen en cualquiera de sus diversas técnicas artísticas (Break Dance, Graffiti, Rap y DJ).

Finalmente resulta importante describir y contextualizar, el movimiento *Hip Hop* en la ciudad de México, y particularmente en la zona de Cuauhtémoc; examinando la forma de ingreso y apropiación, medios de producción y difusión de la música.

3.1. *Hip Hop* en Estados Unidos; origen y conformación

Este movimiento cultural está formado primordialmente por lo que se conoce como los cuatro elementos básicos del *Hip Hop*: El *Deejaying* o *Dj*; que se encarga de la manipulación de las tornamesas y vinilos, el *Emceeing* o *Mc* (música *Rap*; que una traducción al español es golpeteo, sin embargo, en México se le relaciona con: Ritmo Adaptado a la Poesía o Poesía Adaptada al Ritmo)¹ se encarga de la parte

¹ Esta teoría del R A P es atribuida a Mc Youalli G que se considera como el artista con mayor carrera dentro de esta disciplina artística en México.

musical e interacción con la gente, el *Graffiti*; la pintura y el *Break Dance*; el baile con movimientos rápidos y acrobacias.

Para este apartado me enfocaré principalmente en la expresión musical de la cultura *Hip Hop*. En las siguientes líneas se hace un acercamiento a los elementos básicos del *Hip Hop* (*Graffiti*, *Breakdance*, *Rap* y *Dj*) solo para tener una referencia general.

Graffiti.

El *Graffiti* es la parte visual de la cultura *Hip Hop*, en ocasiones se ha remontado a los primeros hombres que habitaron la tierra y que con ayuda de algunas pinturas naturales plasmaron su pensar y dieron muestra de su existencia en las cuevas donde vivieron.

El *Graffiti* como actualmente lo conocemos se define como el plasmar imágenes sobre un muro con ayuda de pintura envasa en aerosol, aunque las técnicas han ido evolucionando de manera sorprendente. Se da el crédito del primer individuo que realizó esta actividad a un joven estadounidense de profesión cartero, que cada vez que salía a entregar una carta solía dejar plasmado su nombre o alias en las paredes por donde transitaba, así es como aún se recuerda la célebre firma: *Taxi 183* (Reguillo, 2012).

Break Dance

El *Break Dance* como su traducción inmediata lo describe es un baile que consta de movimientos fuertes, rápidos y se integran acrobacias. A los personajes que lo

interpretan se les nombra como *B-boys*, quienes son capaces de realizar diversos pasos siguiendo el ritmo de una batería y bajos, similares a los de la música *Funk* y *Soul*.

Esta expresión también es conocida como *B-Boying*, “surge en los años sesenta con el *Good Foot*, un estilo de baile de aquella época nombrado así por la grabación discográfica de *James Brown* con el mismo título, y estos pasos de baile ejecutados en el suelo son los que dan origen al *Breakin*, desarrollados ulteriormente en la costa oeste de los Estados Unidos” (Sánchez, 2011: 67).

Música Rap

Esta parte del movimiento *Hip Hop* refiere a la música, formada por el *MC* o Maestro de Ceremonias que en la religión se refiere a “quien habla”. El *Dj* es quien se encarga de efectuar la ejecución de ritmos y del *Scratch*². *Clive Campbell*, mejor conocido como *DJ KoolHerc* es reconocido como el pionero del *Dj*, un joven Jamaiquino que en los años 60 emigró a Nueva York llevando consigo la cultura jamaicana del *Toasting*³ que consiste en improvisar algunas frases sobre *Riddims*⁴ de reggae en las fiestas de los *guettos*⁵ (Persaud, 2011).

El *Dj* es considerado el elemento primordial en la cultura *Hip Hop*, es quien se encarga de seleccionar, manipular y programar la música con la cual los *B-*

² El *Scratch* es el efecto de sonido que se provoca cuando se manipula el vinilo o disco de acetato en varias direcciones y velocidades, sirve para acompañar la pista musical de la música Rap.

³ En el documental “Otros nosotros” realizado por Rolando Ortega “Roco” vocalista del grupo Maldita Vecindad y Canal 22 en 2004; el artista de Rap Gogo Ras menciona que el *Toaster* es quien se encarga de mandar mensajes en las fiestas a través del micrófono. En la Tesis de Tiosha Bojórquez hace una investigación del origen de hip hop desde la tradición oral con raíces Jamaicanas: *Toaster* y los *dozens*, el *Signifying* de origen Africano en Estados Unidos.

⁴ *Riddims*, son las bases rítmicas de música reggae.

⁵ Los barrios conformados por comunidades de población negra en las periferias de Jamaica.

boys: bailarines y los *Mc's* cantantes, se expresan de forma rítmica. Algunas habilidades características de estos personajes son la de escoger los temas a tocar en las tornamesas, crear *Beats* o *Loops* (pequeñas secciones de una pista musical que se repite durante largos tiempos) maniobrando los canales de una mezcladora. De igual forma la elaboración del famoso *Scratch* que se lleva a cabo cuando se manipula el vinilo de atrás hacia delante a diferentes velocidades creando un sonido único. Este efecto sonoro fue creado por un joven afroamericano de nombre *Gran Wizard Theodore*⁶.

Los *Mc's* son los personajes encargados de la parte lírica del *Hip Hop*, son quienes se suben a un escenario toman un micrófono y por medio de la palabra interpretada de forma rítmica con la música, transmiten ideas, sentimientos e inquietudes hacia los espectadores.

Existen dos formas de ejecutarse, una es por medio de la improvisación, consiste en que el *Mc* toma el micrófono y de forma fugaz transmite todo aquello que se le viene a la cabeza en forma de rimas, con la intención de llevar una línea lógica y secuencial del momento. La otra consiste en la escritura de forma premeditada de frases, que son aprendidas y posteriormente llevadas al acto en vivo (Dávalos, 2013).

De forma general el hip hop surge como lo dice uno de sus máximos difusores en sus inicios; *África Bambata*: "*El Hip Hop surge como una salida alternativa a la situación que vivía en los barrios del Bronx, que estaban siendo*

⁶ Documental *Scratch* de Doug Pray (2001), este documental aborda la historia detallada acerca del origen del Hip Hop desde la mirada de los Dj's más importantes en el movimiento.

dominados por pandillas juveniles, delincuencia, drogas y la represión sobre los hermanos de color⁷. A finales de los 60 se empiezan a realizar pequeñas fiestas en las calles al sur del Bronx N.Y. donde se reúnen jóvenes a escuchar música, a bailar y realizar pintas de Graffiti. El *Hip Hop* se desarrolla principalmente en barrios donde habitaban afroamericanos y latinos migrantes, víctimas de la falta de empleo y bienestar social; pero nutridos de los movimientos sociales importantes en ese país.⁸

Para vislumbrar la aparición del *Hip Hop* como un movimiento cabe matizar que dentro de su construcción se fue fundando una serie de códigos propios y que solo cobraban sentido para aquellos que estaban sumergidos dentro de dicho movimiento, en el caso de la parte musical, los *Dj's* generan lo que se conoce como *Break beat*, que son pequeños lapsos de una pista musical conformado por baterías extraídas de alguna canción y repetidos en varias ocasiones para formar una nueva pista musical que permitía a los *B-boys* ejecutar sus pasos de *Break Dance*, esta aportación se le atribuye a *Dj KoolHerc*⁹. Otro aspecto importante en la parte musical es el *Scratch* que consiste en la realización de sonidos provenientes del movimiento del vinilo o acetato hacia atrás y adelante, en diversos ritmos y velocidades para obtener una suerte de combinaciones con la pista musical.

⁷ Dentro del documental sobre Hip Hop titulado en español "El pulso de la calle", original *Looking for the perfect beat* (1994).

⁸ Las movilizaciones a favor de los derechos de los negros implementadas por Malcolm X y Martin Luther King, así como el asesinato de ambos. Movimientos sociales de los negros como Las Panteras Negras y los Young Lords.

⁹ Dj Kool Herc, era un joven que migro de Jamaica a los estados unidos y que llevo consigo la cultura del sistema de sonido, sin saber que con este medio detonaría uno de los movimientos culturales más importantes para los jóvenes.

En las fiestas que se celebraban en los *Guettos* Neoyorkinos donde los Dj's eran el centro de atención se da la aparición de los Mc's quienes después de un tiempo se convertirían en la parte fundamental del terreno musical a nivel mundial, desplazando a los otros elementos del género.

Esta es la forma en que aparecen los Maestros de Ceremonia que en un inicio su intrusión consistía en animar las fiestas, mandar saludos o hacer anuncios al público a través del micrófono, sin embargo su participación fue aumentando según se dedicaban a construir rimas con mensajes definidos. La habilidad del *Mc* consiste en la forma en que puede relatar una historia con palabras rimadas y en tiempo sobre la pista musical (Dávalos, 2013).

Cabe mencionar que el *Hip Hop* y específicamente el *Rap*, provienen de tradiciones orales que traían consigo las comunidades negras a su llegada a América; las *Dozens*¹⁰, el *Signifying*¹¹, *Threats*¹², *Boasts*¹³ y los *Toasters*¹⁴, permiten dar al *Hip Hop* en Estados Unidos una raíz profunda y de descendencia negra (Dávalos, 2013 y Bojórquez, 2004).

3.2. Entrada y establecimiento del *Hip Hop* en México y el Distrito Federal

Entender la entrada del *Hip Hop* a México es un tema difícil y de carácter difuso, puesto que su ingreso no fue de forma conjunta, es decir los cuatro elementos que lo conforman; *Graffiti*, *Break Dance*, *Dj's* y *Mc's*, sino que su ingreso fue de manera dispersa y por lo tanto se le dieron significaciones distintas. El *Graffiti*

¹⁰ Juego de insultos.

¹¹ Juego retórico.

¹² Juegos de amenazas.

¹³ Coplas de auto-glorificación.

¹⁴ Historias narradas.

ingresa a finales de los setenta, en algunos barrios pobres especialmente, como Ciudad Nezahualcóyotl, donde los jóvenes eran escuchas de música *Rock, Metal, Punk, Ska* y mucho antes que entrara la música *Rap*, suele ser invisible a los medios de comunicación, incluso se dice que los Chavos Banda como *Los Panchitos* eran quienes rayaban los primeros muros en los barrios de Tacubaya (Salazar, 2008:144).

El *Break Dance* es el elemento que tuvo mayor aceptación y difusión de forma paralela que el *Dj*, permitiendo el ingreso del *Rap* posteriormente.

La entrada del *Hip Hop* a México tiene dos conductos, el primero se da por parte de la industria cultural y como una forma de reproducción de lo que se estaba dando en los Estados Unidos con la explosión de la música, por ejemplo la aparición de espacios en programas televisivos como es "Fiebre de Sábado por la Noche" alrededor de los años 80, en este programa se daban muestras de baile *Break Dance*, haciéndose visible la aparición tanto de *B-Boys* que usaban pasos específicos del *Break Dance* y algunos *Dj's* que ponían la música. Entonces podemos decir que el *Break Dance* fue uno de los primeros elementos que permitieron la difusión de la música *Rap* en los medios masivos. *Break Dance* se convierte en la puerta para la entrada del *Hip Hop* en México para después abrir la puerta en la música su forma de expresión más difundida¹⁵.

Uno de los medios que tuvo un papel determinante en la entrada del imaginario del *Break Dance* en México fue la circulación de las películas *Beat Street* (Lathan, 1984) y *Flash Dance* (Lyne, 1983) siendo la segunda, la de mayor

¹⁵www.doble-h.com[Consultado el 5 de junio de 2014]

impacto en los jóvenes, no solo en México sino a nivel mundial¹⁶. En estas dos películas se muestran rasgos generales de lo que era el *Break Dance* en Nueva York, se muestran pasos, acrobacias y algunos bailarines jóvenes ejecutándolo como manifestación propia y como sus habilidades se desarrollan en una sociedad industrial (Cortez Arce, 2004).

Otro programa que tuvo una influencia en la creación de imágenes referentes al *Hip Hop* era "La hora Jackson" en donde se llevaban a cabo los primeros combates de *B-Boys* bailando *Break Dance* y donde se captan los primeros brotes de *Rap*, puesto que mientras los chicos bailaban a otros jóvenes se les daba la oportunidad de *Rapear* (Cortez Arce, 2004).

Sin embargo, estas apariciones no tuvieron gran impacto, puesto que lo que los medios emitían en esta época eran las canciones en inglés que habían tenido mayor auge en Estados Unidos, la radio por ejemplo tocaba canciones de *Run DMC*, *Beastie Boys*, *MellowMan Ace*, *Toneloc*¹⁷, con sus grandes éxitos. Entonces los medios hacían uso de estos temas como una moda. Sin embargo, uno de los momentos que dejan huella en los jóvenes es cuando en México se edita un tema de *Rapers Delight*¹⁸ en español a mediados de los ochenta por el sello discográfico Trébol, permitiendo que muchos de ellos se identifiquen y se sumerjan en los intentos de hacerlo también (Cortez Arce, 2004).

¹⁶ Documental "La furia de las rimas" Hip Hop Le monde est à vous de Joshua AteshLitle (2010).

¹⁷ Grupos de Hip Hop de los años 80 y 90 en Estados Unidos.

¹⁸ Tema del grupo de Rap Sugar Hill Gang, con gran importancia por ser considerado el primer tema de *Hip Hop* grabado en Estados Unidos.

En ese momento, en lo que se conoce como subterráneo, debido al retorno de migrantes de estados unidos, traían consigo cintas de música *Rap* que los distribuían entre amigos, primos y conocidos, miembros primordialmente de los barrios pobres, germinan los primeros exponentes que se le consideraría como pioneros del *Hip Hop* en español en México; *Sindicato del Terror*¹⁹ y *4to. Del Tren*²⁰, sin embargo era más evidente la aparición de Raperos que escribían sus letras en inglés y con mezclas del idioma inglés español conocido como spanglish (Cortez Arce, 2004). Así mismo a finales de los 80 se empiezan a difundir algunos artistas de la escena latina como *Vico C*²¹ de Puerto Rico y el *General*²² de Panamá que hacían sus canciones en español, así como artistas de la escena internacional con un lenguaje mezclado y que permitía su difusión en Estados unidos y en América latina se trata de *KidFrost*²³ y *Cipres Hill*.²⁴

En México la industria cultural, debido a la aparición de *Mc*'s fabricados para la venta masiva de la música estadounidense como *Mc Hammer*²⁵ y *Vanilla Ice*²⁶, en 1991 se da a la tarea de fabricar un grupo de *Rap* que permitiera la instalación

¹⁹*Sindicato del Terror* es el primer grupo de Rap de México que en 1992 edita un casete bajo el sello AMS.

²⁰*4to. Del Tren* es un grupo de jóvenes de la ciudad de México que en 1994 estaba haciendo rap y que en 2003 aparece en un compilado de Rap llamada Hip Hop Hurra Vol. 1.

²¹*Vico C* es un rapero de origen Puertorriqueño que en los ochenta se inicia en el Rap de su país y a finales de esta década con su álbum *La recta final* consigue un disco de oro y platino, siendo reconocido como el primer rapero de Puerto rico.

²²*El General* es un artista panameño de música Reggae que tuvo una gran influencia en la década de los noventa y se le conoce como precursor del ritmo actualmente conocido como Reggaetón.

²³*Kid Frost* es un artista de rap estadounidense de origen Mexicano que en 1990 con su éxito *la raza* donde mezcla palabras en inglés y español fue de gran influencia en el Rap latino.

²⁴*Cipres Hill* es una agrupación de los Ángeles SenDog, MellowManAce, B-Real y Muggs inicia en 1986 y en 1991 firma con el sello Ruffhouse/Columbia.

²⁵*Mc Hammer* es un artista de música pop/rap estadounidense que por medio de la inclusión de pasos y ritmos de música Rap gana tres premios Grammy.

²⁶*Vanilla Ice* es un artista de rap, actor y presentador de televisión que es conocido por su éxito *Ice Baby*.

del gusto por la música. *Caló*²⁷ es creado como el primer exponente comercial de música *Rap* que si bien tuvo un impacto a nivel de mercado y que se convertiría en el medio para que el *Hip Hop* se conociera o se le tomara en cuenta como un género musical que anteriormente no tenía, permitiendo su expansión a nivel nacional, para la escena subterránea no tenía gran importancia, puesto que se decía que *Caló* estaba creando una imagen alterada de lo que era el *Hip Hop* y que no correspondía a lo que en el subterráneo se estaba generando²⁸.

Sin embargo, *Fermín IV* de *Control Machete*, comenta que *Caló* pese a ser una creación de la industria, permite pensar el *Rap* como un género musical debido a que de forma somera abrió una puerta (Cortez Arce, 2004).

Hasta aquí se da un panorama de la primer vía por la cual la industria cultural dio paso a la entrada del *Hip hop* en México.

3.2.1. Ingreso del hip hop a México en espacios periféricos, mediante procesos migratorios.

La segunda forma de ingreso y consolidación del *Hip Hop* en México es por la llamada escena subterránea donde la música llega a estos jóvenes por medio de la constante migración de familiares, amigos y de los mismos jóvenes a Estados Unidos, que en su viajes traían consigo una infinidad de cintas de música *Rap* que aquí en México se distribuían de mano en mano, cediendo a que se dieran los primeros brotes de jóvenes que escriben sus canciones. En el

²⁷*Caló* es un grupo liderado por Claudio Yarto, las hermanas María y Maya Hill, además de dos bailarines de Break dance. *Caló* fusionaba el pop, la música House y Rap.

²⁸www.rapmexicano.com[Consultado el 6 de junio de 2014]

Documental "Otros Nosotros (2004)"²⁹ *Big Metra*³⁰ menciona que estos procesos de importación musical se daban fundamentalmente a finales de los ochenta. Los jóvenes migrantes regresaban de Estados Unidos con esta forma cultural. Existen un sin fin de artistas que actualmente están considerados como pioneros en diversas etapas del movimiento (*Big Metra*, *K-fe*³¹, *Boca Floja*³²) que cuentan como algún pariente que había viajado a los Estados Unidos llegaban y traían consigo la ropa, la música y la forma de hablar, es decir las palabras propias de la cultura *Hip Hop* (Bojórquez, 2004).

La forma en que surgen estas manifestaciones urbanas en la zona conurbada del centro del país en orden de aparición son: en Cuautitlan Izcalli, Ciudad Neza e Iztacalco, de donde surgen los primeros grupos;

Sindicato del Terror y *4to. Del Tren* así como *SpeedFire*³³, *Rapaz*³⁴ y *VLP*³⁵ (Viva La Paz). En el año de 1992 se edita de forma independiente y lejos del interés de la industria musical el primer álbum de Rap a cargo de *Sindicato del Terror* "*Real Música Rap*", y en 1993 "*Como estas feo*" de *SpeedFire*, en formato cinta tape o Cassette, dos

²⁹ Otros nosotros, 2004. Es un documental producido por Roco de maldita vecindad y Alberto Cortes para Canal 22.

³⁰ *Big Metra* es un Rapero Mexicano de ascendencia puertorriqueña, que a partir de la música que su primo trajo de los ángeles un disco de Tounge Twista, inicia a desarrollar el rap. Actualmente es conocido como el rapero Mexicano con la mayor habilidad de rapear a velocidad.

³¹ *K-fe* integrante del grupo de Rap mexicano *Sociedad Café*.

³² *Boca Floja* es un rapero del Distrito federal que en 1996 inicia su participación musical con el grupo *Lifestyle*. en el 2000 presenta su demo como solista "lengua insurrecta", actualmente forma parte del colectivo *Quilombo Arte*.

³³ *Speed Fire* es un grupo de Rap formado por seis jóvenes con un álbum en 1993 de seis canciones, participo en programas y concursos de televisión como el programa "A todo dar" en 1992.

³⁴ *Rapaz* es un grupo de rap formado por seis jóvenes que en 1998 lanza su primer álbum titulado "Rapaz del barrio" con once canciones.

³⁵ *Viva la Paz* es un grupo de Cuautitlán Izcalli formado por *Chejas T*, *Nasty* y *Ppaz*. Inician en 1992, en 1997 saca su primer álbum L.P.D.V.L.P. y en 1999 se desintegran para formar proyectos personales.

producciones que no tuvieron gran difusión debido a la escasez de recursos y de un mercado donde se distribuyera, tendiendo como consecuencia que muchos de los raperos posteriores no tengan conocimiento de su existencia (Cortez Arce, 2004:56).

Este pequeño lapso de producción independiente de música *Rap* permite que en 1995 la escena se extienda a una sinfín de espacios a nivel nacional permitiendo también la aparición de un número mayor de exponentes, en una lista desarrollada por Raperos del Distrito Federal en ese año se tiene el siguiente registro:

En Aragón, *Petate funky*, en Ciudad Neza están *La sociedad café*, en Nuevo León *Vagabundos Uderground* y *Jumping y Dancing* o *Controversia Funky*, en Veracruz *Mc King Siniestro*, en Mérida *Er-Dj Lo-Q-Tor* luego se llamaría *Padre Anderson*; en Durango *Boca H*, en Tampico *Gente Loca* y *Kartel Aztlan* en la Ciudad de México (Cortez Arce, 2004).

Durante este periodo comprendido entre 1995 y 1996 se piensa que es el periodo en que el movimiento del *Hip Hop* estaba creando un crédito mayor en los jóvenes de México, en los medios de comunicación se daba la aparición de un par de programas de televisión donde de nueva cuenta se incluía la escena de *Rap* y *Break Dance*, uno era el programa "*Mi Barrio*" y el segundo fue "*A todo dar*" este transmitido por Televisión Azteca y donde por primera vez se estaban dando

muestras del *Hip Hop* donde se combinaban, *Rap*, *Break Dance* y *Graffiti* en un mismo escenario.³⁶

El establecimiento del *Hip Hop*, después del intento de la industria de posicionar a Caló como el estereotipo, surge en el año de 1997 una nueva banda de exponentes de *Rap* que posee como rasgo una creíble realidad y autenticidad; *Control Machete* formado por *Fermín IV*, *Pato* y *Toy*, formaron la banda que generó una idealización de lo que es el *Rap* con una identidad propia.

Revisando un poco sobre su historia los tres pertenecían a bandas de Rock fusión diversas en Monterrey, tenían un gusto por la música *Rap* pero ninguno lo practicaba de forma abierta, hasta su encuentro y su conformación como *Control Machete* que tuvo la suerte de ser recibida por un sello discográfico en construcción pero que era filial de una transnacional y que no tenía en sus líneas la intención de cooptar o adaptar la música del grupo, sino de experimentar y permitir que *Control machete* sonara como quería sonar, una mezcla de vivencias callejeras, crudas, reales y con un sello característico, hasta autóctono en la parte musical. Se dice que *Control Machete* es la banda que retoma el *Hip Hop* pero no lo practica de forma repetida sino que lo re codifica y le impregna rasgos nacionales a partir de los sonidos (Cortez Arce, 2004).

En 1997 *Control Machete* graba el disco "*Mucho Barato*" y en 1999 "*Artillería Pesada*" permitiendo crear un espacio o un género musical solidificado, puesto en

³⁶www.doble-h.com [Consultado el 6 de junio de 2014]

primer momento se les encuadraba en la escena del rock, sin embargo a partir de sus producciones musicales y aceptación en el mercado se gesta un espacio independiente del rock, una escena de *Rap* un poco más establecida (Cortez Arce, 2004).

En cuanto *Control Machete* estaba absorbiendo la atención de los jóvenes a nivel nacional, seguían existiendo una gran cantidad de exponentes en la escena subterránea, algunos de ellos ya influenciados por *Control Machete* y que en algunas ocasiones tuvieron la oportunidad de abrirles un concierto, entonces *Control Machete* estaba dejando en el imaginario colectivo una visión con características propias o con tintes nacionales. Algunas de las canciones de su segundo disco usaron *Sampleos* de música grupera o banda como *Limite*³⁷, sin embargo, *Control Machete* es solo uno de los tantos pocos grupos que lograron entrar en el mercado, puesto que el resto seguía siendo blanco de la invisibilidad, jóvenes pisando el terreno de la marginalidad y subterrneidad, al no recibir ningún tipo de financiamiento por parte de las industrias culturales según Urteaga (1998).

La manera que el *Hip Hop* estaba creciendo a partir de la aparición de *Control Machete* descansaba en que ellos escribían sus letras en español y en un lenguaje popular pues permitía servir de ejemplo para que los demás consiguieran hacerlo, sin necesidad de pensar en una adaptación del *Rap* estadounidense al español. En la escena subterránea había ya un movimiento muy fuerte que se

³⁷ Es una banda de música grupera regiomontana, liderada por Alicia Villareal.

mantenía peleando contra la industria musical, para conseguir un espacio en la escena *Hip Hop* en México.

Mientras *Control Machete* creaba una escena *Hip Hop* con sus propias características seguía siendo vista dentro del género *Rock*, al igual que *Flor de Lingo*³⁸, y otros grupos posteriores que encontraron en el *Rock* un espacio para desarrollar una vertiente mezclada con *Rap* como *Resorte*³⁹, *Molotov*⁴⁰ y *Camposanto*⁴¹, que permitieron la aparición del *Rap* en los medios pero de forma distinta.

En cuanto al por qué se da un incremento en cuanto exponentes de *Hip Hop* se debe en primer instante a la facilidad con la que se puede realizar, es decir menor costo económico, no requiere un cierto conocimiento musical y las letras son construidas desde la rutina de los escritores, vivencias, historias, etc. Además que la música *Rap* estaba rompiendo con una línea musical que puede ser considerada como tradicional es decir con instrumentos como el rock, salsa, cumbia, etc. Entonces se convertía en la forma en que los jóvenes se podían valer para retar lo establecido. Así es como esta música y el auge de *Control Machete* permitió que hubiera una gran respuesta a nivel República Mexicana. Algunos de los grupos existentes buscaban la hazaña que *Control Machete* había logrado, sin embargo; la mayoría optaba por la búsqueda de generar sus producciones de manera independiente, para esta fecha la lista de grupos de *Rap* a nivel nacional era muy amplia aquí una lista de los más representativos:

³⁸ *Flor de lingo* es una banda de monterrey, en sus canciones hacían uso de rimas en forma de Rap.

³⁹ *Resorte* es una banda de rock del estado de México fundada en 1995.

⁴⁰ *Molotov* banda de rock formada en 1995 por jóvenes de la ciudad de México,

⁴¹ *Campo Santo* banda de rock y gore del estado de México formada en 1991.

Crimen Urbano, Raptor, Fluido mestizo (Estado de México), *El Elote, Los Vándalos, 69 Locos* (Sinaloa), *La otra Escoria, Complot Urbano, Lethal Funky* (Jalisco), *Rango Bajo, Caballeros del plan G, Risa* (Durango), *Tavo Ice, O.M.W. Diletantes, Ataque FDD* (Sonora), *La Rivera, Bastardos, Ache muda, Cartel de Santa, Las Divas, Mexican Fusca, Vagabundos Underground, Northsiders*, (Nuevo León), *ThaClika* (Saltillo), *Skandhas, Divina conexión, Wicca, Sangre Náhuatl* (Veracruz), *Padre Anderson, Charly H.P.C* (Mérida), *Zabio* (Quintana Roo), *Piel Azteca* (Puebla), *Atazta, JanOne* (Chiapas), *Gente Loca, La convención* (Tamaulipas), *TyjuasSteelo* (Baja California), *República del funk* (Aguas Calientes) (Cortez Arce, 2004).

Esta multiplicación de artistas de *Rap* en el subterráneo a finales de los noventa es producto de la creación de la música por parte de los mismos compositores haciendo uso de los medios alternativos a los que tenían acceso. Debido a la falta de una escena y una plataforma industrial dedicada a ello, entonces gracias a los alcances que ha tenido la tecnología algunos de los primeros *Raperos* por medio de una PC y limitados programas de grabación realizan sus maquetas y las comercializan en formatos de CD en los pequeños espacios especializados en *Hip Hop* que definitivamente estaban fuera de la industria cultural, de sellos discográficos y distribuidores siendo el Tianguis del Chopo⁴² el más utilizado.

⁴² El tianguis del Chopo, es un lugar donde se comercia principalmente música y ropa, está ubicado en la calle aun constado de la biblioteca Vasconcelos. En este lugar se realizan eventos culturales y musicales,

Hablando de la conformación de una identidad propia del *Hip Hop* que se hace en México, pareciera ser que los productores están adoptando lo que se hace en Estados Unidos y agregan solo algunos efectos sonoros propios de la cultura mexicana y aunque la mayoría de los raperos continúan teniendo el sonido que se proponía en Estados Unidos y el contenido, otros optan por generar nuevas formas de construir su discurso, un ejemplo de ello es el *Rap Chicano* o de *Cholos*, realizado por jóvenes que al tener una experiencia en Estados Unidos buscaban en sus letras reflejar ese orgullo por ser mexicanos.

En Ciudad Netzahualcóyotl *Sociedad Café* era el grupo que se encargaba de plasmar esa identidad en sus canciones y que en 1994 ya estaban tocando en sitios de esa demarcación geográfica, "*Sociedad café en Ciudad Neza, usan Teponaztli⁴³s mezclados con cajas de ritmos y soplan caracoles marinos mientras rapean en náhuatl*" (Bojórquez, 2004), Este grupo hace uso de palabras en náhuatl para referirse a algunos referentes de la raíz mexicana.

Aquí un fragmento de la canción "*Arrasa mi Raza*" de *Sociedad Café* del disco *Emergiendo* de 1999, donde se muestra el uso de palabras en náhuatl y el sampleo utilizado en la pista de esta canción es el sonido de un caracol.

Arrasa mi raza y avanza,
Siempre pa delante como una esperanza.

Arrasa mi raza y avanza.

Nihuinti, nichoka, niknotlamati,

exposiciones y conciertos de artistas independientes. El chopo ha sido de gran influencia en la difusión de géneros musicales urbanos como el rock, el reggae, Ska, hip hop, punk, entre otros.

⁴³ Es un instrumento musical prehispánico parecido a un tambor.

nikmati, nik-itoa, nik-elnamiki:
¡makaaknimiki, makaaknipolihui!
Inkanahmicohua, inkanontepetiwa, in maonkanniauh:
¡makaaknimiki, makaaknipolihui!⁴⁴
Si nunca yo muriera, si nunca yo desapareciera.
Arrasa mi raza y avanza, Arrasa mi raza y avanza.

Sociedad Café figura como una de las agrupaciones que a pesar de las constantes configuraciones en su línea de integrantes⁴⁵, ha permanecido de forma continua en la escena produciendo varios discos; *Emergiendo (1999)*, *Varrío Vida (2001)*, *Varrío vida II (2002)*, *Firmex Tiempos (2003)*, *+Firmex (2004)*, *Barrio Asesino (2006)*, *Sin Fronteras (2008)* y *Leales al juego (2014)* y en algunos han servido para la difusión de Raperos de distintos puntos del territorio nacional⁴⁶.

Sociedad café inicia tocando en algunas discotecas de Netzahualcóyotl como son: *Estratus*, *Eclipse*, *Vulcano*, posteriormente en lugares como *El Foro Alicia*, *el Chopo*, *Tepito* y las tiendas de Graffiti en el centro del país (Bojórquez, 2004).

Para entender su continuidad es necesario retomar la importancia que ha tenido su constancia y su insistencia, puesto que al escasear de foros, medios y un mercado donde circular su música; se mantienen en resistencia a la industria cultural.

⁴⁴ Fragmento del poema de Netzahualcóyotl "sed de inmortalidad".

⁴⁵ *Sociedad Café* al inicio estuvo formada por K-fe y el Enfermo, después sale el enfermo e ingresa El Virus, y finalmente sale Virus, regresa el Enfermo y se integra Mr. Chale, que es la agrupación actual.

⁴⁶ www.hhmexicano.blogspot.com, www.ritmourbano.com.mx [Consultado el 10 de junio de 2014]

Debido a la poca o nula captación de *Raperos* por los sellos discográficos que trabajaban para las industrias musicales, se elaboran una serie de formas alternativas para que los productos musicales lleguen a más personas, una de ellas y la más importante es Internet, pues por este medio, no solo se llega a más personas de la misma ciudad sino que a otros estados ejemplo de esto es *Boca Floja*; un rapero del Distrito Federal que actualmente tiene reconocimiento a nivel internacional, es debido a esta forma de hacer uso de Internet para intercambiar música con gente de norte, centro y sur América, además de Europa. La segunda opción, y que se convirtió en un rasgo característico de toda la escena nacional, es la de pasar la música de “mano en mano”, en los eventos en vivo; donde los artistas y productores independientes venden sus discos al terminar el acto en vivo, los espacios más conocidos son *El foro Alicia*, *Faro del Viento*, *Plaza Peyote*, *Salón Caribe*, *Salón Bombay* y en algunos deportivos (18 de marzo y Aragón por ejemplo) hasta en las calles cercanas a su vivienda, en casas particulares, o en el Tianguis del Chopo se reúnen un gran número de presentadores que llevaban sus discos para poner a la venta o para intercambiarlos con exponentes de otros estados.

3.3. Hip Hop Mexicano: buscando una raíz

Anteriormente se había hablado que la escena nacional de *Hip Hop* estaba en la búsqueda de características que le brindaran una identidad propia, permitiendo observar algunas cuestiones; como es la mezcla de algunos sonidos de música autóctona como la cumbia, banda, entre otros, así como la mezcla de algunas palabras de origen indígena en náhuatl y que hacen referencia a ideas propias de

la cultura Mexica. *Sociedad Café* fue uno de estos grupos, aunque no el único; desde la sierra de Guerrero y hasta el Distrito Federal se estaba presentando un fenómeno interesante con algunos jóvenes enfocados en rescatar lo que en la cosmogonía Mexica se conocía como "*La flor de la palabra*" Jorge Hueso, Youalli G, *Movimiento Acaxao* y *Sad C Ehecatl* siendo los más representativos, sin embargo esta lista se incrementa.

3.3.1. La flor de la palabra (*In xochitl, In cuicatl*)

La flor de la palabra en la cultura prehispánica es entendida como la tradición oral de la poesía, la pintura y lo plasmado en los códices, transmitida y llevada al acto público por medio del canto, de la palabra en frases dotadas de un cierto metro o ritmo poético, que permitían la memorización y transmisión de los saberes. Estos cantos eran llevados a cabo por los ancianos; los viejos; “Los ancianos informantes indígenas, que habían traído sus libros de pinturas, para responder a las preguntas de Fray Bernardino de Sahagún pronunciaron este que cabe llamar antiguo poema” (Portilla, 2005: 21). El *Xochitl, Cuicatl* ha tenido ciertas interpretaciones, sin embargo; la idea predominante y que es aceptada hasta la fecha es la de Ángel Ma. Garibay:

...el Xochitl, Cuicatl se relaciona con la poesía en su sentido más amplio, es decir con el universo de la celebración con canto, música y baile, donde se invocan a los dioses y se buscan palabras verdaderas, considero que hay antiguos murales y representaciones de códices que muestran, específicamente el glifo de la "voluta florida" en murales de Teotihuacán como la palabra que es canto con flores y proviene de la

boca de sacerdotes ricamente ataviados. Otro ejemplo es en el códice borbónico, aquí un fragmento:

Ipalnemoa, moyolahuia,
peehuayacoyachichinaya
tlacuilolxochil, inchilihuincuicatl.
Dador de la vida, tu corazón se alegra,
El anda libando miel,
La flor de la pintura, el canto está pintado
(Portilla, 1986: 391)

Esta forma de canto a través del *Xochitl*, *Cuicatl* era una representación para que se transmitiera la historia de los pueblos, la memorización de los glifos y su trascendencia de generación en generación. Es por eso que los poetas eran simbolizados como sabios; "...la poesía fue para ellos, lo que la filosofía para los griegos, ellos eran los sabios o como les llamaban los nahua, los tlamatinime. Ellos eran los que saben, los que conocen lo que está sobre nosotros y la región del misterio, se dijo que a ellos les toca hablar de los dioses..." (Leander, 1972: 666).

La palabra es un acto que lleva en sí una energía y que en la cultura tolteca tenía como finalidad la de crear un lazo superior entre dos o más personas, cuando un indígena dice que su palabra es suficiente contrato, es porque la palabra es un compromiso espiritual, es la verdad, es voz del conocimiento (Ruiz, 2004). Dentro de esta tradición oral en los Mexicas, el poeta que más ha

trascendido y que ha tenido mayor relevancia es Netzahualcáyotl sobre su obra se han escrito diversos libros.⁴⁷

3.3.2. In xochitl, in cuicatl y Hip Hop

El rescate que se hace de la tradición del Xochitl, Cuicatl por algunos jóvenes de México es con la intención de buscar una raíz alternativa al *Hip Hop*, a la establecida en Estados Unidos y de descendencia negra principalmente. El *Hip Hop* como se conoce es una construcción basada en raíces negras afroamericanas y africanas de los movimientos diaspóricos y reavivados en el sur del *Bronx*. Cuando el *Hip Hop* entra en México se inserta como una forma cultural muy similar que en Estados Unidos, durante su desarrollo se dan algunos movimientos para impregnarle un sentido nacional, este proceso de búsqueda de una raíz propia es constante. Entonces siguiendo lo que Miguel Ruiz (1997) dice; “hay que vivir la herencia prehispánica en nuestro tiempo actual”, se logra esta conjunción de saberes y tradiciones antiguas aplicadas a un mundo moderno actual, el Xochitl, in Cuicatl, es la tradición de ofrendar flor y canto a través de la poesía, pintura, música y el baile en la urbe de la gran Ciudad de México, la búsqueda de una raíz para hacer *Hip Hop* Mexicano encuentra una salida particular.

3.3.3. Jorge Hueso (Mc. Shh)

Jorge Hueso es un personaje que a finales de los ochenta crea un colectivo de artistas llamado *Colectivo de Artistas Callejeros Shock Horror Hueso* en el tianguis

⁴⁷ Ejemplos: Netzahualcáyotl. Vida y obra. MA campos, 1994. FCE. Poemas de Netzahualcáyotl, 2010. Redediciones. El rey poeta: Biografía de Netzahualcáyotl, P Serrano, 2006. CIDCLI. Los cantos de Netzahualcáyotl. LA Pozos. 1993. Instituto mexiquense de cultura. El emperador Netzahualcáyotl. A Henestrosa. 1972. Gobierno del estado de México.

cultural del Chopo siendo considerado uno de los primeros organizadores de exposiciones de *Graffiti* y por ende de *Hip Hop* en el Distrito Federal. En esta época es influenciado por la filosofía de los chicanos "El orgullo de sentirse mexicano" y posteriormente debido a una reflexión que tiene al observar que en México aparecían gran variedad de tribus urbanas se sumerge en la búsqueda de un cambio.

Yo me di cuenta que en México había algo que nos estaba afectando porque todos queríamos imitar lo que no éramos y precisamente esa es nuestra debilidad, el no saber de dónde veníamos y a partir de una consigna de un gran abuelo de allá de los afroamericanos, Martin Luther King Jr. él decía si no sabes de dónde vienes no sabes a dónde vas, los negros tienen raíces, me di cuenta que nos hacía falta encontrar nuestra identidad (Jorge, 2014).

A inicios de los noventa Jorge Hueso se auto emplea vendiendo ropa proveniente de Estados Unidos, en este lapso, en conjunto con algunos amigos integrantes de los grupos de Rock *Maldita Vecindad*⁴⁸, *Caifanes*⁴⁹ entre otros, deciden empezar a fabricar artículos que permitieran dar una identidad a estas expresiones musicales. Jorge Hueso empieza a fabricar playeras que traían imágenes de *Pedro Infante*, *Tin Tan*, *Benito Juárez*, el Escudo Nacional; incluso en los primeros discos de dichas bandas de Rock salen usando estas playeras," *El circo*" (1991) de *Maldita Vecindad* y "*Caifanes Vol. 1*" de *Caifanes* (1988), después

⁴⁸ Grupo de rock mexicano que inicia en 1980, formado por: Roco, Aldo, Sax, Lobito, Tiki, Pacho y Pato.

⁴⁹ Agrupación de rock formada por Saúl, Sabo, diego y Alfonso.

*Alex Lora*⁵⁰ empieza a usar una camisa de Jorge Hueso con la virgen y posteriormente observa; que muchos jóvenes empiezan a usar playeras con símbolos nacionales y no con marcas o símbolos del extranjero.

En esta misma época hace un viaje a Estados Unidos a exponer sus playeras en la calle *Melrose Avenue* en los Ángeles y en este sitio conoce el *Graffiti* junto al movimiento *Hip Hop* que en Estados Unidos estaba muy fuerte. Al regresar a México se da a la tarea de generar eventos para la música nueva absorbiendo a la banda que ya *rapeaba* en busca de espacios de difusión, esto a mediados de los noventa. Con una marca de ropa que él produce "Vatos Locos" en Monterrey conoce a *Pasto*, banda de Rock que se convertirían en futuros integrantes de *Control Machete*, comparten ideas acerca del *Hip Hop*. En el Distrito Federal en colaboración con Guillermo Heredia⁵¹ conducen un programa de radio en lo que entonces era *Órbita 105.7* "El toque de queda" a finales de los noventa⁵².

Jorge Viaja a Monterrey y se emplea abriendo espacios para la cultura urbana y *Street Art*, teniendo un crecimiento amplio, se inicia como participante en la creación del video clip de *Control Machete*, "Mendes" en 1996. Así mismo, en Monterrey después de una década de trabajar con movimientos de arte urbano, graba su primer material llamado *señor del viento* (2004) de forma independiente en el sello *WC Producciones* donde incluyen las canciones: *orgullosamente mexicano, el señor del viento y soy uno con todo el universo*.

⁵⁰ Vocalista del grupo de rock mexicano *El Tri*.

⁵¹ Considerado como uno de los primeros Graffiteros en el distrito Federal.

⁵² Entrevista realizada el 23 Marzo de 2014.

A partir de su regreso a la Ciudad de México, inicia una búsqueda por encontrar su identidad y a partir de estas experiencias inicia su creación musical que mantiene hasta la actualidad.

En esa búsqueda por mi identidad en un evento que hubo en Meztitla⁵³ me metí por primera vez al temazcal que fue una experiencia que cambio mi vida, otro acontecimiento importante fue conocer aquí en el zócalo a jaguares Quetzalcóatl que hacía unos manifiestos donde hablaba de la historial del Anáhuac, él acaba de escribir un libro que se llama el regreso de Quetzalcóatl, yo leí otro libro: Tlacaelel, del que fui influenciado para escribir mis temas, entre los que destacan "orgullosamente mexicano, soy un todo con el universo, un tema nuevo "in lakech, alaken" yo soy tu, tu eres yo y "el señor del viento" (Jorge, 2014).

La intención de Jorge Hueso es la de compartir esto que él llama mexicanidad, no como tratar de vivir en el pasado sino poner en práctica, en el presente; estas ideas, estas formas de vida que han estado resistiendo para dejar un mensaje de conciencia a todas las personas que sea posible. Jorge Hueso ha trabajado con varios artistas de la escena musical nacional e internacional. En 2009 realizó una gira a Costa Rica por parte de *Gaffeto Tv* y en 2011 participa en el tema de "*Cheran*" en favor de la comunidad indígena de ese poblado, junto a *Roco Maldita Vecindad*, *Rubén Albarrán Café Tacuba*, entre otros. Actualmente tiene un proyecto nuevo para grabar un material discográfico.

⁵³ Tepoztlán, Morelos.

3.3.4. Youalli G.

Ometeot!!

*RAP es Ritmo Adaptado a la Poesía, en teoría,
Palabras Adaptadas al Ritmo. (Youalli G⁵⁴)*

Youalli G es un rapero originario de la Sierra Madre del Sur en Acapulco Guerrero a finales de los ochenta se ve influenciado por la música de *Public Enemy*, *UB40* y *Patois Banton* artistas extranjeros de *Hip Hop*, adapta esto al español y trata de darle un sentido propio⁵⁵. Se destaca por su estilo de improvisar y adaptar palabras en diferentes ritmos, desde *Rock* y *Reggae*, *Cumbia*, *Merengue*, *Mambo*, *Danzón*, *Trío*, *Bolero*, *Banda*, *Son* y *Hip Hop*. A finales de los 80 se percata que la forma de expresión musical conocida cómo *Rap* es del gusto de los jóvenes por el ritmo y desenfado proyectado por los exponentes más vendidos en ese tiempo. Empieza a improvisar rimas y escribe algunas canciones, sintiendo la necesidad de expresar su pensar.

Pues mira yo te puedo decir que es algo muy personal, primero me entra mucho la idea de la mexicanidad, y no me pareció que Rap fuera un término en ingles que significara golpe y la onda de palabra golpeada. Entonces dije “bueno si voy a hacer una expresión y estoy buscando hacerlo más mío, más nuestro, pues que también incluya el término”. Y se me ocurrió desglosar R-A-P como; ritmo adaptado a la poesía palabras adaptadas al ritmo. Al poder adaptar las palabras al

⁵⁴ Fragmento de la canción R.A.P. de Youalli G.

⁵⁵ Entrevista realizada en 29 Marzo de 2014.

ritmo, encuentras que adaptas a cualquier género musical, y con esto es como me voy en varios géneros (Bojorques, 2004).

La trayectoria de *Youalli G* es muy amplia y ha participado en una infinidad de proyectos así como una discografía considerable, sus primeras canciones datan de 1990 y 1992 sin tener un proyecto de crear un álbum⁵⁶. Aquí su discografía formal:

1. THC. (Demo del grupo integrado por Youalli G. y MC Luka en 1998).
2. Leve Antología Leve. (2003).
3. COMUNICATE! (2008).
4. DEMOStrando Estilo. (2002).
5. MANGLE. (2010).
6. Yo y Mis Amigos. (1998 y 2006).
7. Romance Apócrifo Patético. (2007).⁵⁷

Entre los proyectos en los que ha participado Youalli G, enmarcados en el periodo de 1998-2013 destaco los siguientes; estando en el Distrito Federal participa en la creación de *THC* grupo de *Rap* formado en colaboración con *Mc Luka*⁵⁸ obteniendo un demo en 1998. La participación en foros como *Rockotitlan*, *Foro Alicia*, *Foro Sol*, *Escuela Normal Superior*, *Ciudad Universitaria*, *UAM-Xochimilco*. Formar parte del proyecto *Tequio Global* en compañía de *Roco de Maldita Vecindad* y *aztek 732*, Participa en la grabación del disco: "*latín Ska forcé*"

⁵⁶ Las primeras canciones de Youalli G son "Nocivo para la familia", "Seguridad" y "Violencia en mi vida".

⁵⁷ Entrevista realizada en Marzo de 2014.

⁵⁸ Rapero de la ciudad de México, integrante de la agrupación Vieja Guardia con una trayectoria de alrededor de 15 años y con gran reconocimiento a nivel nacional.

del grupo *Los de Abajo* con letra y voz en "voy buscando" y "la fuga", en la presentación del *Festival Vive Latino 2003*, algunas participaciones en documentales como: "*Living in the City*" de Robert Cornellier para la televisión Canadiense (2000), "*Mundo Cannabico*" de Julio Zenil (2003), "*otros nosotros, México Ciudad Hip Hop*" realizado y producido por Roco y Alberto Cortez (2004) para canal 22. Lleva a cabo presentaciones en el *Festival internacional de las culturas en resistencia Ollin Kan*, en el Teatro de la Ciudad, en La Feria del libro del Zócalo, en la explanada del Estadio Azteca, Faro de Oriente, entre muchos otros.⁵⁹

Youalli G es uno de los precursores de la idea de generar una expresión propia a través del *Hip Hop*, desde su posición como creador de música y su aporte acerca de la teoría del *Rap* (Ritmo Adaptado a la Poesía), también en la utilización de palabras y conceptos en náhuatl, como en su propio nombre artístico "*Youalli*⁶⁰", además de su manera de escribir las canciones, haciendo constante referencia a la raíz poética de "*La flor de la palabra*" tradición oral prehispánica, un ejemplo de ello es la canción R.A.P (2000) en colaboración con Roco, aquí incluyo un fragmento:

...Creando un estilo diferente de hacer la comunicación,
Transmitiendo el mensaje de la imaginación,
Como en tiempos milenarios, la palabra florida,
Los danzantes, orquestas y narrando la vida, los códices,
Y todo se transmite, en la actualidad todo esto del graffiti...

⁵⁹ www.youallig.com[Consultado el 10 de junio de 2014] y entrevista en marzo de 2014.

⁶⁰ Youalli es Noche en Náhuatl.

...Por los siglos de los siglos, en libertad o cautivos
Los nativos y su herencia cultural.
Con su narrativa tradición oral
Los danzantes como antes son los bailarines,
Las orquestas, son la neta haciendo ruido en los toquine⁶¹s,
Las estelas las reviven los nuevos tlacuilo⁶²s, con sus piezas de graffiti!!!...
El grito de lucha en la palabra zapatista, es flor y canto actual combativo,
En la revolución mexicana los trovadores día a día la narraban...
Y así es que recuerdo un ejemplo antiguo, el barzón un rap corrido,...

3.3.5. Sad C Ehecatl.

Ulises López “Sad C” es un rapero del Estado de México, del municipio de Ecatepec. En el año de 2003 inicia su carrera musical formando un grupo llamado *Zona Norte Soporte Urbano*, siendo guitarrista. La agrupación tiene una aceptación favorable y se presentan en varios espacios culturales como es el *Auditorio Che Guevara*, *Centro José Martí*, *Casa Talavera* y participando en el filme: *El Cobrador* de Paul Leduc (2006)⁶³.

En el 2003 empecé a ensayar con un grupo que intentaba hacer rap o hip hop acústico, éramos el baterista, los dos Mc's, el Dj, saxofón y yo con la guitarra acústica. La mayoría éramos de Ecatepec; san Agustín, héroes de la independencia y el DJ y un Vocalista de la progreso nacional. En este año tuvimos nuestro primer evento en

⁶¹ Hace referencia a los conciertos, fiestas o eventos musicales.

⁶² Tlacuilos eran aquellos personajes que se dedicaban a pintar los códices en general en la cultura prehispánica

⁶³ www.decosmosmorteros.blogspot.com[Consultado el 10 de junio de 2014]

Ecatepec...aunque tiempo antes ya me había puesto a escribir algunas cosas más cercanas a la poesía, en prosa (Ulises, 2014).

Posteriormente en 2008 inicia su carrera como solista y organiza diversos eventos, se presenta con otros artistas, publica un libro de poesía titulado: A-B Side (2000). En este mismo año gana el concurso de poesía de Ecatepec.

Al inicio lo que yo hacía era rap revolución así lo definía y trataba de escribir con una influencia política de izquierda, esto fue cuando nos separamos en 2008 de soporte urbano para empezar a hacer mi propio proyecto musical... entonces realicé algunos festivales como el del festival de la poesía I y II, la intención era juntar la poesía urbana o el rap y la poesía de atril...en el 2009 por ahí salió mi libro por un patrocinio de Ecatepec con el editor Generación Espontánea (Ulises, 2014).

En los años posteriores comienza a realizar varios viajes a distintos puntos de la república que permitirían acercarse a la idea de interpretar *Flor de la palabra*, que es una tradición prehispánica de flor y canto actualizado en el *Hip Hop*, llevando esta muestra a diversas partes del país y Centroamérica. En 2011 graba su primer disco en formato original "*Sentli Koyoualli*", imparte un taller de *Rap* en la colonia Guerrero y a partir de este año se dedica al rescate de la tradición de *La flor y la palabra*, la unión entre los antiguos tejedores de letras y fonemas que imparten un mensaje de conciencia y equilibrio, con un intenso contenido de crítica

político-social y un encuentro con la parte natural del ser humano, la parte animal y espiritual.

En Oaxaca conocí gente que quedaba de la APPO, colectivo Vocal, a Bety Cariño luchadora social, que ya asesinaron, me invitó a un festival, la Feria del Maíz, entonces encontré esa conexión con la tierra, la convivencia de comunidades indígenas y luchadores sociales...platique con una anciana zapoteca que me dijo que yo tenía la energía del viento que eso era como mi poder y me dijo que tenía que aprender los signos de mi tiempo...todo eso me trajo esa visión de lo antiguo en el tiempo nuevo, todas estas experiencias estaban influenciando mi forma de hacer música...y así fue como hice una canción de la madre tierra, del viento, del agua, del animal que tiene que ver con la idea del nahual...entonces me adentraba en lo que ellos llamaban la flor y el canto que es una tradición prehispánica, yo no tengo una fuente bibliográfica, porque estas cosas aún nos llegan a través de la tradición oral, a través de la palabra. Todo esto fue lo que influyó en mi primer material (Ulises, 2014).

Para tener una idea en cuanto a la referencia que hace de esta cosmovisión plasmada en sus letras, incluyo un fragmento de su canción "*Tonanzin* (2009)" y un fragmento de la canción "*Animal* (2011)" donde presenta esta alusión a la flor de la palabra y la parte animal del ser humano respectivamente:

Uno es el todo; Senteotl,
Dos es la dualidad; Omeyotl,

Tres es el equilibrio; Huehuateotl,
Cuatro es la armonía; Naucampan
Cinco es la flor y el canto; in cuicatl, in xochitl,
Seis; espirales tejidos del ancestro renacido;
Siete; chicomexochitltonacayototlacayo, sentlytlayoli!!

Voy a mirar con los ojos de adentro, voy a quemar con ocote y copal en el fuego
Tanto silencio, soy guerrero que canta de nuevo, hoy luna llena, hoy copa rota,
Hoy espíritu aparece en las rocas. Pájaro canta lágrima rueda, las hojas secas,
Camino en tinieblas, hago pacto con las estrellas, manto de la noche negra.
Ahora, yo soy quien corta la sogá, la que se enrolla en tu cuerpo, si más,
Te deja sin respirar, canción animal pa gritar, reacciona
Está llegando la hora, este es un mundo de goma namas.

De forma conjunta con una chica *Rapera* llamada Yoes⁶⁴ fundan la idea de *Rap de maíz*, que tiene como eje temático la conjunción de *Raperos*, artistas y Graffiteros, parte del mismo movimiento, de rescate cultural mediante la transmisión de la palabra florida.

Realicé un viaje a San Cristóbal de las Casas Chiapas, estuve en Oventic el caracol de los zapatistas, ahí tienen un icono donde es una mazorca y cada maíz tiene pintado una cara zapatista diferente, de ahí surge la idea de ver que todos somos parte del mismo maíz...y toqué en Acteal en un festival por la matanza de Acteal, esta vez que toqué es el más importante porque en ese momento yo realmente estaba haciendo

⁶⁴Yoes es una mujer rapera del estado de México que practica de igual forma la flor y que tiene una trayectoria de más de diez años en la escena Hip Hop en México.

mi primer ceremonia de flor y canto y le estaba cantando a los muertos (Ulises, 2014).

El colectivo Rap de maíz (Zona Norte Tenochtitlán) ha gestionado varios eventos entre 2010 y 2014 con la finalidad de generar espacios para la participación de otros artistas; La Plaza peyote en el Chopo, corredor cultural del Chopo, La central del pueblo y en algunos Faros de la Ciudad de México, así como en las calles de Ecatepec⁶⁵. Este colectivo está conformado por varios jóvenes del estado de México; Ecatepec, Coacalco, Teotihuacán y del Distrito Federal, en la delegación Gustavo A. Madero y Cuauhtémoc; *Sad C, Jorge Hueso, Youalli G, Mr. Ex-delincuente, Yoes, Varios Barrios, Emisor, Kpu Banton, Juan Sant, Mente Negra, UDG, Darkaz, Bones Lion, Norf, Krash, el Mente, M-chavez* son algunos de los integrantes. Actualmente *Sad C Ehecatl* se encuentra radicando en Berlín, Alemania debido a que formo su pareja es de nacionalidad Alemana.

Hasta ahora se han proporcionado datos que permiten demostrar cómo esta apropiación del *Hip Hop* se da por los jóvenes y a partir de reflexiones personales y como resultado de las interacciones en el colectivo, se involucran en la tarea de cargar con un sentido distinto al *Hip Hop* que les llegó, buscan información que permita significar esta manifestación cultural desde una perspectiva nacional/tradicional.

⁶⁵ Estas fiestas son realizadas de forma autogestiva ante la falta de espacios especializados en la difusión de Hip Hop, dichas fiestas consisten en la instalación de un equipo de sonido en la calle y la presentación de los artistas para el público en general.

Movimiento Acaxao⁶⁶.

De forma similar a los casos anteriores, en la Ciudad de México se muestra uno de los fenómenos importantes dentro de esta forma de hacer música; una agrupación de jóvenes que viven en el Estado de México hablantes de náhuatl, empiezan a crear música *Hip Hop* y *Reggae* en náhuatl haciendo uso de ciertos instrumentos prehispánicos como son flautas, tambores y silbatos. Sin embargo, esta agrupación se encuentra en desintegración y la información sobre ellos es prácticamente nula en los medios electrónicos. El material que es posible consultar son las canciones donde se muestra su incursión en la flor y canto. Sólo se sabe que tiene alrededor de doce años en la escena *Hip Hop* y es considerado el primer grupo de *Rap* que escribe sus canciones en idioma, náhuatl⁶⁷.

Esta aparición de jóvenes exponentes de *Hip Hop* en una lengua indígena se va desarrollando en diversos estados de la República Mexicana, solo para tener una idea de este aumento a continuación se muestra una lista tomando en cuenta que aún es difícil hacer un conteo total, puesto que al interesarme por el tema he conocido varios exponentes que llevaban tiempo haciendo música pero que anteriormente no se había tenido contacto; *Pat Boy y Cima* en Cancún, *Mayan Poetry* de Quintana Roo, *Sexta vocal* de Chiapas, *Rapero de Tlapa* en Guerrero, *Ceyba Flava* de Yucatan, *Incocuatl* del Estado de México, *SlajemK'op*, Chiapas, *Rap Mazateco* del Estado de México, *Mixe Represent* de Oaxaca y Distrito Federal, *Eco expresivo de la B6* de Amixtlan Puebla, Juan Sant, Distrito Federal

⁶⁶ Acaxao para Yancuicatl vocalista del grupo significa movimiento y además es un juego de palabras, es Oaxaca al revés. Se encuentra en inactividad ya que sus integrantes están realizando otras actividades ajenas a la música.

⁶⁷ Entrevista a *Sad C Ehecatl* en marzo de 2014.

Tap TuunSavi de Guerrero⁶⁸. Esta lista se incrementa si se habla de otros géneros musicales: Lumaltok, Venado Azul, Winingola, Primitive Mayan & Blues, Nuk Yunik, Hektal, Vayijel, La Sexta Vocal, SakTzevul, Xkuvkav, Nambué, entre otras.

3.4. Hip Hop en Cuauhtémoc

Hablar de *Hip Hop* en Cuauhtémoc forzosamente me remite a incluir mi experiencia personal debido a que no hay registro bibliográfico o escritos que den cuenta de ello, pues su origen data de alrededor de 17 años y no ha existido gran interés por recuperarse, por esto es que me involucro como parte de esta investigación, aportando una visión general del proceso de conformación del movimiento local *Hip Hop* del cual he formado parte desde su inicio. Así mismo rescato una entrevista realizada a *Yust* uno de los primeros Graffiteros de Cuauhtémoc⁶⁹.

Cuauhtémoc es una población ubicada al norte del Distrito Federal en la delegación Gustavo A. Madero con una población aproximada de 350,000 habitantes, formada por pobladores nativos, pero mayoritariamente conformada por personas provenientes de estados como Oaxaca, Michoacán, Zacatecas, Puebla, Estado de México, Veracruz, entre otros. Estos flujos migratorios tienen un gran aumento a partir de los años cincuenta (Tinoco, 2014), estas migraciones también se llevaban a cabo por habitantes de Cuauhtémoc hacia los Estados Unidos y existen datos que muestran que al regreso debido a la deportación de algunos de ellos traían consigo productos culturales como es la música, la idea del Graffiti

⁶⁸<http://www.jornada.unam.mx/2013/11/12/espectaculos/a09n1esp>[Consultado el 20 de junio de 2014]

⁶⁹ Entrevista realizada en el mes de mayo de 2014.

y películas que de alguna forma influenciaban la práctica de estas manifestaciones.

El *Hip Hop* en Cuauhtepc debe su aparición en un primer momento, a la proliferación que se da del *Graffiti* en los años 90 en las zonas periféricas de la capital que tienen influencia en los flujos migratorios. El *Graffiti* en Cuauhtepc se comienza a practicar logrando una captación de un número considerable de jóvenes que relacionaban esta práctica con la música *Ska*⁷⁰. A partir de 1996 aproximadamente en Cuauhtepc se tiene dato de los primeros Graffiteros que estaban marcando los inicios de *Graffiti* en esta zona, el ingreso se da por distintos medios: uno es como relata *Yust* por la interacción con amigos de otros puntos de la ciudad, que al conocerse en el CCH se compartían información sobre *Graffiti* y música, otra forma es la aparición de *Cholos* que también realizaban algunas pintas y que algunos de ellos provenían de un proceso migratorio hacia los Estados Unidos. Un medio más fueron algunas películas que no eran especializadas en *Graffiti* pero sirvieron de influencia; *The Warriors* (1979), *Sangre por Sangre* (1993) y *Kids* (1995). Otras influencias en la música fueron artistas como *Delinquent Habits*⁷¹, *Resorte*, *Molotov*, *Control Machete*, entre otros⁷².

Por el periodo 1999-2003 en Cuauhtepc la escena de *Graffiti* había crecido, en una reunión de todos los que lo practicábamos llegamos a ser alrededor de

⁷⁰ Es un ritmo musical originado a finales de los 50 que se deriva de la fusión de ritmos jamaicanos con la música negra Estadounidense.

⁷¹ Grupo musical estadounidense de Rap chicano, formado en 1991 en los Ángeles.

⁷² Entrevista realizada en el mes de mayo de 2014.

50⁷³; sin embargo, en esta época la mayoría de nosotros aún lo relacionábamos con géneros musicales como el *Ska*, la *Electronica*, el *Punk* y el *Reggae*, expresiones que en sí mismos tienen una historia particular.

En mi caso específico cursando la preparatoria conocí a un grupo de amigos, algunos bailaban *Break Dance*, otros hacían *Graffiti* y escuchaban *Rap*, me integré con ellos porque les conté que también pintaba. A partir de ese momento me empecé a interesar por el *Hip Hop* y en el Tianguis del Chopo donde conseguíamos el material para hacer *Graffiti*, conseguí los primeros Casetes de *Hip Hop*, eran unas cintas que mezclaban *Ska* y *Rap* en ellas venían canciones de *Sindicato del Terror*, *Delincuent Habits* y *Maldita Vecindad*. También por medio de internet en la escuela buscaba más información acerca del *Hip Hop*, descargaba discos como los de *Control Machete (1997)* y *Cipres Hill (1999)*. De 2004 en adelante acudía a Exposiciones de *Graffiti*; la más representativa es la expo "Chavos Banda"⁷⁴ en Iztapalapa (2004) en donde conocí a Mc's de la escena nacional; *Gogo Ras*, *Mc Luk*, *Sociedad café* y comencé a interesarme más.

Por el 2005, en Cuauhtepac se hacían fiestas en casas particulares donde los *Graffiteros* nos reuníamos, algunos empezábamos a compartir música. Existían fiestas similares, donde de forma subterránea se tocaba lo que hoy se conoce como *Reggaetón*⁷⁵; en un tiempo estas fiestas de *Reggaetón* debido al alto

⁷³ Para este dato se realizó en 2004 una reunión de todos los crews (colectivos) de *Graffiti* de la zona, U4C: TSF, VND, ATK, YEA.

⁷⁴ Consistía en reunir una gran cantidad de expositores de *Graffiti* para dar color a las bardas del deportivo, de forma conjunta se llevaba a cabo un concierto de *Rap*, y Exhibición de *Break Dance*. La Primera exposición data de 1995. <http://codeco-ojr.com/chavos.htm>[Consultado el 20 de junio de 2014]

⁷⁵ Ritmo musical desarrollado en Panamá y que fusiona la música *Reggae* y el *Rap*.

impacto en los jóvenes, se convirtió en el único espacio para la difusión del *Hip Hop*.

Cabe mencionar que existían varios *Raperos* en Cuauhtépec que estaban imitando lo que hacían artistas como *Vico C*, *Control Machete*, *Cipres Hill* y artistas extranjeros como *Eminem*, *Snop Dog* entre otros, algunos de ellos habían estado viviendo en Estados Unidos o tenían familiares radicando allá.⁷⁶

En 2004 se da la primera exposición de *Graffiti* de Cuauhtépec en la barda perimetral del deportivo Carmen Serdán en lo que ahora es la UACM plantel Cuauhtépec y la Preparatoria Belisario Domínguez IEMS. El evento se remonta como el espacio donde se da la participación de los *Raperos* locales y algunos provenientes de Aragón que habían acudido al lugar, este momento, desde mi perspectiva lo considero el primer espacio donde la cultura *Hip Hop* se muestra en Cuauhtépec de forma conjunta y con una participación de más de doscientos jóvenes asistentes.

En 2006 se lleva a cabo la presentación de un *Rapero* del Distrito Federal llamado *Boca Floja*, en el espacio cultural que en ese momento se conocía como el *Faro de Cuauhtépec*, con una afluencia de una gran cantidad de jóvenes; alrededor de 1000 asistentes⁷⁷, en los años posteriores de 2008 a 2011 se organizaron de forma independiente una serie de eventos de *Hip Hop* con la participación de *Raperos* de distintas delegaciones del Distrito Federal; los

⁷⁶ Algunos de estos chicos que imitaban llevaban por nombre: *BabyFlow*, *Nasty*, *Raper center*.

⁷⁷ <http://www.cultura.df.gob.mx/sala-de-prensa/boletines/1412-1712>[Consultado el 20 de junio de 2014]

eventos fueron organizados por un *Crew* llamado “*Arte Arma*”⁷⁸, el extinto Faro de Cuauhtepac⁷⁹, y *Jungla Reggae*⁸⁰, entre los eventos más representativos debido a la participación de jóvenes y su impacto en la comunidad fueron: “*La revolución de los muertos*” el 1 de Noviembre de 2008 en el Faro de Cuauhtepac; “*Evento cultural*” el 6 de Noviembre de 2009 en Cuauhtepac Barrio Bajo, “*Sembrando la semilla*” en Abril de 2010 en Cuauhtepac Barrio Alto, “*Encuentro cultural Hip Hop*” en 2011 en el Jardín Madero en Cuauhtepac Barrio Bajo el 9 de Abril, siendo este último el más representativo con una participación de 50 artistas y más de 300 asistentes locales.

La manera en que la música se ha hecho circular al igual que en otros espacios geográficos ha sido de manera independiente, debido a la falta de recursos económicos y del apoyo de la industria, se ha dado una evolución lenta pero satisfactoria. Entre 2006 y 2007 se empieza a realizar las primeras grabaciones caseras y con mala calidad, en 2009-2010 se graban los primeros materiales: *Juan Sant* “Demo” (2009) y un álbum original independiente de *Reggae/Rap* a cargo de *Kpu Banton*⁸¹ “Kpu” (2010), posteriormente ya con ayuda de los adelantos tecnológicos se han realizado un estimado de 10 grabaciones de discos en formato digital y CD de forma independiente (la mayoría) en un sello

⁷⁸ *Arte Arma* era un grupo de jóvenes de Cuauhtepac, escritores de Graffiti y Rap sus integrantes principales fueron: *Sonck, Bereck, Ritmo, Hidro*.

⁷⁹ El Faro de Cuauhtepac estaba ubicado en la zona ecológica Joya de Nieves en la Sierra de Guadalupe, debido a la poca participación de los habitantes en las actividades que ofrecían deciden cambiarlo de ubicación, actualmente se encuentra establecido en la Av. Huitzilihuit S/N y se le dio el nombre de Faro de indios verdes.

⁸⁰ Es un colectivo de jóvenes que se dedican a la realización de eventos musicales en Cuauhtepac del género musical Reggae principalmente.

⁸¹ *Kpu Banton* es un cantante de Reggae/Rap de Cuauhtepac, incursionó durante 10 años en una banda de *Ska* llamada *Las raíces rudas*, en 2011 participo en el Soundtrack del documental *Conociendo Cuauhtepac* (2011) por la PFAPO.

llamado *Mente Negra*, logrando con esto que la escena tenga un medio de producción y distribución local (de mano en mano, en los eventos en vivo y vía internet) donde se cuenta con creadores y escuchas locales, pero que trascienden este espacio geográfico.⁸²

Del año 2012 a la actualidad la escena *Hip Hop* en Cuatepec es de un número considerable el registro actual de *Raperos* corresponde a la siguiente lista: *Kpu Banton, Juan Sant, Hidros Mente Negra, Sonck Vnd, Ritmo, MA3, Doz M, Kompaz, Aris, Dulce xibalba, Edgio, Snoopy y Nasty, Baby Flow, H2O, Gary, Thc, Rufs, black Shadow, Vodka, Hypnoz, Edd, Rudy, Extra, Casper, Poeta, Oker, Stick, soniko, Crhis, Arpeck, Manik, Baby Raper, KM Crew*, entre otros.

⁸² *KpuBanton* (2010), *Mixtape Zona Norte* (2011), *Sentli Koyoualli, Sad C* (2011), *El regreso del boomerang, 1370*, (2011), *One day, Hidro* (2012), *Juan Sant* (demo2009 y *el ego de un indio* en 2013), *Matriz a la palestra lirica, Mau Mau* (2011), *Boom, Ritmo* (2011), *Música de barrio, Snoopy y Nasty* (2011).

Capítulo 4. Proceso migratorio.

*...No conocen celulares, tampoco televisión,
No hay mansión por estos lares solo casas de cartón,
Ellos duermen en petates y nunca sobre un colchón
Al lado del metate, ahí junto al fogón.
Sueñan un mundo mejor...
Morenos como esta tierra, maizales allá en la sierra
Y entre ellos campesinos, tumbando mala hierba.
Con machete en la cintura, tarpala⁸³ y lima,
Dios bendiga a toda mi raza campesina.⁸⁴*

Para comprender la conformación de identidad de un joven indígena migrante en la ciudad de México, este trabajo se divide en tres secciones: la primera parte aborda la vida de Juan como integrante de un pueblo particular tomando en cuenta las características que le dotan de una identidad propia y memoria colectiva que formara parte de su biografía, estando presente en el momento de una autodefinición de su origen. La segunda consiste en el proceso migratorio que se ha considerado como un rasgo permanente y que es de gran importancia en esta construcción socio-cultural, la migración se retoma desde las causas que lo provocan y el momento de su incursión, la forma en que ingresa, se enfrenta e integra a la sociedad urbana. La tercera parte es la forma de apropiación y construcción identitaria a partir de nuevos rasgos y constructos culturales en la Ciudad de México y actual sitio de residencia: Cuautepec.

⁸³ Herramienta utilizada en las actividades agrícolas, para escarbar la tierra en la siembra.

⁸⁴ Fragmento de la canción "La vida" de Juan Sant, 2009.

Entonces se analiza desde su experiencia propia cada una de las interconexiones que son pieza clave en la construcción de una identidad propia. Tomando en cuenta aspectos esenciales como son la construcción social de juventud que debido a una serie de investigaciones en el terreno antropológico se ha demostrado que las distintas formas de vivir lo joven, son marcadas por los tiempos sociales. Entonces la intensidad de dichos tiempos sociales en los pueblos es distinta de la ciudad, marcando ciertas diferencias. Sin embargo, debido a la alta tasa de migración y la globalización con la circulación de significados, las formas de ser joven pensados principalmente ciudadanos se empieza a hacer presente en dichos lugares transformando los imaginarios locales y apoyando a nuevos insumos culturales para iniciar nuevos movimientos inter-étnicos (Pérez Ruiz, 2008). La migración como proceso de movilidad física se convierte en el suceso que vincula las fronteras culturales de dos espacios sociales relativamente diferentes. Los jóvenes llegan a la ciudad y se insertan en estas dinámicas sociales que les permiten integrarse a significados diversos.

La identidad es una construcción de autodefinición individual, identificación colectiva y reconocimiento de diferencia con otros grupos sociales, en esta construcción del yo distinto, el nosotros y los otros; la clase, la edad, la etnia, la migración y la resignificación de nuevos códigos están presentes (Giménez, 2007). Sin embargo el resultado de esta construcción social de la identidad en los jóvenes indígenas migrantes en la ciudad se da de forma heterogénea y llega a encontrar patrones similares por lo que es un tema difícil. Es por ello que en esta investigación me centro en un caso particular, observando cómo esta construcción

se suscita y se vive de una forma específica tomando en cuenta que durante los últimos diez años este fenómeno ha tenido un aumento considerable, jóvenes haciendo música en lengua indígena, *Hip Hop* en Totonaco.

Este primer apartado se inicia con una semblanza y una caracterización del lugar de origen de Juan, para conocer la forma de vida y los elementos que le dotan de una identidad étnica específica, así como un breve recuento de su travesía y su vida actual.

4.1. Juan Sant.

Juan nace el 27 de diciembre de 1984 en la provincia de Terrero, en el municipio de Pantepec, ubicado en la sierra norte de Puebla. Él es el tercero de cuatro hijos; dos hermanas mayores y un hermano menor. Sus padres son campesinos hablantes de Totonaco y se dedican a la siembra de diversos productos, principalmente maíz, frijol y chile, dichos alimentos son para consumo y venta, es decir, para subsistir.

Terrero es una localidad dentro de municipio de Pantepec su actividad primordial es la agricultura y comercio, su número de habitantes es de 372 aproximadamente⁸⁵.

En Pantepec el clima es cálido húmedo con lluvias todo el año, en el año 2010 contaba con 16,721 habitantes⁸⁶. Entre las actividades que se realizan la

⁸⁵ Fuente: INEGI. Censo de Población y vivienda 2010.

⁸⁶ Fuente: INEGI. Censo de Población y vivienda 2010.

principal es el cultivo de café y maíz. Existen dos periodos de siembra al año y los productos son para su consumo y para el comercio.

Entre las diversas tradiciones se encuentran: la feria de Pantepec los días 23 y 24 de Junio, en la que se celebran los bailes de los Santiagueros día y noche. También se conmemora al patrón del pueblo, *San Juan Bautista*. En este lugar, es emblemático el día de muertos en Noviembre, una de las fiestas más coloridas es la feria de Mecapalapan donde se bailan “Los Santiagos”, “Los Negritos”, “Huehues” y el Jaripeo, además de la quema de Juegos artificiales. En estas fiestas se observan trajes típicos donde la mujer viste una falda larga color negro blusa blanca y rebozo o chal. Los hombres con calzón y camisa de manta, además de sombrero de palma. Algunos alimentos característicos son los tamales, el mole y el *zacahuil*⁸⁷. La música tradicional son los huapangos. La forma de organización del pueblo está compuesta por un presidente municipal en Pantepec y a la vez un juez de paz por cada localidad, Sin embargo; en cada localidad la gente del pueblo se dedica a realizar actividades como las faenas, que consisten en realizar trabajo comunitario, ejemplo; la limpieza de los caminos.

Juan, vivió en este pueblo hasta los 15 años, durante su estancia estudia la educación básica, primaria y secundaria, en donde aprende el español. Su niñez se desarrolla ayudando a sus padres en el campo y practicando los juegos propios del lugar como son el trompo, las escondidas y los cometas. Juan es hablante de Totonaco y habla el español de una forma limitada cuando sale de su pueblo en 1999.

⁸⁷ Es un alimento en forma de tamal de gran tamaño cocinado con carne de cerdo principalmente.

A su llegada a la zona conurbada vive con su hermana y su cuñado alrededor. Posteriormente se independiza viviendo primero en la carpintería donde trabaja. En este sitio se encuentra con las pandillas de cholo del lugar con quienes convive y comparte experiencias, de igual forma debido a las situaciones conflictivas que vive consume algunas drogas que más adelante como el relata logra erradicar de su vida. En este mismo sitio conoce a Angeles quien se convertirá en su pareja.

En 2004 llega a Cuatepec en busca de un nuevo hogar, en esta localidad se emplea en una tortillería durante casi ocho años, para entonces Juan y Ángeles conforman una familia de cinco integrantes, ellos dos y sus tres hijos. En este lapso Juan inicia su creación musical en el género Hip Hop con ayuda de algunos amigos. En 2009 graba de forma casera su primer demo. Así mismo en este periodo tiene problemas en su familia que tiene como consecuencia la separación familiar, no obstante Juan siempre está al pendiente y mantención de sus tres hijos. A partir de 2012 Juan decide buscar otro empleo en alguna industria que le brinde servicios sociales como el seguro. Actualmente trabaja en Nova Farmacéutica.

4.2. Antes de salir

La etnicidad es entendida como el proceso de construcción social y cultural que dota de unión e identidad a un grupo determinado y que se manifiesta por algunas de las siguientes condiciones: lengua materna, las prácticas sociales y las formas de organización, (Bartolomé, 2008); las tradiciones y una historia común (Romer,

2008); así como relaciones de parentesco y de comunidad. Estas características son utilizadas como el soporte cultural de la identidad (En Pérez Ruiz, 2008).

En Pantepec, lugar de origen de Juan Sant, las formas de organización social responden a una relación entre la comunidad, trabajo comunitario que Juan nombra como "faenas"; un sistema de normas y una autoridad que interviene en la elección de ciertas conductas "Juez de paz", hay modos de producción en las actividades agrícolas como la siembra de maíz, la música y las danzas; "Los Santiagueros"; así como Juan se refiere a los ritos religiosos, festividades y leyendas que guardan y reproducen la cosmogonía del grupo étnico. En la narración de Juan Sant se observa cómo estas condiciones son soporte de la identidad para los habitantes de esta comunidad y que se convierten en constructores de la memoria para dar cuenta de su historia.

Sembrábamos maíz, frijol y chile eso era lo principal y lo que más se comerciaba para subsistir. Las siembras eran dos veces por año ¡recuerdo que la primera era el 2 de febrero! Cuando era niño jugaba al trompo, a las escondidas o iba al cerro a echar cometas o papalotes, también jugaba baloncesto...En marzo en un pueblo vecino íbamos a la feria, ahí danzaban los santiagueros,⁸⁸ a mí me gustaba mucho por el sonido del tambor y de las flautas de carrizo con la cual entonaban; usaban cascabeles en los pies los danzantes y machetes (Juan Sant, 2014).

⁸⁸ La danza de los santiagueros: la vestimenta es rojo con blanco hay un dirigente siempre que trae un caballito en la cintura, protege al niño Jesús en una fila y en la otra fila es poncio Pilatos con una máscara que quiere destruir al niño. Es la escenificación del bien contra el mal.

Estas características étnicas son también un elemento que definirá las relaciones sociales que se desarrollen en el nuevo espacio, dígase Ciudad de México, debido a que las personas de origen indígena son minoría étnica, se presenta una desigualdad social en tanto los saberes que dominan no son propios del nuevo campo donde ingresan, permitiendo que se acentúen las diferencias en la estratificación social de la ciudad, siendo los jóvenes indígenas los que ocupen el último sitio, ya que para las personas de la urbe ya sea que toda su vida han vivido en la ciudad o que tras un proceso similar de movilidad social ahora dominan en gran medida los códigos sociales que imperan en la urbe; verán a los jóvenes indígenas como la cultura diferente, entonces podrán imponerse, en este punto es necesario hacer referencia que se sigue presentando la división social a través del racismo, pues en la representación social se tiene que los integrantes de comunidades indígenas pertenecen a una raza inferior.

Por lo tanto, considero importante conocer cuáles eran las actividades y la forma de vida de Juan Sant antes de que entrara en el proceso migratorio, para comprender cómo esta forma de concebir el mundo, que comprende la memoria colectiva en su comunidad, tiende a sufrir constantes reconstrucciones al momento de cambiar de espacio (geográfico y social), ya que dentro de la ciudad se dan relaciones sociales inter-étnicas en la cuales se inician procesos desiguales de intercambio, de dominación y exclusión que se abordarán más adelante.

Una de las características que sufrirá un mayor cambio será el de la construcción social de juventud que en este ámbito rural responde a una

intensidad del tiempo social distinta como se conoce en la sociedad urbanizada. En los pueblos indígenas este tiempo social responde a que en cuanto el individuo cuenta con la capacidad para trabajar se integra a la vida laboral, como lo menciona Juan; se llega a la edad indicada aproximadamente los 15 años.

Estas características son referentes para la construcción de identidad del individuo perteneciente a un pueblo específico, sin embargo, en el proceso migratorio esta construcción se van modificando. Como veremos más adelante algunos rasgos se convierten en aspectos móviles; que resisten y siguen siendo definidores en la construcción identitaria, como define Giménez, el territorio puede ser apropiado subjetivamente, con un apego afectivo, así la desterritorialización física no implica necesariamente, aquella que se refiere en el plano simbólico y subjetivo (Giménez, 1999). Esto se ejemplifica claramente con las características que Bonfil Batalla (1987) explica cuando analiza que en las ciudades algunos grupos de familias migrantes establecidas siguen manteniendo prácticas tradicionales en la ciudad, como es la crianza de animales, la preparación de alimentos tradicionales, el trabajo de la tierra aunque sea en muy pequeñas proporciones, además del uso de la lengua madre dentro de estos grupos. Dichas prácticas colectivas permiten resguardar ciertos imaginarios que mantienen la identidad singular que está a merced de una serie de textos que provienen del exterior y que detonaran en cambios que permitirán una continuidad.

Cabe mencionar que la identidad de un grupo étnico determinado está siendo reconstruida por las imágenes periféricas que al trastocar el núcleo, a partir de la interacción y habituación, se reconfiguran para mantenerse vigentes. Esto

significa un cambio constante donde no es posible hablar de pérdidas de identidad, si no transformaciones (Giménez, 2005), algunas con mayor decisión personal que otras.

Un elemento primordial a partir del cual Juan narra su historia es la construcción de dos espacios, el “allá” donde se quedan vivencias y viejas experiencias que en ocasiones niega o solo no mencionara (el uso de los silencios es una muestra de las partes que no desean que se enteren los demás acerca de momentos o circunstancias las cuales generan disgusto). El “aquí” una construcción de su presente, del ahora, del espacio actual que está habitando, pero que es construido en referencia a su pasado.

4.3. Salir: ¿una decisión propia o el único destino?

Los datos sobre migración hacia el Distrito Federal siguen siendo estimados, en las cifras del censo de población y vivienda 2010 INEGI se tiene un total de 30,448 personas mayores de 5 años provenientes del estado de Puebla, que residen en el Distrito Federal. Esto nos muestra que la migración del estado de Puebla hacia la Ciudad de México, como lugar de destino principal, tiene un mayor número de receptores, seguida del Estado de México con 22,317.

01 Distrito Federal	30,448	Hombres	Mujeres
		15,281	15,167

12 México	22,317		
		11,118	11,199

Fuente. INEGI. Censo de Población y Vivienda 2010.

La migración se ha convertido en un fenómeno que a finales del Siglo XX ha cobrado mayor relevancia, se tiene definido que este movimiento poblacional es un rasgo característico de los seres humanos, sin embargo; la migración hacia las ciudades industrializadas como Monterrey, Guadalajara y la Ciudad de México (Valencia Rojas, 2000, citado en Pérez Ruiz, 2008:50) principales focos de atracción de población indígena, se ha convertido en un suceso importante debido a las nuevas formas de interacción entre los jóvenes indígenas con la sociedad urbana, los nuevos símbolos a los que se enfrentan y las diversas formas de cambio cultural que generan.

Para abordar el proceso migratorio en el que se ven insertos muchos jóvenes, es preciso definir el concepto de migración; *Mora, Corona y vega (2004) lo definen como el desplazamiento territorial, orientado al cambio residencial de los grupos sociales (individuos) para mejorar su calidad de vida* (en Pérez Ruiz, 2008). La migración debe ser entendida en el contexto de la globalización como un fenómeno necesario que responde a la movilidad constante de los individuos para la sobrevivencia. Entre los detonantes para que un integrante de un pueblo decida salir de su casa, están los de carácter económico como principales: condiciones de precariedad, pobreza, falta de oportunidades en trabajo, educación y salud. La importancia del núcleo familiar, de la solidaridad familiar y comunitaria, tienen un papel importante (Paredes, 2003).

Mis padres tuvieron que salir porque la tierra ya no era tan fértil como antes, de tanta siembra y la lluvia iba lavando la tierra, entonces el maíz que se daba eran mazorcas pequeñas. Así que cuando yo tenía siete años mi padre se fue a cinco horas caminando a tumbar el monte y a sembrar maíz, se iba por 15 días; regresaba una semana y se volvía a ir. Cuando yo tenía 8 o 9 años mi madre se fue con él, y mis hermanos también se fueron a trabajar porque no había dinero ¡la pobreza los forzó a ausentarse de mí! me dejaron a mí porque yo era el que iba a la escuela (Juan Sant, 2014).

La movilidad forzosa según los tiempos actuales donde debido a la globalización de las tecnologías que se diversifican y penetran en muchos espacios llevando consigo mecanismos como radio y televisión que difunden las imágenes de la Ciudad, el ingreso de nuevos productos culturales, caricaturas, programas televisivos, etc. permiten la circulación de significados que no corresponden a la realidad de ese espacio. Juan relata que desde que era niño en su pueblo algunos habían regresado después de migrar a la ciudad y traían consigo artículos, como televisores y radios, que transmitían imágenes de lo que se vive en las ciudades. En la época moderna debido a la globalización de la cultura parece ser que el movimiento es algo necesario para subsistir.

Maritza Urteaga define que la cultura migrante *"ha establecido ciertas normas que lleva a que los jóvenes migren por la búsqueda de concretar desde la percepción subjetiva; el éxito, basado en consumir productos que cubran nuevas necesidades"* (Urteaga, 2008), estas necesidades pueden pasar por un nivel

simbólico, Maldonado (2006) apunta que esto se debe al auge los medios de comunicación como radio y televisión en los pueblos, insertos por aquellos que han regresado después de migrar a las ciudades; *hay jóvenes que han salido de su casa por la búsqueda de nuevas formas de expresión* (Lagier,2008), observadas en la información que proyectan radio y televisión.

Lo único con lo que contábamos era una radio en la cual escuchábamos radionovelas como Porfirio cadena y Kaliman, nos imaginábamos lo que hacía nuestro superhéroe Kaliman. Más adelante una persona llevó una tele y luego otra. Nos llamaba la atención ver una pantalla con algo moviéndose adentro, entonces lo que yo hacía en las noches era asomarme a través de la casa del vecino y ver novelas, *Los caballeros del zodiaco, Dragón Ball y otras cosas*. Nos juntábamos una bolita de amigos y nos íbamos en la parte de atrás de una casa a ver la televisión, porque la mayoría no teníamos tele solo algunos tenían ese privilegio... (Después del viaje) en la ciudad llegamos a Indios Verdes y ¡yo no me imaginaba la capital así! pues la había visto en las novelas con ¡edificios enormes! Entonces aquí veo unos pequeños edificios y me digo: ¡en la tele se veían más grandes! (Juan Sant, 2014).

Un suceso relacional que cobra relevancia dentro del proceso migratorio y que es visible en el caso de Juan es el establecimiento de redes familiares que sirven como apoyo para que este desplazamiento tenga una inserción limitadamente satisfactoria, al menos sirve como sustento para conseguir empleo, habitación temporal y canales de comunicación interpersonal. Las redes familiares

y de parentesco en el caso de Juan son las hermanas y su cuñado, son también un elemento que interviene como facilitador de un sitio donde llegar ante su salida del pueblo. Las relaciones de parentesco se han convertido en el elemento primordial para impulsar los movimientos migratorios tanto a nivel local como internacional, los parientes o amigos se convierten en el enlace que une un pueblo con la ciudad, permitiendo que familias completas logren salir y comiencen un viaje que muchas veces no tiene retorno (Urteaga, 2008).

Mi hermana mayor se llama Nohemí, ella se fue del pueblo buscando poder ganar más dinero para poder ayudar a mis padres... Mi segunda hermana Irma igual salió del pueblo buscando un trabajo se fue un tiempo a *Tehuacán* Veracruz estuvo empleada como ama de casa y después llegó al D.F., conoció a una persona con quien hizo su propia familia... A mí me acompañaron mis padres hasta bajarme del primer camión, ahí se despidieron y tuve que venirme con mi cuñado porque él me trajo a casa de mi hermana en el Distrito Federal (Juan Sant, 2014).

Entonces la decisión de migrar pasa por un proceso dialéctico, individual y colectivo; se construye un espacio de destino imaginado, alimentado por las dinámicas económicas de la globalización como un espacio de oportunidad laboral y de “desarrollo” (Ciudad de México), el cual al ser alcanzado permitirá al individuo y la familia obtener un ascenso en la escala social de la comunidad, solventando las insuficiencias económicas presentes y también acrecentando el capital simbólico de la familia, *"Los migrantes aportan a las familias nuevos recursos, económicos, sociales y simbólicos y ese capital novedoso se hace dominante en*

el entorno social de origen. Su capital es más valorado que el de los que se han quedado inmóviles" (Gómez, 2007, en Pérez Ruiz, 2008).

¡Tuve que venir para acá!, según yo y mis padres para que les pudiese ayudar económicamente, trabajando en la capital, tenía 15 años cuando salí del pueblo (Juan Sant, 2014).

Esto permite que en el pueblo de Juan se tome como una tradición; de una práctica necesaria (provocada en este caso específico por la carencia económica), el hecho de migrar hacia la ciudad en busca de una mayor soporte económico, sin embargo, al ser constante, se convierte en una norma que ejerce una presión social sobre los demás integrantes (los más jóvenes). La decisión individual de migrar es moldeada por las prácticas que en la sociedad se han establecido con base en necesidades, es por ello que en este aparatado se muestra cómo Juan se sumerge en la presión social para salir de su pueblo a la ciudad en busca de un trabajo que le permita aportar y solventar económicamente a sus padres y hermano, debido a que en el campo es difícil mantener una condición de vida. Sus hermanas ya han salido se han establecido y aquí se construye una red de parentesco, en la que debido al intercambio de las experiencias, alimentan esta oportunidad de mejora socioeconómica. Juan es influenciado por las características de las pautas sociales que se han generado a lo largo de un tiempo subsecuente, donde el proceso de migrar se convierte en una tradición propia de esta región, algo que no está en cuestionamiento sino que pareciera ser que debe cumplirse.

También con esta creación y reproducción de un imaginario idealizado en la comunidad y alimentado por los ejemplos de aquellos que regresan después de haber migrado debido a que tiene un mayor dominio de capital, además de las imágenes de ese espacio lejano proyectadas por los medios de información; sumando la presión social que se ejerce sobre los jóvenes que están en edad de iniciar su travesía, todo lo anterior conlleva a que la migración se vuelva necesaria. Esto demuestra como las actividades que se convierten en prácticas culturales empiezan a detonar en normas sociales que rigen la organización de los pueblos. Cabe mencionar que en el pueblo de Juan el paso del niño a la etapa de adulto estaba determinado por la capacidad para trabajar y por ende se cubre un requisito para salir a la capital en busca de una mejora económica y social.

En ese pueblo era como una tradición que cuando llegabas a cierta edad para trabajar; te mandaban a la capital y de lo que ganaras le ayudabas a tu familia, era como una regla del pueblo de que tenías que ir y superarte. Los hijos se venían a trabajar y regresaban en fechas festivas; en navidad, año nuevo, en la clausura del ciclo escolar, volvían a encontrarse y llevar algo de dinero (Juan Sant, 2014).

Finalmente he retomado la idea de experiencia migratoria que en palabras de Maldonado, *"es un hecho que los sujetos vivencian e incorporan en su hoja de vida como un hecho significativo y que tiene efectos o transforma el núcleo o entorno social en el cual se encuentran inscritos los sujetos"* (Maldonado, 2006:167), para hablar de la conformación identitaria de Juan, es preciso mirar la experiencia migratoria como factor en la construcción de su propia identidad ya

que al formar parte de su biografía estará presente en las interacciones sociales posteriores ya que este proceso suele ser relativamente permanente, como menciona Mazurek, *la migración modifica la identidad, es un proceso de mezcla entre la visión de un espacio de origen, de referencia, que no conocen y a veces idealizan, y un espacio vivido que lleva a veces todas las frustraciones. Entran en un proceso de mestizaje profundo que puede ser fuente de creación de nuevas culturas étnicas* (Mazurek, 2009). Por lo tanto la experiencia migratoria es importante para la continua construcción de la identidad de un joven indígena que buscará integrarse a la vida urbana de la Ciudad de México.

El proceso migratorio no se encuentra delimitado por un tiempo y espacio específico, puesto que la mayoría de los jóvenes que se inician en el movimiento no consiguen establecerse definitivamente, sino que suelen cambiar de un hogar a otro; según el trabajo en el que se empleen, algunos regresan a su casa en el pueblo temporalmente, otros más cambian de ruta migratoria. En el caso de Juan, estando ya en la Ciudad de México, se cambia de ubicación por el hecho de no contar con una casa propia, un hogar estable. Durante un periodo tiene que vivir en el mismo sitio donde trabaja.

Entonces el proceso migratorio de los individuos y grupos que lo practican es relativamente permanente, es por eso que es imprescindible entender que la formación de una identidad se va dando por los cambios en las relaciones sociales a partir de la migración. Esto trae consigo un problema más al que deben enfrentarse, el conflicto de establecer un vínculo social con las personas del sitio y

en cada lugar que recorre se inicia una nueva interacción, sólo las redes sociales familiares y de parentesco son las que se mantienen vigentes.

“Cuando yo llegué estuve en un barrio de Azcapotzalco, entré a trabajar en una tortillería ganaba lo mínimo, eran 200 pesos a la semana, de lunes a domingo, ¡de ocho a ocho de la noche! Ahí estuve viviendo dos meses y no veía grandes edificios, después nos cambiamos a Caracoles cerca de Ecatepec, y el barrio era mucho ¡más marginal! Posteriormente nos fuimos a Piedra Grande en Ecatepec también... Creo que la vida nos forzó a mudarnos porque como nos quedamos sin trabajo, no teníamos donde sustentarnos y tuvimos que venir de Piedra Grande a Cuauhtepec entonces, mi pareja y yo ahorramos un dinerito para la mudanza, encontramos un cuarto en el que no pagábamos mucho, ¡pagábamos 400 pesos!...aquí en Cuauhtepec he cambiado cuatro veces de casa en los últimos 10 años que llevo viviendo aquí (Juan Sant, 2014).

Así es como en la narración de Juan se nota como tuvo que mudarse en busca de un sitio donde habitar en el que logran establecerse. Esta es una característica primordial en los migrantes pues esta situación les mantiene en constante movimiento.

4.4. Integración

*Por qué los llamas nacos,
Por qué los llamas indios, los humillan, discriminación sin razón
que ricos y pobres no son iguales, tienen razón...
busco un buen trabajo, pero son tantos requisitos que yo solo encajo
en empleos de bajo sueldo, me piden experiencia, pero no la tengo.
yo solo quiero ser una persona normal.
Por qué nos discriminas, porque nos tratas mal.⁸⁹*

Los jóvenes migrantes en la ciudad están dispuestos a diversos factores externos como los medios de información que constantemente bombardean con formas simbólicas que en más de una ocasión atraerán su atención e influirán en los productos que consuman, convirtiéndose también en un medio para buscar a partir de adquirir diversos símbolos; una originalidad. El medio social cercano como son compañeros de trabajo, vecinos y aquellos sujetos con los que se establezcan relaciones de amistad influyen en su percepción de la realidad, al ser los que emitirán juicios de valor sobre los jóvenes migrantes, que en la mayoría de ocasiones debido a su origen rural depositarán calificativos denigrantes. El espacio físico como una zona marginal se tornara como campo de acción donde están presentes problemas sociales similares a los de su lugar de origen como la pobreza, y otros significativamente distintos como la violencia y drogadicción.

El proceso de integración a un nuevo espacio se da en el transcurso de la migración al suponer que el joven indígena tiene como lugar dispuesto en el

⁸⁹ Fragmentos de la canción "Lgrimas y sudor" de Juan Sant, 2009.

entramado social de la urbe: el ser migrante, que debe abandonar su casa y emplearse en la ciudad, de antemano su posición social está definida y las personas de la ciudad tienen en el imaginario que los migrantes indígenas ocuparan puestos inferiores, víctimas de discriminación y abuso, esto nos remite a hablar de racismo como el mecanismo de estratificación social que sigue estando presente. Es a partir de las interacciones sociales donde esta construcción se va desarrollando; "en un espacio similar diferentes grupos conviven y mientras algunos se articulan como dominantes los otros serán legalmente subordinados en una suerte de normatividad establecida" (Rodríguez, 1993: 93).

Entré a trabajar a una tortillería, ahí estaba un chavo trabajando también, cuando él se molestaba se ponía a ofenderme enfrente de la gente ¡me decía de groserías! la gente lo notaba y me preguntaban ¿Por qué no te sales? ¿Apoco te gusta que te trate así sólo porque eres indígena? Me discriminaba por ser indígena, porque había cosas que no podía hacer y no me enseñaba a hacerlas. En este lugar ganaba 200 pesos a la semana de lunes a domingo, de ocho de la mañana a ocho de la noche. ¡Me daba miedo decirle algo porque no quería perder mi trabajo! (Juan Sant, 2014).

Los jóvenes indígenas al llegar a un espacio nuevo se enfrentan a diversos problemas; discriminación, empleo precario y mal pagado, falta de oportunidades y el riesgo de caer en los espacios de droga y delincuencia. El hecho de ser minoría étnica es un detonante de dichos problemas, la discriminación por hablar distinto, por parecer distinto, es un proceso donde se hace presente la subalternización del

sujeto, se convierte en un asunto donde el joven indígena recae bajo las normas del espacio o condiciones sociales que permite que las personas de la urbe ejerzan sobre ellos un dominio, en palabras Mariangela Rodríguez bajo la Hegemonía; que se concibe como el principio rector y la forma superior del conjunto de dispositivos de orden social, político, económico y cultural que rigen y articulan la totalidad de nuestras vidas, principio a través del cual se configura una concepción del mundo, implícita o explícitamente y que permite mantener la dirigencia de una clase social sobre las otras (En Urteaga ,1998). Para mostrar un panorama de esta situación la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México de la CONAPRED da los siguientes datos:

Según la Encuesta en 2010, ocho de cada diez mexicanas y mexicanos manifiestan que no han sido respetados sus derechos por motivo de sus costumbres o su cultura, por su acento al hablar, por su color de piel, por provenir de otro lugar, por su educación, por su religión o por su forma de vestir; mientras que siete de cada diez indicaron que fue por su condición de ser hombre/mujer, su edad, su apariencia física o por no tener dinero (CONAPRED, 2010).

A los individuos provenientes del ámbito rural en la ciudad se les tacha de Nacos⁹⁰ esta expresión a lo largo del tiempo ha adquirido diversas connotaciones,

⁹⁰ "Término peyorativo que se aplica preferentemente al habitante urbano desindianizado, al que se atribuyen gustos y actitudes que serían una grotesca imitación del comportamiento cosmopolita deformado a la falta de cultura" (Bonfil, 1987, p. 89)

en este caso Nacos es un término para nombrar aquellos individuos que provienen del pueblo. Otros términos son Chundo⁹¹ e indio⁹².

El tener que emplearse en cualquier trabajo debido a la falta de experiencia y de conocimiento laboral los jóvenes indígenas son puestos bajo condiciones de explotación y abuso, las diferencias en el lenguaje, en la vestimenta y en la dificultad para comunicarse efectivamente con los demás son elementos que fijan relaciones de subordinación. Se hacen presentes relaciones de hegemonía-dominio, donde los habitantes de la ciudad fungen como el grupo dominador y los indígenas recaen bajo las normas establecidas por el orden social.

Después entré a trabajar a otra tortillería, la encargada era una señora y pensé que me trataría distinto pero, seguía humillándome y gritándome. A partir de ese momento me daba miedo y desconfianza en los demás lugares donde busqué trabajo, no duraba y me salía por el miedo a que me discriminaran. Entré a trabajar en otros lugares donde solamente estaba un día y ya no iba. Por ejemplo, estuve trabajando en una peletería, vendiendo revistas y mi cuñado me llevó a una fábrica pero no me gustó y me salí. Cuando trabajaba en la carpintería escuchaba cuando pasaba alguien con rasgos indígenas, le decían mira ahí va ese *pinche chundo* o ese *indio*... (Juan Sant, 2014).

⁹¹ Este término es utilizado para denigrar a una persona pobre y de pueblo.

⁹² Término utilizado para designar a un individuo perteneciente a alguna comunidad indígena. También es utilizado de forma denigrante como similar a ignorante, pero ha sido resignificado por el mismo indianismo el estigma como agencia.

El estigma que sufren los indígenas provoca en ellos actitudes de inferioridad “que se pueden pensar como producto de siglos de opresión donde los indígenas han ocupado el nivel más bajo en la escala social”, siguiendo a Marta Romer (2008: 208) y a los estudios subalternos con Ileana Rodríguez (1998), estas formas de estigmatización y discriminación han creado en los individuos un pensamiento de dominación, una mentalidad que permite que ellos mismo asuman su posición de inferioridad a partir de un proceso de interiorización (Gramsci, 1971, Citado en Gruppi, 1978) y es un acto que es similar al que se presenta cuando los sujetos tienen la idea de intentar escalar una posición buscando la asimilación al grupo hegemónico.

Oliveira (1971) habla que en esta interacción desigual entre un joven indígena y la población de las ciudades genera que en el joven se detone una identidad negativa basada en los estigmas y en los estereotipos que se manejan, logrando que nieguen su origen y así eludan la discriminación (citado en Pérez Ruiz, 2008).

Cuando llegué casi no hablaba porque sabía que se iban a burlar de mí y tampoco les comentaba que hablaba totonaco, no quería que se enteraran (Juan Sant, 2014).

Al respecto, Gloria Anzaldúa en su texto “Cómo domar una lengua salvaje” menciona cómo el hecho de no hablar el español eficientemente genera problemáticas sociales tales como la Discriminación: “Deslenguados somos los del español deficiente. Somos tu pesadilla lingüística, tu aberración lingüística, tu

mestizaje lingüístico, el objeto de tu burla” y Una baja autoestima: “Los repetidos atentados en contra de nuestra lengua materna disminuyen nuestra percepción de nosotros mismos” (Anzaldúa, 2007: 38-39).

4.5. Sin Lugar, el choque cultural.

El choque cultural tiene varios momentos, uno de ellos es el cuestionamiento sobre un hogar, el nido materno ya no es el espacio de protección e identificación, apareciendo un conflicto de inseguridad e incertidumbre, al preguntarse ¿Quién soy yo? la sensación de estar dentro o fuera del círculo social. ¿Qué características definen como estar dentro o estar fuera? Otro aspecto es el bajo nivel escolar que incide al buscar un empleo.

Algunos datos citados por Pérez Ruiz (2008) y Maritza Urteaga (2008) ilustran la desigualdad en las relaciones sociales entre migrantes indígenas y habitantes urbanos “pues entre la población hablante de lengua indígena mayor de 15 años, (hablando de hombres) de cada 100, 19 no tiene instrucción escolar, 32 tienen primaria incompleta, 20 han terminado la primaria, 4 la secundaria incompleta y sólo 20 llegan a la educación completa o más allá” (Pérez Ruiz, 2008:50). Esto implica que se llegue a la ciudad con un español limitado provocando también que la comunicación que establecen con los demás sea muy tenue o conflictiva. Los jóvenes indígenas no hablan ni interactúan con los habitantes de la ciudad para evitar que se burlen de ellos por su acento y su forma de hablar. Evitar esos contactos también asegura que no se enteren de su origen.

Cuando estaba en la ciudad sentía que no encajaba mucho en la sociedad por la discriminación...Cuando llegué hablaba solo el limitado español que tenía, a las personas que trabajaban conmigo no les decía que hablaba totonaco. Algunas cosas que ellos decían no las entendía, decían palabras que jamás había escuchado o que solo había visto en un libro pero que nunca había investigado su significado, ellos si me entendían (Juan Sant, 2014).

El hogar es un punto de reunión donde las relaciones familiares se nutren y refuerzan, sin embargo, debido a la falta de un bienestar, esto se vuelve insostenible, no se cuenta con un hogar fijo y en algunos casos el lugar de trabajo se convierte en el hogar. Cuando Juan trabajaba en la carpintería, se reinventa su hogar con los medios a su alcance, sin embargo; sentimientos de soledad y ansiedad están presentes, con ellos el consumo de drogas. Cuando estuvo en la calle improvisó y se construyó una ilusión de un refugio y acompañantes, bajo el consumo de drogas entre sus pares; aquellos niños que no tienen un hogar. Como producto del proceso migratorio el consumo de drogas es reflejo de estados de ánimo o situaciones sociales que los llevan a la búsqueda de un medio para llenar ese vacío que sienten, así salir de la realidad donde no tienen un espacio.

En la carpintería dormía en un catre y el patrón me regaló unas cobijas, había un baño en el que podía bañarme, a la hora de la comida podía salir, entonces iba por mi ropa a la casa de mi hermana a escondidas, sacaba mi ropa y me la llevaba a la carpintería, con ella ya no regrese jamás, porque no le gustaba que llegara tarde o que entrara y saliera de

la casa. En la carpintería duré como un año... Un tiempo estuve en la calle me quedaba en terrenos baldíos, en los árboles o me iba a las avenidas principales, donde había cajeros y con un cartón me encerraba ahí hasta que alguien me sacaba. Conocí a muchos niños que andaban en la calle moneando, éramos como hermanos de tragedia porque no teníamos donde quedarnos. Ellos me compartían de su droga y nos drogábamos para aguantar el vacío que sentíamos dentro (Juan Sant, 2014).

La actitud denigrante que las personas de la ciudad realizan sobre la gente que proviene de un pueblo, trae como consecuencia que los jóvenes intenten pasar desapercibidos imitando los modos y las características de los otros, ejemplo de ello es como se mencionó antes el consumo de drogas, la imitación en los modos de vida, la vestimenta y la forma de hablar.

Como señala la Encuesta Nacional sobre Discriminación (2010) “Los prejuicios y estigmas sociales alrededor del ser o parecer indígena siguen colocando a los pueblos indígenas en el atraso y en el pasado para discriminarles y excluirles, como acontece también con tantos otros grupos sociales aún discriminados” (Enadis, 2010).

El proceso de integración a una sociedad involucra distintas circunstancias donde el medio físico y social influyen. El joven indígena que venía del pueblo y que negaba su origen al sufrir discriminación, encuentra diversos medios para conseguir generar un cambio a partir de acciones marcadas por pautas de

comportamiento (anteriormente señaladas como lugares o límites subalternos) donde la imitación es el primer momento, para pasar según las relaciones con los otros, a una transculturación que detonará en una forma de creación particular sobre sí mismo.

Cuando estaba en la ciudad sentía la discriminación. En la carpintería escuchaba que decían a otras personas mira ahí va ese *pinche chundo* o ese *indio*, lo que yo hacía era no parecerme a los que sufrían esto. Entonces trataba de hablar mejor, de cambiar mi forma de hablar y de vestir, para que no me estuvieran diciendo *indio* a mí. Y como casi no encajaba trataba de vestirme como los de la ciudad, usaba ropa holgada porque lo que estaba en esos tiempos eran los cholos, así que mi ideología era la de ser “cholo”...Con los trabajadores de la carpintería escuchaba como hablaban y vestían, pensaba que para que no dijeran cosas necesitaba comprar ropa de *Cholos* y a hablar distinto (Juan Sant, 2014).

Entonces podemos observar cómo se dan estas transformaciones en la forma de vida de Juan y las relaciones que establece con los demás, en este proceso reconstructor observamos como las relaciones de parentesco se transforman y como la construcción de su identidad se ve delimitada por las problemáticas que vive como la discriminación y la violencia. En este punto es preciso hablar de racismo como elemento que siguen estando presente en la sociedad para definir la estratificación social.

Capítulo 5. El encuentro con lo nuevo

*Es cierto que a veces lo hacemos sonar violento, sazonamos esto con odio, dolor y rabia,
y es que cuando el corazón pues sangra, cuando hay odio en el alma
la expulsamos a gritos con duras palabras.
Exigimos respeto, a los que nos miran por encima del hombro.
nacimos solos, sin cuna de oro.⁹³*

En este apartado se aborda un aspecto de la integración del joven indígena en la urbe, los conflictos y los significados asimilados propios del contexto social urbano, para dar cuenta de algunas formas de adaptación y cambio cultural que Juan experimenta, así como de las estrategias de supervivencia que implementa, producto de la socialización y de las dinámicas de desigualdad que establece con los círculos sociales que le rodean.

Uno de estos aspectos de cambio cultural es la integración en su repertorio cultural del concepto de juventud y sus manifestaciones, que a partir del proceso migratorio se convierte en un referente que lo acompaña con relación al *Hip Hop*, estos cambios, como define Tania Salazar (2012), se vuelven trascendentes en su vida presente “ una vez experimentada la migración, la visión del mundo cambia y muchos de estos jóvenes centran su vida en torno a la moratoria social que la juventud brinda como etapa” (Salazar, 2012, p.153).

Otro elemento imprescindible en su formación como miembro de este espacio urbano, es el lenguaje, el cual le permite comunicarse y adquirir

⁹³ Fragmento de la canción “sólo quiero rapear” de Juan Sant 2011.

conocimientos. La apropiación del lenguaje es un proceso que lo acompañara durante toda su travesía por la ciudad de forma consciente; sin embargo, a partir del acercamiento y práctica del *Hip Hop* este proceso aumenta, como se dará cuenta en el último capítulo se convertirá en una forma de apropiarse para nombrar el mundo, logrando entrar y salir de una cultura a otra (Anzaldúa, 2007).

5.1. De la imitación, a la idolatría y la búsqueda del respeto.

Algunos autores como Federico Gama (2009) en su trabajo “*Mazahuacholoskatopunk*” describe cómo los jóvenes indígenas entran en una búsqueda por ser reconocidos, visibilizados y a la vez diferenciados por el resto de las personas, adoptando rasgos de diversos grupos juveniles para generar una propia identidad urbana (Gama, 2009). También se da una imitación del atuendo y actitudes de los pobladores de la ciudad para ocultar su origen y de esta forma mimetizarse para evitar la discriminación.

Juan a lo largo de varios meses se empieza a percatar de que a los *Cholos*⁹⁴ que vivían en la colonia, la gente les tenía respeto, dicho respeto inculcado tal vez por el miedo, sin embargo; empieza a observar a estos tipos como personajes que imponen una autoridad frente a los demás, por su forma de actuar, de vestir, sus actividades ilícitas, su unión dentro de la pandilla. Después de este proceso de reflexión que lleva acabo, primero entra en un proceso de imbricación o camuflaje,

⁹⁴ Los cholos, José Manuel Valenzuela los define como un movimiento juvenil que se deriva del pachuquismo, quienes lo conforman son jóvenes provenientes de la clase obrera y son representados por estereotipos relacionados a la drogadicción, el ocio, la promiscuidad, la violencia y la delincuencia. *Las maras identidades juveniles al límite* (2007).

después esa adopción de la ropa permitirá (como el uso de un traje o un disfraz) intentar vestirse de ese respeto que tanto añoraba y que no tenía.

Yo trataba de pasar desapercibido. Intentaba ser como los de la ciudad porque fui notando que mi tono de hablar era distinto, así que intenté cambiarlo escuchando a los compañeros del trabajo para imitarlos... Con ayuda de un conocido que trabajaba en la carpintería de nombre Jonatán que vestía como *Cholo* busqué cambiar mi vestimenta. Él me recomendó comprar unos tenis, me acompañó a cortarme el pelo (raparme) a conseguir unos pantalones *Van Davis* y camisas (Juan Sant, 2014).

Los cholos se convierten en sujetos de admiración para Juan. El respeto es una cualidad que se gana, se obtiene de diversas formas, pero es algo que para los seres humanos ocupa un espacio de adoración. ¿Cómo obtener ese respeto? los mecanismos pasaran por el consumo de un atuendo específico, ropa holgada (adscripción a un estilo) (Feixa, 1998) y con tintes agresivos, el consumo de sustancias como el alcohol y la marihuana, el uso de la fuerza física como arma primordial en el campo de batalla: “el barrio”. Pero primordialmente es la apropiación de una imagen, (adscripción simbólica) a partir de una reflexión que permite vislumbrar el significado de respeto que imponía el ser *Cholo* en el barrio, pues en ella se simbolizaba la agresividad que en un contexto áspero es un ícono de respeto.

¡Quería que me respetaran! porque yo veía que a los *Cholos* los respetaban así que yo me vestía como ellos, conseguía ropa ancha, camisas XXL para parecerme. A mí me gustaba la forma de vestir y sentía que era respeto lo que la gente tenía por ellos, no sabía muy bien que era ¿miedo realmente por lo que te podían hacer? por ejemplo, cuando era Semana Santa era de ley que te agarraran en la esquina, te corretearan y te revolcaran en lodo que ellos hacían, solo respetaban a los señores grandes y a las señoras. Mucha gente ya tenía miedo de pasar por ahí (Juan Sant, 2014).

La inserción dentro de una cultura juvenil como son los *Cholos* donde se generan códigos muy específicos como dice José Manuel Valenzuela (2007) vestimenta, lenguaje, actitud ante la vida, entre otras cosas, permite dar una adscripción a un grupo social. Así como la construcción de un espacio propio lejano del mundo adulto y ajeno a las normas de la cultura dominante, la creación y defensa de un territorio que se convierte en un espacio de confort y de reunión familiar (Reguillo, 1991).

En Caracoles había como 5 o 6 pandillas, yo les hablaba bien a *Los Escorpiones* pero estaban también los de *Florencia trece*, *Los de la veinte* y *Los Claudios*. Se dedicaban a defender el barrio y si estabas con la pandilla te incluías en la pelea... Después me empecé a juntar con ellos en la esquina a echar caguama o fumarme un toque y escuchar música con los que traían carro. Con los cholos según antes había algo para que te aceptaran en la pandilla, un bautizo que

consistía amarrarte en el poste y desnudarte completamente, ¡así por una hora para que te aceptaran! aunque la gente te viera. Pero cuando yo entré ya había pasado todo eso y no tuve un bautizo, me veían un amigo extra nunca me pusieron reglas o algo así. También defendía un barrio que ni siquiera era mío porque no nací ahí, apenas llevaba medio año viviendo en este lugar y juntándome con ellos pero me peleaba si alguien me miraba feo o nomás por echarme bronca ¡ahora sí que por lo hiperactivo que era!, por tratarme de sentir más que la pandilla rival. Con ellos íbamos de fiesta a la casa de un amigo, al terminar nos regresábamos a la esquina y seguíamos tomando, incendiábamos llantas, por ejemplo, para pasar la navidad. Era estar tomando y conviviendo con los amigos... Ellos me veían como uno más, no me veían como un indígena, no sentía esa discriminación de ellos hacia mí, de hecho si había pelea y veían que ya no podía entraba alguien al quite... (Juan Sant, 2014).

El proceso migratorio trae consigo el desplazamiento de un individuo a un nuevo territorio físico, pero también a un nuevo territorio de significados, en el ámbito rural tal como describe Juan, las características sociales eran muy distintas a lo que se encuentra en la urbe, hasta el punto de sentir que no encajaba, no encontraba empatía. Los jóvenes que llegan a la urbe con una edad promedio a los 16 años, ligado la finalización de la educación secundaria que ante la falta de educación preparatoria u oportunidades de empleo se incrementa la movilidad a

esta edad (Urteaga, 2008), en el espacio urbano encuentran una serie de experiencias que desconocen.

Para la sociedad moderna los jóvenes más que ser actores de la vida social son aquellos personajes que están en proceso de convertirse en adultos, que de momento no tienen voz ni voto en el actuar político-social, por lo tanto están contrapuestos al mundo adulto hasta el grado de no ser partícipes en la producción cultural según el discurso adulto. Estas características han sido estudiadas desde los teóricos sobre juventud, Urteaga (1998), Valenzuela (2009), Reguillo (2000), (2010); encontrando formas en que los jóvenes critican estas ideas y van en la búsqueda de obtener un papel activo en la vida social, logrando cada vez hacerse presentes, negociando y ganando espacios de resistencia y generando otros alternativos desde donde construyen significados propios. En este aspecto el *Hip Hop* como movimiento cultural propiamente habitado por jóvenes, donde de forma consiente adquieren una postura ante las instituciones cooptadas por los adultos. Logrando producir y difundir sus ideas a través de la música, el baile y la pintura en algunos casos alejados de la industria cultural.

Un joven migrante en la ciudad tiene un sólo objetivo que es el de trabajar para sobrevivir en un ambiente distinto, brusco y lleno de dificultades, en este ambiente además de los problemas a los que se enfrenta se suscitan otras cuestiones a las que está disponible y que posiblemente no están dentro de su imaginario, el consumo de drogas, actos delictivos, violencia, las pandillas, desde su connotación negativa. Pero también está la parte emocional y afectiva, la soledad, el amor, el sexo, la música, la amistad y el sentido de pertenencia.

La interacción social y el proceso de socialización que se lleva a cabo en la ciudad permiten que Juan empiece a reordenar su campo de significados, que interactúe con las diversas formas de organización, de expresión y que descubra las formas de representación social que hay en la urbe. Maritza Urteaga define estos espacios como las zonas fronterizas, sitios donde a partir de factores como son la clase, el género, el vestido, la música, preferencias sexuales, etc. se muestran los conflictos, la adaptación y negociación de sentidos que son interiorizados y que formaran parte de su repertorio cultural (Citado en Reguillo, 2010:36)

Primero conocí a un chavo que arreglaba zapatos en frente de la carpintería donde yo trabajaba, era amigo de mi Jefe de trabajo. Recuerdo que nos juntábamos a platicar de las chavas que pasaban por ahí cerca o riéndonos de los demás, los sábados nos reuníamos, cooperábamos y comprábamos algo de comer, me sentía bien en compañía porque no conocía a más gente. Él tenía muchos amigos *Cholos*, se juntaban y escuchaban *Hip Hop*; por eso también les hablaba. Los *Cholos* me veían con él y cuando llegaba a la esquina me saludaban o si me encontraban en la calle también, ya nos conocíamos...Mi amigo me regaló un casete donde venían canciones que no conocía, como la de *Real Slim shady* de *Eminem*, de *Sinful*, de *Fermín Cuarto*, *Delinquent Habits*, *Puff Daddy*, *Shagy*, *Molotov*. ¡Eso es lo que recuerdo que venía en el casete! (Juan Sant, 2014).

5.2. La música

La música “mala” es aquella que otros habitantes han llevado a su regreso al pueblo tras su odisea migratoria, el género por antonomasia es el *Rock Urbano*. Los habitantes de Pantepec, sobre todo los adultos quienes son los encargados de mantener las tradiciones del pueblo y que se resisten a los cambios en las costumbres, nombraban esta música como “mala” o “satánica”, pues pone en riesgo el orden social establecido en la comunidad. Actualmente el *Rap* es uno de los géneros musicales que está ingresando a los pueblos y que marca esta lucha entre jóvenes y adultos, un ejemplo de ello es el testimonio de *El Raperero de Tlapa y Pat Boy*⁹⁵, Estos dos músicos con el ingreso de la música *Rap* en sus comunidades llevan a cabo el proceso de asimilación y apropiación, siendo señalados y marginalizados por miembros adultos de su pueblo (Maldonado, 2006).

[...] Música mala o satánica por ejemplo el *Rock*, algunos que trabajaban aquí en el D.F. y les gustaba el *Rock Mexicano* se lo llevaban y lo escuchaban allá, la gente mayor decía “eso es satánico no debes de escucharlo”... Yo cuando escuche *Hip Hop* decía bueno eso no es *Rock*, no sé qué sea pero sentía esa curiosidad por conocerlo, lo veía como algo oscuro, como dicen ellos; satánico[...] (Juan Sant, 2014).

⁹⁵ Consultar <http://www.youtube.com/watch?v=vA-enzpFqgl>.

Juan estando en la ciudad lejos de esta norma local que no ejercía la misma presión, comienza a tener un gusto por el *Hip Hop* en el que veía una identificación en la forma en cómo se ejecutaba; la crudeza de las palabras, el enojo y rencor con el que la expresaban los autores. Este cambio significó nuevas formas de relación donde los jóvenes interactúan fuera de las normas de la comunidad (Paredes, 2003).

Este primer acercamiento con el *Hip Hop* se produce por su alrededor y por un amigo, en este punto Juan comienza a establecer relaciones de amistad buscando coincidencias, similitudes, en gustos musicales, que comparte con unos y que lo diferencian de los demás, cualidades que construyen una identidad colectiva (Giménez, 2005). El contacto que Juan Sant tiene con el *Hip Hop* tiene dos niveles, el primero se da en esta etapa a partir de lo que nombraré como el grupo secundario de referencia (los *Cholos* del barrio), quienes pasaban en la calle escuchando *Hip Hop* y que se convertirían en referente de amistad. La música que Juan escucha está dentro de la clasificación que se hizo previamente en el estado del arte; considerada como de corte comercial, es decir que mayormente está mediada por las industrias culturales y los medios masivos, sin embargo, como se explicó, la segunda forma es producto de la migración de algunos jóvenes que van a Estados Unidos y regresan con estas formas musicales.

Cuando los conocí a ellos, conocí el *Hip Hop*, aunque ya había escuchado algo pues había *Cholos* que pasaban en su carro escuchando al *Diablo* o *Eminem*, escuché una canción de *Stand de*

Eminem y me preguntaba de qué habla ese tipo ¡no entendía!. Recuerdo que en mi pueblo había música que era nombrada “mala” y aquí el *Rap* era lo que yo catalogaba como malo. No lo entendida pero me gustó por la forma de expresarse en esa canción, el enojo, como que traía algo dentro que quería sacar en ese momento. Más adelante mi amigo que trabajaba en donde arreglaban zapatos me regaló un casete en el cual venia una mezcla de *Hip Hop* en español e inglés (Juan Sant, 2014).

El encuentro con la música rap se convierte en un elemento de interés para Juan por ser una expresión donde se aprecia el enojo de los intérpretes y la hostilidad de la realidad que reflejan. Este elemento puede ser el que permite esta empatía con el rap que desarrolla Juan y que le brindara un medio para expresar su experiencia posteriormente.

5.3. El dinero, la violencia y las drogas.

Otros aspectos importantes que fijarán un cambio a través de las dinámicas sociales de la urbe son el aprendizaje de la violencia como medio de defensa, la adscripción a un territorio y a la pandilla que defenderá dicho espacio. De igual forma, están presentes los actos delictivos para adquirir dinero, el consumo de drogas y alcohol para solventar sus estados de ánimo, como explica Ruiz Lagier “es común que los jóvenes migrantes se enfrenten a fuertes niveles de estrés, soledad y depresión” (Lagier en Pérez Ruiz, 2008:197).

Yo quería tener más dinero así que me metí en el narcomenudeo, actividad que conocí aquí por un conocido de mí amigo, algunos decían que es algo delictivo. Yo no vendía, no estaba en el puesto; sólo movía la mercancía es decir surtía la tienda nada más... Cuando yo llegué aquí yo no sabía pelear, tal vez lo básico, pero en la calle aprendí a defenderme. En Caracoles estuve como tres años y medio más o menos...En la carpintería como estaba solo veía a los demás que se ponían a inhalar resistol y aprendí, como teníamos resistol en el trabajo me compraba una caguama e inhalaba resistol...También aprendí a fumar *Crack*⁹⁶, porque los compañeros de trabajo fumaban así ya no me sentía tan solo (Juan Sant, 2014).

El aprendizaje de los actos no legales y del uso de la violencia son una muestra de la subjetivación del ambiente hostil, del espacio donde ahora sobrevive y que posteriormente se hace visible en la reproducción de estas prácticas, con la intención de formar parte de algo y a la vez intentar escapar de una realidad palpable y que lastima pero que enseña de las herramientas y los códigos que son válidos en este marco de referencia.

5.4. El amor y la familia.

En la ciudad los jóvenes también se sumergen en una etapa de noviazgo que según estudios antropológicos (Pérez Ruiz, 2008) es un elemento cultural que no se tiene en el ámbito rural pues los matrimonios se dan bajo los contratos entre los

⁹⁶ Narcótico derivado de la cocaína.

padres. En la ciudad encuentran en el noviazgo y el cortejo una forma de relación sentimental distinta donde se incluye actividad sexual, pero también una decisión de formar una familia sin la intervención de los padres (Gama, 2009).

La mamá de mis hijos se llama Ángeles Ibon, ella trabajaba enfrente de la carpintería en una farmacia, ahí nos conocimos empezamos a salir... Como ella luego me veía en la esquina, inició el cortejo le decía "¡te acompaño!", "¡estás bien bonita!" y así fue como nos conocimos, estuvimos saliendo durante seis meses...Medio año después decidimos juntarnos y tratar de formar una familia, en ese momento yo tenía 18 años y ella 16 años, ella también venía de una provincia de Michoacán, con su mamá y sus hermanas que venían a trabajar. Yo supongo que nuestra situación era casi similar y eso ayudó a que hubiera empatía (Juan Sant, 2014).

Juan, según su idealización de lo que debe realizar siguiendo las pautas sociales de la vida adulta en la urbe, acepta la carga de ciertas responsabilidades como ser marido al casarse, ser padre y formar una familia la cual debe mantener por lo que ser empleado de tiempo completo es exigencia, durante su estancia en Cuauhtémoc trabaja para mantener a su familia formada por su esposa y tres hijos, su participación en *Hip Hop* traerá ciertos conflictos con las normas establecidas y su intención por buscar pertenecer a este espacio ampliamente habitado por jóvenes.

Cuando llegamos a Cuauhtémoc, Ángeles ya estaba embarazada, así que aquí nacieron mis tres hijos, dos niños y una niña. Entonces desde que nació mi primer hijo ella dejó de trabajar, posteriormente ella decidió estudiar enfermería yo la apoyaba, así que tenía que trabajar todo el día en la tortillería poder cubrir los gastos y tuve que hacer algunos negocios para poder salir adelante, era algo muy desgastante y no valió la pena... Después de casi 10 años juntos, nos separamos y cada quien buscó su camino, ya solo veo a mis hijos cada fin de semana y le doy una ayuda económica para los gastos de los niños... Actualmente tengo ganas de rehacer mi vida con otra persona (Juan Sant, 2014).

Juan en la ciudad encuentra la posibilidad de decidir cómo realizar una familia, conseguir una esposa e hijos, pero también se enfrenta con problemáticas que le traerán pérdidas, pues mientras está negociando por su identidad como joven, está rompiendo los parámetros sociales del deber ser.

5.5. Culturas juveniles. Ritmando la juventud

*Desde la zona norte de la capital, sube checa lo que hay
Siente el crudo, crudo rap que se cocina por acá
Checa quién te aplasta, checa quién te domina
Esto te lleva hasta arriba, como la vaca de mis compas⁹⁷*

⁹⁷ Fragmento de la canción “Las manos arriba” de Juan Sant en 2009.

Es oportuno retomar la idea que dentro de las comunidades indígenas no se tiene una etapa considerada como juventud o calidad de joven similar a la que se tiene en las zonas urbanas, pues siguiendo a Valenzuela estas prácticas y construcciones se dan según los tiempos sociales y la intensidad de los mismos (2009), sin embargo; actualmente debido a la globalización en algunos poblados han realizado estudios en donde al parecer se empiezan a integrar nuevas prácticas donde los jóvenes las adoptan y les impregnan un sentido propio (García, 2009). En otra perspectiva cuando los jóvenes migran y llegan a la urbe se integran como una parte de la juventud en el proceso de identificación (Maldonado, 2006). La juventud ha sido definida en diversos momentos y situaciones; según las prácticas, las adscripciones, los estilos. Autores como Feixa (1998), Reguillo (2000), Nateras (2002) y Valenzuela (2009); han definido la juventud desde distintas miradas, para esta investigación refiero el concepto de juventud como: una construcción social que es determinada por las características del espacio social, donde los jóvenes se encuentran en un modo activo produciendo manifestaciones y prácticas socio/culturales particulares que los definen.

5.6. Juventud a ritmo de *Hip Hop*.

Tiempo para ser joven. Dentro de las sociedades complejas existen diversas formas de marcar los tiempos sociales en los que se desenvuelven los jóvenes, teniendo diversos factores que los delimitan. El factor de clase, es determinante sin embargo estas espacialidades responden a una heterogeneidad que es cambiante, es visto que entre los jóvenes pertenecientes a las clases con mayores

ingresos económicos la etapa de la juventud sea más amplia y el paso al mundo adulto se posponga, alargando las actividades y las prácticas socioculturales propias de la juventud (Valenzuela, 2009). En contraposición, los jóvenes de las clases con menores ingresos tienden a ser quienes se integren al mundo laboral y familiar más rápidamente por la presión social que les obliga a ser adultos sin importar la edad que se tenga (Valenzuela, 2009). En este caso Juan trae consigo este imaginario de que debe ser adulto y formar una familia, acciones que son direccionadas por las circunstancias de su presente (familia, hijos, trabajo, una casa que mantener, el compromiso con sus padres de apoyo económico). Sin embargo, cuando se integra en las manifestaciones juveniles como es el *Hip Hop* empieza a encontrar esa forma de establecer conflictos culturales que a partir de las relaciones y la socialización del espacio y los sujetos en el que convive, se genera una posición contraria a la que marca la sociedad en general. Pues a su edad, el resto de jóvenes con los que ha establecido redes de amistad están en otras actividades.

[En Cuauhtémoc] En la colonia Juvenino Rosas casi no tuve comunicación con los vecinos porque me la pasaba en Barrio Bajo tenía amigos ahí, había una pandilla que se llamaba la *Diviball* nos llevábamos bien. Ellos eran como *Rapers* eran más fresones ¡no eran Cholos! los conocí por un amigo que se llama *Beto* le dicen *Baby Flow* hace *Regueton*. A *Baby Flow* lo conocí porque iba a comprar a la tortillería, traía un taxi en el parabrisas tenía el nombre: *Baby Flow* en aquellos días habían fiestas de *Reggaetón*, un día me dijo “va a haber

fiesta en otro lado, le caes”, ¡eso fue un mes después!... Él seguía yendo a comprar tortillas, diario pasaba y me enseñaba discos de música, los ponía en la grabadora y ahí nos pasábamos escuchando. Un día vi un *Flayer* en el cual decía fiesta de *Reggaetón* en vivo aparecían unos que se llamaban *Dinamraps* y también estaba *Snopi* y *Baby Flow*, dije apoco ese hace música, apunté la fecha, la dirección y fui al evento, en el lugar los *Dinamraps* estaban *Rapeando* y ahí me encontré a Beto (Baby Flow) y le pregunté “¿a poco haces *Rap*?” me dijo “no, yo hago *Reggaetón*” (Juan Sant, 2014).

Las siglas "*RAP*" para *Youalli G*, significan *Ritmar Adaptando Palabras*, que tiene que ver con la forma en cómo se construyen a partir de tiempos musicales, versos rimados acerca del acontecer cotidiano de la vida. Estos tiempos dentro del *Hip Hop*, no son estáticos o definitivos, se van cambiando y mezclando, se puede llevar de un ritmo acelerado a uno semi-lento o muy lento. La música al igual que el baile, como expresión urbana *Hip Hop* tiene esta característica. Tomando esta concepción hago una analogía para explicar cómo Juan, al conocer el *Hip Hop* y convivir con los jóvenes que lo practican, comienza a realizar una especie de alentamiento en el ritmo de vida que está llevando, esto justamente consta en un conflicto que se establece entre las siguientes dos posiciones: de un lado está la presión social de vivir aceleradamente, la falta de oportunidades, la discriminación, la familia, el trabajo y el formar parte del mundo adulto. Desde el otro ángulo, la oportunidad de echar la chela, el toque, de vivir el hoy sin más preocupación, la música, posteriormente el reconocimiento y respeto.

Esas fiestas eran como ahorita en las fiestas de *Hip Hop* donde todos están escuchando parados, nadie está bailando o un baile común, no tan sexoso, sin tanto morbo y no había tanta droga a lo más que se llegaba ¡era la mota! y ¡la chela! pero no era tanto el *Perreo*, ni las *Monas* y todo eso...

Ya casi no veo a mis padres, no los he visto desde hace año y medio casi dos. Desde que me separe de Ángeles, veo a mis hijos cada ocho días, les hablo todos los días ¡dos veces! y lo demás es Música *Rap* (Juan Sant, 2014).

Todo esto tiene que ver con la forma en que José Manuel Valenzuela habla de que la juventud es una construcción social que es enmarcada por un contexto histórico y cultural específico, donde los jóvenes y las diversas agrupaciones que han conformado están estableciendo de forma activa nuevas formas de entender lo juvenil desde “donde están” y “como se mueven” expresado en sus manifestaciones de forma objetivada (Valenzuela, 2009). Actualmente debido a la globalización; la movilidad de significados donde se mezclan, chocan, se interconectan y generan expresiones con una diversidad indefinida, hacen cada vez más difícil el pensar en una sola definición de juventud sin caer en el error de parcializar la realidad.

El acto de asumir la vestimenta como en el capítulo anterior se explica como una forma de adscribirse una carga significativa/simbólica de respeto que esta imagen otorga, en este apartado hago uso de la misma instancia para denotar que

la vestimenta de Juan sirve para mimetizarse entre los grupos juveniles, en los eventos de *Hip Hop*, así conseguir integrarse a esta manifestación cultural practicada ampliamente por jóvenes. Una de las características que más definen a los jóvenes para diferenciarse del mundo adulto es la vestimenta que está relacionada con los estilos musicales (Feixa, 1998). Juan tiene actividades que lo colocan en un ámbito adulto según la mirada de la sociedad (Trabajo, Familia, ser Padre, etc) sin embargo, a partir de la adopción del *Hip Hop* como cultura juvenil está realizando una negociación, donde hasta cierto punto cumple el papel adulto pero se resiste en momentos y se integra al que hacer juvenil. Esto también se refiere al consumo de las formas musicales propias del *Hip Hop*, desarrollando un gusto y posteriormente una apropiación del mismo.

Antes de hacer *Hip Hop* me gustaba el dibujo. En esos tiempos ya lo escuchaba pero aun no escribía, lo único que hacía era dibujar mucho, me gustan los dibujos en blanco y negro como hecho con carbón; con lápiz nada más. Dibujada lo que viera, me compraba muchas revistas de *Graffiti*, de Tatuajes y perforaciones; lo copiaba en una hoja pero con mi toque personal, según yo trataba de transmitir algo para alimentar mi ego, porque trataba de ser el mejor. En las pausas del trabajo dibujaba y escuchaba *Reactor 105.7*, era cuando algunas veces ponían canciones de Rap, por eso escuchaba esa estación de radio, incluso hubo una batalla de *Free Style*⁹⁸ por eso del 2003-2004 más o menos, pensé apoco ellos escriben sus canciones pues imaginaba que las

⁹⁸ Las batallas de Free Style, son competencias entre raperos donde se ofenden mutuamente usando rimas creativas para la diversión de los asistentes.

canciones de *Rap* las escribía otra persona y el intérprete solo *Rapeaba*. ¡No pensé que ellos escribieran sus propias canciones! Esa batalla se transmitió en vivo solo que no recuerdo los nombres por el ruido de la máquina. A partir de ese momento seguí escuchando *Reactor* hasta que empezó el programa de *Vendetta*. Yo conocía algunos *Raperos* y me informaba del *Hip Hop* mexicano porque casi no se difundía el *Hip Hop* subterráneo de México, ¡no lo conocía yo!, más bien porque trabajaba de lunes a domingo y no tenía tiempo para moverme a ir al Chopo o a lugares culturales para encontrar música de ese tipo. Pero conseguí *Rap Chicano* primero, luego empezó a meter *Rap Mexicano*, como *Boca Floja* y *Jr* ahora *Akil Ammar*⁹⁹, compre esos discos todavía el de "*Lengua Insurrecta*" de *Boca*, el *Sindicato Argentino del Hip Hop*¹⁰⁰, el disco de *SFDK*¹⁰¹ de 1999 "*Siempre Fuertes*" su música me gustó mucho (Juan Sant, 2014).

En el testimonio se observa como Juan busca adentrarse en el hip Hop haciendo uso de diversos medios tanto impresos como electrónicos para saber más acerca, y también incrementó su interés por la música, pues ya no bastaba con solo escuchar lo que tenía a su alcance, sino ampliar su conocimiento acerca de que artistas están saliendo, así que ir a adquirirla era necesario. Pese a las limitantes que surgían por su horario de trabajo y la familia Juan busca la forma de

⁹⁹ Artista mexicano de Hip Hop con gran reconocimiento a nivel Nacional.

¹⁰⁰ Grupo de Hip Hop Argentino.

¹⁰¹ Artista de Hip Hop Español con alrededor 15 años de carrera.

integrarse a una serie de productos culturales que le permitiría formar parte de la cultura Hip Hop.

5.7. Cuautepec, un sitio donde echar raíz.

*Esto nace en Cuaute, oye no te espantes,
no somos maleantes, tampoco traficantes.
... la verdad está en la rima, y en lágrimas mi vida,
es autobiografía, eso es lo que se cocina por acá,
de Cuautepec pa tu ciudad¹⁰².*

Para tener un dato más específico de la conformación demográfica de Cuautepec, espacio donde Juan reside actualmente, se puede hacer una aproximación a la cantidad de personas de origen indígena. Según los datos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en el cuadro se muestra la población total y población indígena residente en la delegación Gustavo A. Madero:

¹⁰² Fragmento de la canción "Salten" 2009, de Juan Sant y Arte Arma Crew.

Indicador	Total	Indígena
Población		
<i>Total</i>	1,185,772	36,214
0 a 4 años	81,464	3,206
5 años y más	1,089,359	33,002
12 años y más	966,131	28,423
15 años y más	913,363	26,588

Indicador	Total	Indígena
Condición de habla española (5 años y más)		
Bilingüe		12,208
Monolingüe		104
No especificado		2,537

Indicadores Sociodemográficos de la Población Total y la Población indígena, 2010.

Sin embargo, los datos sobre habitantes provenientes de Puebla en Cuauhtémoc no son específicos, estos datos únicamente son para ilustrar la zona norte del Distrito Federal y Cuauhtémoc como un espacio con una gran diversidad de grupos étnicos, donde las experiencias de movilidad están presentes.

Un estudio realizado por Olivia Leal muestra algunos datos sobre las lenguas maternas con mayor número de hablantes en Cuauhtémoc; Náhuatl 4060 hablantes, Otomí 2027, Zapoteco 1425, Totonaco 977 y Mixteco 1284 hablantes (Leal, 2014). Estas cifras ilustran que esta zona está construida por un gran número de personas pertenecientes a grupos étnicos que aún conservan su lengua original, así hablamos de un espacio plural, se puede deducir que esto permite que Juan tenga una relación menos conflictiva, para reflexionar sobre su origen étnico.

A partir de este momento se inicia el ingreso de Juan a Cuautepec considerado espacio físico donde Juan se ha establecido permanentemente durante los últimos 10 años y aquí se da la reconstrucción de su memoria de pertenencia al espacio, a una colectividad y comienza a establecer relaciones sociales, apropiación de la historia del lugar, familiaridad con el lugar, amistades, la familia, pues como apunta Giménez (2005) la identidad social es de naturaleza esencialmente histórica y debe concebirse como producto del tiempo y de la historia. Lo que implica que debe situarse siempre en un determinado contexto espacio-temporal. Así los cambios tienen que ver con la reconstrucción identitaria de Juan a partir del cambio cultural explicado por Giménez (2005). Este es el momento en que inicia su creación musical, escribiendo sus letras en español y posteriormente en su lengua madre, interactuando con los demás jóvenes que realizan esta actividad musical.

En Cuautepec la gente era muy tranquila, mis clientes en la tortillería eran muy accesibles les gustaba mi trabajo, la manera en que los atendía, incluso hice muchos amigos ahí en la tortillería; los vecinos me llevaban comida o invitaban un refresco, ¡como si nos conociéramos de años! ...en Cuautepec barrio bajo estuve como dos años, en la tortillería trabajé seis años, durante ese tiempo conocí a los vecinos, los de la tienda eran los que más frecuentaba...Vivimos aquí desde entonces, mis tres hijos actualmente estudian en escuelas de Cuautepec, yo actualmente trabajo en una empresa farmacéutica y le doy el gasto de los niños a su mamá. Estoy a gusto viviendo aquí (Juan Sant, 2014).

Así es como Juan al mudarse a vivir a Cuauhtepac encuentra un espacio que le permite encontrar vínculos estrechos con la gente, de la misma forma ya tenía una responsabilidad como padre de familia lo que significa establecerse y este es el espacio para empezar a formar su memoria colectiva.

5.8. Las primeras rimas

Juan se inicia en una socialización del *Hip Hop* con un grupo de jóvenes de Cuauhtepac llamado “Arte Arma” que estaban creando igualmente *Hip Hop* y a partir de una búsqueda por conocer más acerca de ello. En este momento los medios de información como es la radio y las revistas, además de la música grabada tienen un papel fundamental en como Juan recibe el *Hip Hop*. Siguiendo a Giménez (2005) cuando dice que “la cultura realmente existente y operante, es la cultura que pasa por las experiencias sociales y los mundos de la vida de los actores en interacción” se observa la manera en que Juan a partir de la interacción social, se apropia de los códigos musicales para comenzar a generar sus propias letras y usar este medio para objetivar ciertos aspectos de su experiencia en la ciudad; el ambiente hostil, la discriminación y la violencia.

En cuanto al origen del *Hip Hop* lo poco que se es que se inició en el Bronx y me quedé con la información que me dijeron pensando en el Bronx, *África Bamba* y todos ellos.

Según yo escribía *Rap*, pero trataba de hacer el ¡te voy a matar! y a la vez demasiado consiente, desvariaba un poco y nunca lo llegué a

mostrar a nadie de hecho le llegué a comentar a la mamá de mis hijos, de que quería hacer *Rap* y ella lo tomaba como broma, decía: ¡a este que le pasa primero quiere hacer dibujo y ahora quiere hacer *Rap* porque no se decide! hasta que me escribí algo ya un poquito más avanzado (mejoré de tanto tiempo que escribía) y se lo mostré entonces fue que dijo: ¡bueno creo que si va en serio! sin embargo tampoco dijo lo va hacer del todo. Creo que su reacción fue pensar que iba dejarlo en cualquier momento, como hice con el dibujo. Ya no recuerdo exactamente cuáles fueron las primeras líneas que escribí pero, cuando lo tomé más en serio ¡me acuerdo más o menos! decía:

*....que mí voz te mata como un perro,
Sí intentas ponerle freno, soy veneno,
En persona, alimaña no perdona,
Deja en coma sus rivales ¡en la lona!*

Algo así decía era mucha competencia. Esta forma de escribir no tenía que ver con lo que estaba viviendo, pero creo que era lo que sentía era un ejemplo de que ya no podía andarme peleando en las calles como cuando estaba con las pandillas de Cholos, pero esta idea la llevé a la letra, no lo hacía con los puños sino que con la pluma (Juan Sant, 2014).

Esta forma de integrarse a la cultura juvenil le permite vincularse a las actividades y entrar en la búsqueda de espacios donde mostrar su música realizada hasta este momento; aquí se va marcando una adscripción a una

colectividad que finca su memoria en las instituciones sociales juveniles, en el espacio tiempo de la comunidad y, en tanto partícipe en la gestualidad festiva y ritual (Giménez, 2005). Es decir se integra a un grupo que tienen sus propios espacios, lenguajes, códigos etc. También aparece esta intención de privilegiar el *Hip Hop* más que otras actividades.

Anduvimos como medio año de arriba abajo, pero nadie me daba permiso de un micrófono abierto para soltar lo que yo traía, todos se negaban, hasta que un día fui con unos amigos en la colonia Casilda donde se hacía también *Reggaeton* y le dije al que estaba mezclando si me daba chance de cantar un *Rap* o dos, me dijo si ahí está el micro dame tus pistas y te subes, subí con muchos nervios, siempre pensaba que cuando me subiera a un escenario y bajara sería otra cosa ¡algo diferente a lo que yo era!, que cambiaría toda mi vida, Ya había ido a varios eventos de *Reggaetón* y se subía alguien a soltar su rola y lo abucheaban porque lo hacía mal entonces yo baje así sacado de onda porque no me abuchearon ¡si siento que no me rife!..

A hacer *Hip Hop* le dedicaba todo el día en lo que yo estaba fabricando tortillas, estaba pensando ¡en las rimas! incluso cuando estaba escribiendo y llegaba alguien a comprar me molestaba, porque bien pudiese estar escribiendo una rima bien importante y si despachaba se me olvidaba. En el trabajo el día era de puro *Hip Hop*, aunque la gente dijera ¿Qué música era esa? En casa no lo escuchaba por pasar tiempo con la familia y descansar un rato. No podía escribir con mi hijo ahí

preguntándome ciertas cosas, como que no me adaptaba muy bien, me gustaba más escribir solo (Juan Sant, 2014).

Uno de los medios por el cual la aparición de *Hip Hop* en Cuauhtémoc, que es importante resaltar es la incursión de jóvenes artistas de *Hip Hop* provenientes de un proceso migratorio de los Estados Unidos, con los que Juan tiene contacto.

Creo que ese día había venido un chavo de los Ángeles porque hizo *Hip Hop* en inglés... Más adelante conocí a un chavo que vivió en Estados Unidos varios años y se regresó a Cuauhtémoc, con él hicimos un grupo llamado hierba buena sumándose otros amigos, en ocasiones *Rapeaba* en inglés...Yo las letras que escribía estaban en español todavía no me animaba a soltar algo en totonaco, era *Rap* de competencia, era ego, mucho ego (Juan Sant, 2014).

Esta idea de escribir Rap donde se mostrara el ego de Juan se interpreta como la forma de buscar una confrontación con los otros, en el entendido que debido a las problemáticas que sufrió durante su ingreso a la ciudad, la música se convertía en un desfogue para objetivar todo el sufrimiento y malestar.

Capítulo 6. *Hip Hop* en Totonaco

Huix kalhtzektza " hu"

Quit ic stacma nac tiyat

Achi huan xahuat

*Quit ic scujma nac Rap*¹⁰³

Juan al migrar a la ciudad e integrarse al contexto urbano adopta la cultura *Hip Hop* siendo participe activo, es decir, productor musical y asistente a los eventos en vivo. En este capítulo se aborda el proceso de resignificación como producto de una reflexión para empoderarse y lograr una autodeterminación (Jorge Gonzáles, 2001); la afirmación de su origen étnico y el uso de su lengua materna. Así como entrar en una resistencia y negociación, con ciertas normas de la sociedad y del mundo adulto, en la construcción de su vivir como joven indígena en el contexto urbano, además del uso de la música como medio donde expresa su experiencia.

6.1. La necesidad de comunicar

La música es un elemento constructor de identidad ya que a través de ella los jóvenes transmiten su sentir y su identificación con un grupo que comparte vivencias similares, por medio de la música comunican de forma simbólica su estilo de vida como apunta Feixa “es la manera que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa, 1998: 90). Juan reflexiona que el

¹⁰³ Fragmento de la canción “Somos” de Juan Sant del disco “El ego de un indio” de 2011.

hecho de hacer *Hip Hop* es con intención de trascender y convertirse en un sujeto que intervenga en la construcción de su propia historia; en palabras de Jorge González “una reflexión y empoderamiento de sí” (González, 2001). Esta idea de la búsqueda por el respeto sigue estando presente, Juan quiere que los demás lo vean con respeto, el *Hip Hop* se convierte en un elemento del cual se vale para adquirir dicha esencia-cualidad objetivada en un reconocimiento.

El hecho de querer hacer *Hip Hop* fue por esas ganas de expresar mis ideas, lo que sentía, lo que había vivido y querer dejar una huella antes de morir. Cuando escribí una rola más completa fue pura competición, puro ego y ya más adelante empecé a escribir algo consiente; hablando de cómo vivimos los indígenas, allá y aquí. Cuando escribí la canción fue como para mostrarles a los que me habían discriminado, cuando llegué al Distrito Federal, el camino que he recorrido y la vida que vivimos los indígenas que venimos a trabajar, no lo hice para que sintieran lástima hacia los indígenas, sino para que nos vieran con respeto (Juan Sant, 2014).

Esta necesidad de comunicarse, de hablar surge tras la gran cantidad de problemáticas que sufre Juan en la ciudad y que es víctima de los demás habitantes, a partir del uso del *Hip Hop* es posible establecer un discurso en el que narra todo aquello que ha vivido.

6.2. Lugares de confrontación y negociación del respeto.

El espacio público (los conciertos en vivo) es donde Juan consigue establecer momentos de alteridad, como define Jorge González podrá entrar en el espacio intermedio entre lo subalterno y lo hegemónico: Este extremo lo nombra como “alterno”; pues no es ya más subalterno, no está más sometido o acoplado a la definición oficial, pero tampoco es hegemónico, pues aún no ha sido capaz de agrupar y articular en torno de su cultura al conjunto del bloque social (González, 1987). Sin embargo, desde esta posición la construcción hegemónica “es también constantemente resistida, impugnada, alterada y desafiada por presiones que no le son propias” (Williams, citado en González, 1987). Siguiendo estas definiciones los conciertos en vivo son lugares donde Juan negocia con los otros, al transmitir sus ideas en la música, también es el espacio donde crea una inestabilidad en las construcciones sociales compartidas por los asistentes, pues al hacer *Hip Hop* en totonaco transgrede el espacio al generar asombro, capta su atención, provoca inquietud e incertidumbre, logrando posicionarse como foco de atención que transformara ciertas significaciones, logrando una legitimación. Otro elemento importante es que Juan realiza sus actos musicales sin obtener remuneraciones económicas, otorgando un valor simbólico y subjetivo a esta actividad, permitiendo también pensarse a sí mismo y reconocer sus raíces.

Hasta ahora solo he obtenido la satisfacción de ver que a la banda les gusta mi música, ¡ver que la banda se prende¹⁰⁴! me gusta ser quien mueve a la gente. Cuando escribo canciones en totonaco y hay

¹⁰⁴ Con esta frase Juan se refiere a que los asistentes entren en un estado eufórico.

personas que no lo entienden en ocasiones me da orgullo y otras me dan el bajón, porque de nada sirve que lo haga si nadie le entendió. Pero creo que son más veces que me siento orgulloso, es el orgullo de hablar otro idioma. No he escrito muchas canciones en totonaco, aunque la gente me lo pide, a veces me pregunto ¿Para qué me lo piden? si no le van a entender, otros me dicen ¿es Francés o que dices en esta rola?

La primera vez que hice *Hip Hop* en totonaco en vivo vi un cambio de cuando antes solo lo cantaba en español, porque me miraban extraño, a la vez admirados de que alguien pudiese hacer algo así y aparte de que rimara, de hecho con el primer disco nadie notó el cambio de lengua porque solo me canté una línea. Ya después como por el dos mil once se grabó un Mixtape de la *Zona Norte* el volumen uno, tenía unas líneas en totonaco que ya había escrito, así que dije voy a meter esas haber qué tal se escucha y me agradó como se escuchaba. Lo grabamos, con la gente que lo grabé se sorprendió y le agradó lo que traía. Cuando canté esta canción en un evento en vivo en ese mismo año los asistentes estaban muy sorprendidos por escuchar algo diferente, recuerdo que muchos llegaban tratando de sorprender haciendo *Hip Hop* en Inglés, yo llego y trato de hacerlo en Totonaco, entonces como que se sorprenden y después gritan de emoción porque alguien trae algo diferente y a parte que es Mexicano, porque, es una lengua que es nuestra.

El *Hip Hop* no me ha dado nada material al contrario me lo ha quitado ¡hasta la familia! Puesto que a la mamá de mis hijos no le gustaba que yo anduviera en esto de la música y después de todo lo vivido decidimos separarnos y cada quien por su camino, aún así nunca abandoné a mis hijos, pero, creo que el *Hip Hop* me ha dado algo más personal ¡el amor propio! a mí mismo, porque hay veces que he caído y cuando escucho y hago música es lo que me llena, como que sin música me siento vacío como que no tiene colores el mundo para mí. La música me llena cuando me siento deprimido y en lugar de estarme drogando como lo hice antes mejor escribo y ya cuando termino de escribir aunque sea un tema egocéntrico, digo ¡al menos me quedo chingona la rola! es lo que me llena y me siento mucho mejor que cuando me drogaba. Me ha dado mucha valoración hacia mí mismo, hacia mis raíces, no olvidar de dónde vengo (Juan Sant, 2014).

Dichos espacios, contienen normas sociales compartidas según el grupo específico y el contexto. El *Hip Hop* como movimiento cultural mayoritariamente habitado por jóvenes, tiene en sus congregaciones características muy concretas al menos en los llamados eventos subterráneos, Juan define algunos rasgos:

La gente que asiste a los eventos en donde toco van desde los trece hasta los veintitantos y su forma de vestir son algunos holgados, otros ya no tanto por las modas que han salido últimamente. El lenguaje de la banda es callejero ¿no? El *Hip Hop* es de la calle, ellos son de la calle y todo el lenguaje que aprendimos viene de ahí. El Micro abierto

consiste en *Rapear* sin estar en la propaganda, llegar al evento y apuntarte a la oportunidad que te dan para exponer tu música, lo que sabes hacer y a lo máximo que dan son tres canciones, se trata de hacerlo lo mejor posible para que la banda le guste lo que traes, la mayoría de las veces no hay cobro y si lo hay es para poder pagar la renta del sonido y del lugar (Juan Sant, 2014).

Entre los elementos que permitirán que Juan pueda intervenir en las construcciones sociales, inicialmente está el lenguaje, dominar el lenguaje español le permite crear, al nombrar significados compartidos. Le permite entrar en este contexto o marco, así por medio de su música cuestiona lo que considera problemático por ejemplo; la discriminación de la que ha sido víctima. Pero para poder obtener todo un núcleo de significados primero es necesario que entre en un proceso de aprendizaje y apropiación de conocimiento.

6.3. Una autoeducación a partir del uso práctico del *Hip Hop*.

La adquisición de conocimientos hegemónicos es un elemento que cobra relevancia al momento en que Juan decide intervenir en la construcción de su contexto y posteriormente hacer música de forma alternativa e independiente. Gloria Anzaldúa dice que la adquisición del lenguaje dominante por parte de los sujetos subalternos se convierte en una estrategia de sobrevivencia y permitirá al conocer los significados; acceder a dichos significados puesto que en el medio social un español limitado se traduce blanco de discriminación (Anzaldúa, 2007). Juan a partir de hacer *Hip Hop* siente el impulso y el interés de querer aprender

más palabras para introducirlas en sus letras de las canciones, pero también ve necesario aprender a utilizar el equipo de audio útil para grabar sus canciones y no depender de terceros. Así, siguiendo a Gilberto Giménez; la cultura, no es solamente un significado producido para ser descifrado como un texto sino también un instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder" (Giménez, 2005: 71), Entonces Juan significa el *Hip Hop* como el motor de su interés en la aprehensión de conocimientos que le permitieran trascender en la vida.

El *Hip Hop* fue lo que me impulsó a usar una computadora incluso a tomar un libro y leer para buscar ideas, aprender un poco más, para despertar, porque dicen que la mayor parte del tiempo la humanidad está dormida, aunque esté despierta físicamente. Cuando escuché las primeras canciones de *Rap* en español, decían palabras que no entendía, entonces conseguí un diccionario para buscarlas y saber de qué hablaban. Así cada vez que escuchaba una palabra que no conocía la buscaba y conforme las iba aprendiendo las pronunciaba y las utilizaba (Juan Sant, 2014).

Además del lenguaje, Juan entra en un proceso de autoeducación y mestizaje profundo, donde obtiene herramientas cognoscitivas y prácticas para poder realizar su música de forma autodidacta, conocimientos que le sirven para mejorar su escritura y su habla, así como para producir su propia música. Esta idea va relacionada con la definición que hace Gilberto Giménez de Extraversión Cultural como el apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a

objetivos o intereses propios, “puede presentarse como operación estratégica, y entonces es como formar frases propias con una sintaxis y un vocabulario ajenos, con propósitos tácticos” (Giménez, 2005).

Posteriormente decidí aprender a usar la computadora, no sabía ni siquiera cómo encenderla así que entré a un curso de computación, sólo duré quince días creo y me salí, porque lo que realmente quería era aprender a usar un programa para grabar mi música. Entonces me compré la computadora, el programa para grabar y lo instalé, estaba en inglés, tardé más de dos meses en aprender a usar el programa y ya después empecé a grabarme a mí mismo, porque a los estudios a donde acudí no me convencía su trabajo además que me cobraban mucho y no salía satisfecho. En nueve meses saqué un demo, por ahí como por el dos mil nueve más o menos, ese demo lo grabé porque ya tenía letras que quería que salieran a la luz, que la gente las escuchara más allá de un evento en vivo (Juan Sant, 2014).

Con el aprendizaje de las herramientas necesaria para producir su propia música Juan comienza a realizar sus creaciones musicales sin la necesidad de depender de alguien más y es así como realiza autogestión su primer material musical.

6.4. Vivir lo previo en el nuevo contexto urbano, con nuevas herramientas y formas de comunicación.

*Ic xacalh quin machita
Yat ic alh caquihuilh nac kestin
Quin tojon tlhualh catejen
Nac questin ic kaxmatli
Chin tli huan uni'
Makat ish actzanan katlhaxcan
Yat huan puxka tlha quin tzi'it
Chake quin luxucan¹⁰⁵*

La manera en que Juan recibe el *Hip Hop* es a través de los medios masivos y la industria cultural, pues los referentes son de tipo comercial: *Eminem*¹⁰⁶, *Sinful*¹⁰⁷ y *sfdk*¹⁰⁸, esto es una muestra del impacto de la globalización de la música. En el capítulo anterior se aborda cómo Juan se inicia en la creación de letras apropiándose de esta forma musical influenciada por los artistas antes mencionados principalmente, pues se identifica en su forma de producir la música, el otro referente es un grupo de jóvenes también creadores de *Hip Hop* de Cuatepec con los que establece vínculos de amistad y comparte sus experiencias. En un segundo momento Juan entra en un proceso reflexivo donde considera que el hecho de reproducir aquello que los demás hacen no es

¹⁰⁵ Fragmento de la canción "Somos" de Juan Sant del disco "El ego de un indio" de 2011.

¹⁰⁶ Marshall Mathers, considerado el primer *Rapero* blanco en estados unidos, en 2002 graba una película titulada *8 Mile* que retrata su vida.

¹⁰⁷ Artista de *Hip Hop* latino, que en 1993 saca su primer material discográfico con una agrupación llamada Mexakinz a través de un sello filial a Sony.

¹⁰⁸ Agrupación de *Hip Hop* español, formado por Zatu como Mc y Acción Sánchez, productor y Dj.

suficiente y empieza a crear sus propias formas de composición, es aquí donde el re-significar la música como un medio útil para autodefinirse como indígena, reviviendo a través de las letras su historia, su memoria, su trayectoria, sus costumbres y su lengua madre, que en su práctica constituye un mundo de significaciones propias. Esto cobra mayor relevancia cuando significa medios electrónicos y hace que individuos que comparten su cosmogonía entren en un diálogo. Incluso quienes no entienden el idioma logran encontrar un vínculo que en ambos casos permiten posicionar a Juan en un espacio homogéneo.

Ahora la mayoría de mis conocidos que sabe que *Rapeo*, e incluso los que no, están enterados de que hablo totonaco, antes me daba pena decirlo, ¡pero ahora no! incluso ya no me siento discriminado tal vez porque ya no me veo como antes, ya no hablo, como antes con el mismo tono que tenía. Actualmente siento que no me discriminan y ya no siento esa pena que sentía, si hablaba en totonaco, pues soy indígena. Pienso que la música hay que hacerla con la lengua que uno habla y expresarse con las lenguas que se puede hablar, lo haces en tu idioma.

En el primer demo yo notaba que algunos de los pocos Mc's que había topado en los eventos de micro abierto decían de mis rolas ¡suenan a *Rap* español! entonces decidí hacer unas líneas en totonaco nada más para cerrarles la boca, que vieran que lo mío es más mexicano que lo que ellos imaginan fue ese entonces de las ganas de mostrarle que

estaban equivocados que yo podía hacer que no sonara español, incluso no hablar el español sino en totonaco, si yo quisiera.

Tengo la canción porque creo que lo que he escrito en Totonaco es lo que menos he dejado fuera, lo he grabado. En cambio hay algunas cosas en español he dejado, muchos papeles arrumbados, pero lo que he escrito en totonaco todo lo he sacado a la luz o lo sacare próximamente (Juan Sant, 2014).

Hablar de las características que definen a un joven indígena, como son el lenguaje, la memoria, la comunidad, vestido, etc. y demostrar o crear una categoría en donde se engloben dichas características para definir al joven indígena en el contexto urbano resulta una tarea difícil. Pues Juan al estar en la ciudad y revivir parte de su identidad étnica pareciera que habita dos espacios distintos el urbano y lo tradicional, se funden, se mezclan, sin embargo; también hay que tener la medida de no sobrevalorar esta afirmación sin tomar en cuenta factores sociales, económicos, políticos impuestos por el dominador donde Juan sigue respondiendo a normas de subordinación (Alabarces, 2008, citado por Kunin, 2014).

Las diversas formas de vivir lo previo en el nuevo espacio urbano permiten entender cómo las identidades étnicas no son estáticas, ni inamovibles, es decir similares a como se vivían en la comunidad de origen, sino que en su transformación en algunos se mantienen, otros se pierden y modifican esto dependerá del contexto y de la estrategia que el sujeto signifique (Albó, 2001,

citado por Kunin, 2014). En este caso tiene que ver con el vivir la juventud y lo étnico de los jóvenes indígenas en la ciudad, Juan a partir del *Hip Hop* ha conseguido una autoafirmación al revivir su forma de ver el mundo, su raíz, su lengua madre, y establecer vínculos por medio de las nuevas tecnologías con integrantes de su pueblo donde es admirado. La función de figura pública receptora de respeto y que también servirá para modificar la percepción de los jóvenes de su pueblo.

Actualmente tengo amigos que he contactado por medio de Internet y son cercanos a mi pueblo, por este medio les hice llegar el material que acabo de sacar y les ha agradado demasiado, el apoyo que ellos me brindan es mover mi música por allá con la gente que ellos conocen ¡les agrada mucho! ahora sí que ven en mí un representante de nuestra raza. Yo no me siento un representante, de hecho tengo amigos que hablan otra lengua, sienten el mismo respeto que yo siento hacia ellos cuando me dicen que también *Rapean* en dialecto [sic] ¡en el suyo! He visto en *YouTube* algunos videos de *Raperos* que hacen *Hip Hop* en otro dialecto [sic] y tengo un amigo que canta en Mazateco y apenas conocimos *El Rapero de Tlapa* de Guerrero que vino a tocar al Distrito Federal. Con algunos de ellos he platicado y el orgullo que sentimos por nuestras raíces es el mismo, siento que en eso nos identificamos porque yo igual lo hago por lo mismo, hemos intercambiado ideas y como ellos también viven en un pueblo; las actividades que realizan también las hacia yo, platicamos y decimos ¿te acuerdas cuando

hacías esto? o ¿sabes cómo cortar leña? pues todo tiene su chiste decimos, platicamos de donde iban por el agua entre otras cosas. Me gustaría llevar mi música a mi pueblo igual enseñarles cómo se hace una rima, cómo se estructura una canción, cómo se puede encajar en el tiempo de una rola, llevarlo a mi pueblo y que los mismos jóvenes aprendan de que todo se puede hacer en esta vida. Me gustaría que hubiera muchos que hicieran *Hip Hop* en totonaco (Juan Sant, 2014).

La forma de producir y difundir la música es de forma independiente, a partir de un estudio casero, de la producción de copias del álbum de forma pirata que son distribuidos en los eventos en vivo gratuitos. Internet se convierte en la alternativa preferente debido a su alcance global y su fácil acceso. Otra forma que Juan ha utilizado es por la estación de radio comercial de la Ciudad de México, *Reaktor105.7*, donde ha enviado algunas canciones y se han pasado al aire. Estas formas de producción y difusión musical actuales sirven de plataforma para mantener vivos los saberes de los pueblos que guardan en las canciones de Juan y muchos otros artistas que están haciendo esta resignificación.

Tengo como 30 canciones aproximadamente, un demo del 2009 que grabé en un estudio casero y el del 2013 que es "*El ego de un indio*" que lo grabamos en *Mente Negra*, de ahí en fuera es lo único que tenemos.

Internet es un medio para mover la música sin gastar tanto dinero, porque antes tenías que gastar para el pasaje y era muy limitada a la

gente a la que podías llegar, ahora con una red social puedes llegar hasta el otro lado del mundo. Cuando saqué mi primer demo la idea era moverlo en Cuauhtémoc, nunca sentí la intención de moverlo por fuera, porque no tenía el tiempo y no tenía tanto varo para estarle invirtiendo, además no la sentía con mucha calidad para llevarlo más lejos, pero aún así mandamos unas canciones a *Reactor* y todas las canciones que mandamos las pusieron, fue lo chido oír la rola en la radio y que digan cosas buenas de tu rola. El disco lo anduvimos regalando en las calles de Cuauhtémoc a la banda que veía más o menos *Raper* le daba un disco (Juan Sant, 2014).

Juan comienza a difundir su música de forma independiente con aquellos que consideraba tuvieran la misma afinidad por la música *Hip Hop*, pero también se muestra el uso de los medios de comunicación públicos, como la radio.

6.5. Unicidad y originalidad

A partir de la creación musical y rescate de elementos de su origen étnico Juan empieza a identificar características que le permiten encontrar una diferencia con los otros, una unicidad u originalidad. Es decir, encuentra que el hacer música en su lengua madre le da una identidad que lo diferencia de los otros, sin embargo, al dominar el español también le permite tener acceso a espacios públicos donde tener una posición de alteridad. Así lo define Jorge Gonzales: “Esta participación del sujeto subalterno a partir de su actuar en las prácticas sociales alterando en

cierto grado y momento permitirá una legitimación cultural que es definida como el “marcar nítidas distinciones entre lo propio y lo impropio desde la óptica de un grupo social, dentro del nivel de las significaciones válidas para todos” (González, 1987: 23).

El *Rap* así como lo hacemos (en lengua madre) suena único porque nadie más lo hace, si lo hacen serán dos o tres por mucho por ejemplo; si hacen *Rap Maya* no lo hacen 100 o 200 pero en español lo hacen miles y en cambio de cada dialecto [sic] dos o tres lo hacen, pero no tantos y a la vez está bien porque demuestran que también se puede hacer en dialecto [sic]. En mi caso lo hago en español y en totonaco para que más o menos lo entienda la gente. Yo creo que lo que soy está dentro de mí no está por fuera y eso es lo que me hace ¡ser lo que soy! (Juan Sant, 2014).

Aquí un fragmento de las nuevas canciones de Juan donde retrata las actividades que realizaba en su pueblo:

Nac kestin ic laktzin	en el cerro veo
Chin xpipilek yat taxcat takosnun	como las mariposas y abejas vuelan
Nac caxanat,	entre las flores,
Nac kestin ic laktzilh makju	en el cerro vi hacia abajo
Tlha hui quin calacchicni'	dónde está mi pueblo
Ic laktzin quin chic ic laktzin chin taxtuma	vi mi casa, vi como salía
Jini'tlha squiti'quin tzi'it	humo donde hace la comida mi mama

Juan Sant continúa creando *Hip Hop* en totonaco y en español, asistiendo a eventos musicales donde es más evidente la participación de jóvenes con biografías similares y que para muchas personas significa un rescate de nuestras raíces.

Conclusiones

El *Hip Hop* es una expresión cultural que ha migrado a muchos rincones del mundo y se ha convertido en un elemento importante para la construcción de identidad en los jóvenes, pues por medio de la música se expresan, se identifican y se diferencian entre grupos, establecen diálogos donde interactúan y socializan con los demás sectores de la población; generando también nuevas formas de organización y de producción cultural. Al igual que el *Hip Hop* la movilidad de las personas está ligada con las dinámicas sociales globales, que traen como consecuencia situaciones problemáticas diversas, en ámbitos, económicos, políticas, sociales y culturales principalmente.

Las comunidades indígenas han sido relegadas como grupos atrasados en el progreso social, por lo tanto son los espacios donde la migración se traduce como oportunidades laborales, sin embargo; no se ha tomado en cuenta su participación en el resguardo y producción de una infinidad de conocimientos que han trascendido ante la modernización imperante. Siendo marginalizados de forma inmediata.

La intención de este trabajo fue mostrar cómo es el proceso de resignificación del *Hip Hop* por los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de México, tomando como estudio de caso, la experiencia de Juan Sant artista de *Hip Hop*, así comprender las diversas situaciones que enfrentan estos jóvenes al ingresar en el proceso migratorio y al apropiarse de nuevas formas culturales; cómo manifiestan sus vivencias, generando una construcción de identidad muy particular, para ello realicé un análisis de las etapas históricas importantes en la vida de Juan.

Realicé una serie de entrevistas en el domicilio de Juan Sant para construir de forma conjunta su historia de vida, detectando los momentos históricos que dieron pie a la creación de *Hip hop* en totonaco donde rescata su origen étnico y plasma sus experiencias como muestra de lo que vive un joven indígena en el contexto urbano.

El *Hip Hop* es una expresión que nace en Estado Unidos a finales de los 80 y que tiene su origen en raíces negras que fueron revividas por los afroamericanos y latinos en el Bronx. Está formado principalmente por cuatro disciplinas artísticas, el *Dj*, *B-Boy*, *Graffiti* y *Mc*. En México esta manifestación ingresó como un producto de la industria cultural en las zonas céntricas, teniendo un impacto fuerte para las generaciones de esa época, sin embargo; debido a las altas olas migratorias hacia Estados Unidos, el *Hip Hop* también surge en el llamado subterráneo por aquellos jóvenes que en su regreso traían consigo cintas de *Hip hop* que distribuían de mano en mano en las zonas periféricas y eventos musicales clandestinos.

El *xochitl in cuicatl* es una tradición prehispánica que consiste en ofrendar flor y canto a los ancestros por medio de la poesía, la música, la danza y la pintura. Esta tradición es recuperada por un colectivo de jóvenes de las zonas periféricas del Distrito Federal “Colectivo Zona Norte” a partir de la idea de vivir la enseñanza prehispánica en el nuevo espacio urbano, dando al *Hip Hop* una raíz propia, original y con un amplio sentido nacional. Algunos de los jóvenes que conforman esta agrupación son habitantes de Cuauhtemoc por lo que en este trabajo dejo un acervo documental de la conformación del *Hip Hop* en esta zona, esto es

importante debido a que esta forma de producción cultural realizada por jóvenes de Cuautepec no ha sido estudiada hasta el momento, siendo así invisible.

Juan forma parte de este colectivo y le impregna un sello especial al crear música en su lengua madre “*Hip Hop* en totonaco” en su música muestra una autoafirmación de su origen indígena y rescate de su lengua materna, además de una serie de significados propios de su grupo étnico, como costumbres y hábitos característicos.

Juan es integrante de una comunidad indígena de la Sierra Norte de Puebla. En 1999 entra en un proceso migratorio en el cual atraviesa una serie de problemáticas y experiencias que transforman su visión del mundo provocado por el cambio cultural que presenta. El factor etnia es uno de los elementos por los cuales en México se sigue teniendo altos índices de discriminación, tras esta experiencia Juan, en el proceso de integración al espacio urbano se apropia de elementos culturales que le permiten ser parte activa en las construcciones de significados. Autores como Federico Gama han abordado el tema de los jóvenes indígenas y sus formas de crear una identidad haciendo uso de pequeños símbolos en vías de forjarse un estilo juvenil, como plantea Carles Feixa. En este trabajo se da una muestra de que las apropiaciones simbólicas de los jóvenes indígenas que migran a contextos urbanos, se debe más a una búsqueda por el respeto, tras las experiencias de discriminación, violencia y racismo del que son objeto en la ciudad, y este es un acto consiente por parte de Juan. Esto permite entender cómo los jóvenes hacen esta apropiación con un sentido activo, más allá

de la simple imitación, pues a partir del uso de la vestimenta están cargándose de un valor simbólico que dentro de un contexto áspero, es significado de respeto.

En las interacciones que se establecen entre los jóvenes migrantes y los que habitan la ciudad se llevan relaciones de dominio, pues los primeros caen bajo las normas establecidas, sin embargo, esta relación hegemónico/subalterno, tiene un polo intermedio, Juan consigue apropiarse de elementos que le permiten transgredir los significados compartidos y alterarlos, consiguiendo una legitimación de su creación cultural. El cambio cultural está presente en la nueva construcción identitaria en la que Juan se encuentra, entonces es visible que los cambios están presentes en el sujeto al vivir de una forma característica lo étnico y juvenil en el contexto urbano.

El joven indígena en la ciudad se integra a la cultura *Hip Hop* apropiándose de esta expresión produciendo su propia música, para llevar a cabo este proceso se da a la tarea de autoeducación personal, en la que cultiva su español y conocimientos prácticos sobre creación musical. A partir del dominio de dichos conocimientos se vuelve protagonista de una negociación del respeto y crea un debate en los eventos en vivo, donde cuestiona las problemáticas que ha sufrido; discriminación, estigmatización, y con su protagonismo legitima su lugar como indígena. Siguiendo el concepto de alteridad de Jorge Gonzáles puedo demostrar que Juan a partir de una reflexión personal sobre sí mismo, logra un empoderamiento para la transformación de su realidad, así pensarse como alguien único, es decir con una historia personal, afirmando su origen indígena, rescatando su experiencia y su lengua materna. Es por eso que el *Hip Hop* y sus

diversas formas de difusión, dejan de ser un producto de la industria cultural y se convierte en un medio para la reavivación de los saberes viejos en un nuevo contexto urbano, al ser practicado por los jóvenes indígenas, permitiendo que los saberes y lenguas originarias no desaparezcan. Por lo tanto destaco la actualización y diversificación de los formatos y géneros utilizados para la conservación de su lengua.

La comunicación es un elemento principal en la construcción cultural, pues, es donde se dan estas pequeñas negociaciones de los significados, así que el lenguaje es el vehículo de todos los sentidos y saberes involucrados, en la interacción social. Juan ahora está dentro de dos culturas, cada una con su particularidad, permitiendo habitar y pronunciar significados diversos, así la importancia del lenguaje cobra sentido al permitir la convivencia de estos dos mundos en espacios plurales. Entonces la comunicación simbólica es soporte de la cultura y viceversa, está presente en las distintas sociedades marcadas por un contexto específico, en el caso de los jóvenes indígenas migrantes, como Juan permiten esta significación precisa.

Bibliografía

- Andalzúa, G. (2007). "Como domar una lengua salvaje". En García, C. (Eds.), *Voces sin fronteras* (pp. 31-46). Nueva York: Vintage.
- Arizpe, L. (1978). *Migración, etnicismo y cambio económico. Un estudio sobre migrantes campesinos a la ciudad de México*. México: El Colegio de México.
- Aquino, A. (2012). *Cultura, género y generaciones en las migraciones*. En Castro, Y. (Coord.), *La migración y sus efectos en la cultura* (pp. 43-61) México: CONACULTA.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bojórquez, T. (2004). *De Boogie Down a Neza York, ¡Hip Hop no para! Del rap como un género de la poesía oral*. Tesis. UNAM.
- Bonfil, G. (1987). *México profundo. Una civilización negada*. México: CONACULTA. Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. México: Editorial Taurus.
- Castillo Berthier, H. (1999). *Juventud, cultura y política social. Un proyecto de investigación aplicada en la ciudad de México, 1987-1997*. México: INVUJE/SEP.
- Cortez Arce, D. (2004). *Producción y difusión de formas simbólicas, Hip Hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas*. Tesis. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- CONAPRED. Consejo nacional para prevenir la Discriminación. Los pueblos indígenas enfrentan a diario múltiples problemas de discriminación. Disponible en http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Dossier%20INDIGENA_S_INACCSS.pdf (consultada el 5 de Septiembre de 2014).
- Cosmos y morteros www.decosmosymorteros.blogspot.com [Consultado el 10 de junio de 2014]
- Cultura <http://www.cultura.df.gob.mx/sala-de-prensa/boletines/1412-1712> [Consultado el 20 de junio de 2014]

Cruz-Salazar, T. (2012). "El joven indígena en Chiapas: El re-conocimiento de un sujeto histórico". *Revista LiminaR*, 10(2), 145-162.

Chavos Banda <http://codeco-ojr.com/chavos.htm> [Consultado el 20 de junio de 2014]

Dávalos, F. (2013). "Hip Hop y Poesía". En *Tierra Adentro*, Núm. 183, 10-13.

Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. (2009). México: Siglo XXI Editores.

doble-h www.doble-h.com [Consultado el 5 de junio de 2014]

Documental "La furia de las rimas" *Hip Hop Le monde est á vous*, de Joshua Atesh Litle (2010).

Documental "Scratch", de Doug Pray (2001) EUA.

Enadis. Encuesta nacional sobre discriminación en México, 2010. CONAPRED. Disponible en http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Enadis-2010-RG-Accss-002.pdf (Consultada el 05 de Septiembre de 2014).

"El pulso de la calle", de Susan Shaw original *Lookingfortheperfect beat* (1994). EUA.

Feixa, C. (1998). *El reloj de arena: culturas juveniles en México*. México: centro de investigación y Estudios sobre juventud/SEP.

Ferrarotti, F. (2007). "Las historias de vida como método". En *Convergencia, Revista de ciencias sociales UAEM*, Núm. 44, Agosto. Pp. 15-40.

Gama, F. (2009). *Mazahuacholoskatopunk*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*. México: Grijalbo/CONACULTA.

García, J. (2009). De las bandas de viento al hip hop en la montaña de Guerrero. En 1ra jornada de comunicación y cultura: Música, migración e identidad. Veracruz: Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación.

Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- Giménez, G. (1999). *Estudios sobre las culturas contemporáneas* Época II. Vol. V. Núm. 9, Colima, pp. 25-57
- _ (2005). *Teoría y análisis de la cultura* Vol.1. México: CONACULTA.
- _ (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA-ITESO.
- Gonzales, J. (1987). *Los frentes culturales. Culturas, mapas, poderes y lucha por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida*. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Vol. I. Núm. 3 (pp. 5-44). México: Universidad de Colima.
- _ (2001). *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II. Vol. LI. Núm. 14 (pp. 9-45). México.
- Gramsci, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Argentina: Nueva Visión.
- Gruppi, L. (1978). *El concepto de hegemonía en Gramsci*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- HH Mexicano www.hhmexicano.blogspot.com [Consultado el 10 de junio de 2014]
- Jorge hueso (Mc Shh). 23 de Marzo de 2014, realizada en la plaza Lazarín en el centro Histórico.
- José (Youalli g). 29 de Marzo de 2014. Vía correo electrónico.
- Juan Santiago Téllez (Juan Sant). Abril, Mayo, Agosto y Septiembre de 2014 realizadas en la casa de Juan en Cuauhtémoc Barrio Alto.
- Kunin, J. (2014). *Jóvenes indígenas que "Rapean" al ritmo de los cambios en el altiplano Boliviano*. En *Juventudes indígenas. Del hip hop y protesta social*, coords. Maya Lorena Pérez Ruiz y Laura R. Valladares de la Cruz, 165-204. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- La jornada <http://www.jornada.unam.mx/2013/11/12/espectaculos/a09n1esp> [Consultado el 20 de junio de 2014]
- Leal, O. (2014). *Ciclos de la migración en Cuauhtémoc*. Conferencia presentada en el seminario "Migración y su impacto en la cultura", 3 de septiembre, en México, Distrito Federal, UACM.

- Leander, B. (1972). *In xochitl in cuicatl* (No. 14). Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública.
- León-Portilla, M. (1986). “¿Una nueva interpretación de los Cantares Mexicanos? La obra de John Bierhorst”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 129-144.
- Mazurek, H. (2009). *Migraciones y dinámicas territoriales*. Migraciones contemporáneas. Contribución al debate. Consultada el 20 de mayo de 2014, de <http://migrantologos.mx/textosmateriales/Migraciones%20contemporaneas.pdf>
- Nateras, A. (2002). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: Universidad Autónoma metropolitana.
- “Otros nosotros” de Alberto cortés (2004). Canal 22.
- Paredes, P. (2003). *Más allá de lo económico. De los motivos para partir, el norte de la imaginación. Primer coloquio internacional, Migración y desarrollo: transnacionalismo y nuevas perspectivas de integración*. Zacatecas, México.
- Pérez Ruíz, M. L. (coord.) (2008), *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*, Colección Científica, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 286.
- Maldonado, A. (2006). “Los espacios de la juventud indígena”. En *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*, Pérez Ruiz 2008, 161-179.
- Lagier, V. (2008). “Refugio Guatemalteco. Juventud, identidad y migración en la Gloria, Chiapas México”. En *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina* Pérez Ruiz 2008, 181-202.
- Romer, M. (2008). “Los hijos de Migrantes Indígenas en la Ciudad de México. Problemas de identidad étnica”. En *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina* Pérez Ruiz 2008, 205-218.
- Persaund, J. (2011). “TheSignature of Hip Hop: A sociologicalperspective. *Internacional Journal of Criminology and Sociological Theory*”. Vol. 4, No. 1, June 636-647.
- Portilla, M. L. (2005). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (Vol. 26). Fondo de cultura económica.

Rap Mexicano www.rapmexicano.com [Consultado el 6 de junio de 2014]

Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Editorial Norma.

– (2012). *Culturas Juveniles formas políticas del desencanto*. México: Editorial Siglo XXI.

– (Coord.) (2010). *Los Jóvenes en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

– (1991). *En la calle otra vez. Las bandas: Identidad urbana y usos de la comunicación*. Guadalajara: ITESO.

Ritmo Urbano www.ritmourbano.com.mx [Consultado el 10 de junio de 2014]

Rizo, M. (Comp.) (). *Metodología Cualitativa*. Antología. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Rodríguez, I. (1998). “Hegemonía y dominio: subalternidad un significado flotante”. En teorías sin Disciplina (Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización). México: Miguel Ángel Porrúa.

Ruiz, M. (1997). *Los cuatro acuerdos. Un libro de sabiduría tolteca*. España: Ediciones Urano.

– (2004). *La voz del conocimiento. Un libro de sabiduría tolteca*. España: Ediciones Urano.

Salazar, T. (2008). “Instantáneas sobre el Graffiti Mexicano: historias, voces y experiencias juveniles”. En *Última Década* No. 29, Cidpa Valparaíso, 137-157.

– (2012). “El joven indígena en Chiapas: El re-conocimiento de un sujeto histórico”. *Revista Luminar, Estudios Sociales y Humanísticos*, Núm. 2 (Diciembre): 145-162.

Sánchez, A. (2011). *El movimiento contracultural “Rap Gangsta” como constructor de identidad social*. Tesis, Facultas de Ciencias Sociales, UNAM.

Taylor, S.J. Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- _ (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Editorial Paidós.
- Tinoco, C. (2014). *Ciclos de la migración en Cuauhtepic*. Conferencia presentada en el seminario “Migración y su impacto en la cultura”, 3 de septiembre, en México, Distrito Federal, UACM.
- Ulises López (Sad C ehecatl). 25 de Marzo de 2014, vía correo electrónico.
- Urteaga Castro Pozo, M. (1998). *Por los territorios del Rock. Identidades juveniles y Rock mexicano. Centro de Investigación y estudios sobre juventud*. México: Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
- _ (2008). “Lo juvenil en lo étnico. Migración juvenil indígena en la sociedad contemporánea mexicana”. En *Revista Ponto e Vírgula*, núm. 4, pp. 261-275.
- Valenzuela Arce, J. M. (1988) *¡A la Brava, ese!: cholos, punks y chavos banda*. México: el colegio de la Frontera norte.
- _ (2007) *Las maras. Identidades juveniles al límite*. México: el colegio de la Frontera norte.
- _ (2009). *El futuro ya fue. Socioantropología de I@s jóvenes en la modernidad*. México: editorial Colegio de la Frontera Norte.
- Youalli G www.youallig.com [Consultado el 10 de junio de 2014]
- Yust, Graffitero. 12 de Mayo de 2014, realizada en Cuauhtepic Barrio Alto.
- Zárate, M. (2012). *Resistencias en movimiento de dignidad, deseo y emociones*. México: Universidad Autónoma metropolitana.