



**CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

¡Rapcía Vive!

Construcción de experiencias frente a la narco violencia por parte de los raperos de la escena musical *rap* de García, Nuevo León, 2009-2019

T E S I S
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO (A) EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

ERIK MEJÍA ROSAS

DIRECTOR (A) DE TESIS
JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO

Monterrey, Nuevo León, 4 de diciembre de 2020



**CENTRO DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**



**MAESTRÍA EN ANTROPOLOGIA SOCIAL
SURESTE-NORESTE
PROMOCIÓN 2018-2020**

COMITÉ DE TESIS

Título: ¡Rapcía Vive! Construcción de experiencias frente a la narco violencia por parte de los raperos de la escena musical *rap* de García, Nuevo León, 2009-2019

Alumno(a): Erik Mejía Rosas

DIRECTOR (A):

José Juan Olvera Gudiño

LECTORES:

Mariano Báez Landa

Roberto Camargos de Oliveira

Rogelio Marcial Vázquez



*Para los carnales caídos:
DJ Shorty'213, Richardcore, Coral,
Champy, Pery Under, Checo Cerda,
¡un trago al suelo para ustedes!
Hip Hop de por vida y después de la muerte.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haberme otorgado una beca para la realización de esta tesis. También, al Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Sureste-Noreste, por el apoyo recibido antes, durante y después de concluida la maestría.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de los exponentes de *rap* y *Hip Hop* de García: Conecta Mexicana, Doble Filo 46, Colectivo Polvo Estilo, Krónicoz KZ, Kriza Rap, Cano Epicentro, K77, Monkey House, DJ Funk, Backsy Sureña, Jon Beat, Style Wars Battles y los asistentes al taller de #RapConHistoria. Gracias a ustedes, ¡Rapcía Vive!

Agradezco a las personas que cordialmente atendieron mis cuestionamientos durante el trabajo de campo: Roberto Kaput, Antonio Flores Treviño, Juan Manuel Casas, Antonio Guerrero Aguilar y Humberto Martínez. A los colaboradores de la Esfera Cultural García, Misiones por la Diversidad Cultural, Acción Juvenil, La Fortaleza, Archivo Histórico de García y Biblioteca Municipal de García. A Regal86, Malawero, Oneo y Jase ODC, raperos que participaron en el taller #RapConHistoria. También, a los exponentes de la cultura *Hip Hop* que me aconsejaron sobre esta investigación: Mario Tobías MTO, Juan VLEC y el equipo de trabajo de Historias del Reyno.

Gracias al Dr. José Juan Olvera Gudiño, por haberme guiado en el camino de la Antropología Social. Valoro mucho sus consejos, aportaciones, sugerencias, correcciones y enseñanzas, que fueron muy valiosas no sólo para la elaboración de esta tesis, sino también, para mi desempeño como investigador, padre de familia, líder de *clika* y raperero.

Agradezco infinitamente al Dr. Mariano Báez Landa, Dr. Roberto Camargos de Oliveira y al Dr. Rogelio Marcial Vázquez, que cumplieron al pie de la letra su papel como lectores al ser parte del comité de esta tesis. También a la Dra. Hettie Malcomson que me ayudó mucho durante las diferentes etapas que he vivido como estudiante y raperero. De todos ellos, aprecio mucho sus sugerencias y críticas a este trabajo y estimo mucho su labor de estar siempre al pendiente en el proceso de construcción de esta tesis.

Este trabajo también incorpora sugerencias y consejos de los profesores de la maestría, con los cuales estoy muy agradecido. También doy gracias a los compañeros que durante las sesiones compartieron sus conocimientos en clase para alimentar esta

investigación: Abril, Aldo, Asael, Esteban, Eugenia, Jessica, Minerva, Mónica, Raúl y Saulo. Igualmente a mis colegas historiadores y de Fototeca por sus consejos a lo largo de este proceso. Además, agradezco a todo el personal que labora en el CIESAS por apoyarnos en distintas actividades de la maestría. A Jorge Esparza por sus recomendaciones bibliográficas y por su amistad; a Claudia, Griselda y Juan Carlos por su atenta labor durante la maestría; a Mayela Álvarez por el apoyo brindado a todos los estudiantes, ¡te encontraremos Maye!

Finalmente, a lo más importante de mi vida, mi familia. Gracias por apoyarme de principio a fin: mi hijo Erik Mejía Serrano, Mamá Sol, Don Fernando, Baldo, Emma, Fer, Char, Jor, Meli, Michelle y Thalía (pronto estaremos juntos). A mi esposa Laura Tovar y a mis hijos que siguieron fielmente mi camino por las periferias. A mis carnales de barrio Mexican Fusca Familia, de por vida.

RESUMEN

¡Rapcía Vive! Construcción de experiencias frente a la narco violencia por parte de los raperos de la escena musical *rap* de García, Nuevo León, 2009-2019

Erik Mejía Rosas

Esta investigación explica cómo los raperos de la escena musical del municipio periférico de García, Nuevo León, hacen frente a la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico a través de la música *rap*. A partir de los conceptos teóricos de escena musical, violencias de hoy y de siempre, agencia creativa y de la filosofía *Hip Hop* como Conocimiento Callejero, me acerqué a las experiencias de los *raperos* de García con el método etnográfico y autoetnográfico, utilizando una metodología cualitativa desde la observación participante y las técnicas que se derivan de la misma. La etnografía realizada me mostró que en un contexto de violencia infraestructural y armada, los raperos realizan distintas prácticas alrededor del *rap* para (sobre)vivir y hacer frente a las violencias: a) construyen comunidad mediante redes, conexiones, *clikas*, *crews* y eventos; b) usan el *rap* y el *Hip Hop* para vivir junto a estas violencias y hacerles frente; c) representan maneras de vivir a través del *rap* mediante sus letras; d) utilizan el *Hip Hop* como base para desarrollar otras actividades laborales y hacer frente o alejarse de las violencias criminales.

Palabras clave: *Hip Hop*, *rap*, violencias de hoy y de siempre, narco violencia, escena musical, agencia creativa

ÍNDICE

| | |
|--|------|
| AGRADECIMIENTOS | IV |
| RESUMEN | VI |
| ÍNDICE DE TABLAS | X |
| ÍNDICE DE FIGURAS | XI |
| ÍNDICE DE MAPAS | XII |
| ABREVIATURAS | XIII |
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| Objetivos y preguntas..... | 4 |
| Sujetos de estudio: los raperos de García..... | 5 |
| Estado de la cuestión..... | 11 |
| Marco conceptual..... | 15 |
| Estrategia metodológica..... | 24 |
| Estructura de la tesis..... | 28 |
| 1. HABITAR EN LA PERIFERIA: LAS EXPERIENCIAS DE LOS RAPEROS DE GARCÍA, NUEVO LEÓN | 31 |
| 1.1. Los tres García: el centro, el barrio y la periferia..... | 36 |
| 1.1.1. La zona centro-histórica o “los que somos de aquí”..... | 39 |
| 1.1.2. Casas de interés social y colonias fundadoras o “los que venimos de fuera”..... | 42 |
| 1.1.3. “Nosotros, los de Lincoln”..... | 47 |
| 1.2. La “narco guerra” en García..... | 48 |
| 1.2.1. La guerra silenciosa y la disputa por el control de la plaza..... | 51 |
| 1.2.2. La Fortaleza: raperos recluidos en contra de su voluntad..... | 52 |
| 1.3. Habitar la periferia. Autoetnografía..... | 53 |
| 2. ENTRE RUINAS, RIMAS Y GRAFFITI, LA ESCENA MUSICAL EN RARCÍA, ¿VIVE? | 59 |
| 2.1. La escena musical <i>rap</i> de García..... | 60 |
| 2.1.1. Krónicoz KZ y los inicios del <i>rap</i> en García..... | 62 |

| | |
|--|------------|
| 2.1.2. “¡Rapcía Vive!”: la construcción de una escena musical <i>rap</i> para enfrentar la violencia..... | 65 |
| 2.2. Redes y conexiones entre escenas musicales <i>rap</i> precarizadas y cruzadas por la violencia..... | 68 |
| 2.2.1 Escena musical <i>rap</i> del noreste..... | 72 |
| 2.2.2. Escena musical <i>rap</i> regiomontana..... | 74 |
| 2.2.3. Escena musical ¡Rapcía Vive!..... | 76 |
| 2.2.4. Escena virtual: “de Rapcía para el mundo”..... | 78 |
| 2.3. Funk Fest 2019: vivir la escena <i>rap</i> de García..... | 81 |
| 3. LA FILOSOFÍA DEL <i>HIP HOP</i>: AGENCIA CREATIVA, CONOCIMIENTO CALLEJERO Y EL ESPÍRITU DEL EMPRENDIMIENTO PARA SOBREVIVIR A LA NARCO VIOLENCIA..... | 85 |
| 3.1. Espíritu del Emprendimiento Callejero como parte de la agencia creativa para hacer frente a las violencias criminales..... | 88 |
| 3.1.1. Mezcal Crew, la marca de las calles..... | 88 |
| 3.1.2. “El <i>rap</i> es una puerta de escape”. M.A. Rodvel, Mezcal y El Espíritu del Emprendimiento Callejero..... | 89 |
| 3.1.3. “El <i>rap</i> me ayudó mucho, es todo para mí”. Kriza Rap y los emprendimientos fuera de la cultura <i>Hip Hop</i> | 94 |
| 3.2. El Conocimiento Callejero: Cano Epicentro y Moros de Conecta Mexicana..... | 97 |
| 3.2.1. “Respaldar al barrio”. Moros y El Conocimiento Callejero frente a la narco violencia..... | 98 |
| 3.2.2. Cano Epicentro: conocimientos académicos y de la calle para “proponer a partir del <i>rap</i> ” en situaciones de violencia..... | 101 |
| 3.3. #RapConHistoria: la relación de los raperos con el Estado para hacer frente a la violencia..... | 103 |
| 4. AGENCIA CREATIVA FRENTE A LAS VIOLENCIAS. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE CANCIONES DE LOS RAPEROS DE GARCÍA..... | 111 |
| 4.1. “Recuerdos” de Fher Doble Filo 46..... | 116 |

| | |
|--|------------|
| 4.2. "Ella no tiene la culpa" de Gxrdenia..... | 122 |
| 4.3. "Tirando claro" de Kriza Rap..... | 129 |
| 4.4. "Libertad" de Cano Epicentro Colectivo..... | 134 |
| CONCLUSIONES..... | 143 |
| ANEXOS..... | 148 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 154 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Raperos de García..... | 7 |
| Tabla 2. Estrategia metodológica..... | 24 |
| Tabla 3. Percepción de la violencia armada por los raperos de García..... | 50 |
| Tabla 4. Conexiones musicales de los raperos de García..... | 69 |
| Tabla 5. Temáticas principales de los raperos de García..... | 112 |
| Tabla 6. Metodología de Jordi Bonet para el ACD..... | 115 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Esfera Cultural García, vista panorámica..... | 32 |
| Figura 2. Asistentes al taller de #RapConHistoria en el teatro de la Esfera Cultural García..... | 33 |
| Figura 3. Homicidios en México, 1996-2018..... | 34 |
| Figura 4. Homicidios en Nuevo León, 1996-2018..... | 35 |
| Figura 5. Principales carestías sociales en García en relación con Nuevo León con base en el porcentaje de población, 2015..... | 37 |
| Figura 6. Crecimiento poblacional en García, N.L., 1950-2015..... | 38 |
| Figura 7. M.A. Rodvel carga grabadora junto a su primo, García, Nuevo León, 1998..... | 43 |
| Figura 8. Río Pesquería en García, Nuevo León, 2019..... | 78 |
| Figura 9. Raperos que conforman las Fuerzas Gi-Niu Underground, interior del arte del álbum..... | 80 |
| Figura 10. Playera de la marca Mezcal Crew modelo cs38..... | 88 |
| Figura 11. M.A. Rodvel y Fher Doble Filo 46 en Villa Estudios, García, Nuevo León, 2019..... | 91 |
| Figura 12. Kriza compite contra rapero en una batalla de <i>freestyle</i> | 95 |
| Figura 13. Cartel del Jolgorio en Ciénega de Flores..... | 106 |
| Figura 14. Cartel del taller #RapConHistoria..... | 107 |
| Figura 15. Portada del álbum “Vicios y ritmos” de Doble Filo 46..... | 117 |
| Figura 16. Portada del álbum “No somos una máquina”, de Gxrdenia..... | 125 |
| Figura 17. Playeras serigrafiadas de Epicentro Colectivo..... | 137 |
| Figura 18. Carteles varios..... | 148 |
| Figura 19. “Car Wash El Grande”, fachada..... | 149 |
| Figura 20. Regal86, <i>beatmaker</i> , muestra a los raperos del taller #RapConHistoria cómo elaborar una instrumental..... | 149 |

ÍNDICE DE MAPAS

| | |
|--|----|
| Mapa 1. Ubicación del municipio de García, Nuevo León..... | 6 |
| Mapa 2. Zona Suburbana de García, Nuevo León y espacios donde habitan los raperos..... | 6 |
| Mapa 3. Movilidad-desplazamientos hacia las periferias..... | 55 |
| Mapa 4. Escena musical <i>rap</i> del noreste..... | 72 |
| Mapa 5. Escena musical <i>rap</i> regiomontana..... | 74 |
| Mapa 6. Escena musical ¡Rapcía Vive!..... | 76 |

ABREVIATURAS

ACD: Análisis Crítico del Discurso

AMORES DNL: Agrupación de Mujeres Organizadas por los Ejecutados, Secuestrados y Desaparecidos de Nuevo León

CD: Compact Disc (Disco Compacto)

CDMX: Ciudad de México

CERESO: Centro de Reinserción Social

DIF: Desarrollo Integral para la Familia

DJ: disc-jockey, DeeJay

DP: Discurso Político

DTR: Dando Todo en Rap

INEGI: Instituto Nacional de Estadística y Geografía

INFONAVIT: Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores

KPC: Kuartel de los Poetas Callejeros

KRS-One: 'K'nowledge 'R'eigns 'S'upreme 'O'ver 'N'early 'E'veryone

KZ: Kazeta (Caseta)

MC: Master of Ceremonies (Maestro de Ceremonias)

NWA: Niggaz With Attitude

ODC: Orilla del Cerro

SEDESOL: Secretaría de Desarrollo Social

SWPG: Street Wild Porn Gang

THR: Tus Huesos Rotos (anteriormente Thug House Records)

UANL: Universidad Autónoma de Nuevo León

VLEC: Vagabundos Locos Enervantes Consumiendo

INTRODUCCIÓN

Cada acto que cada hiphopero hace es parte de la historia real del Hip Hop.

(KRS-One, *Gospel of Hip Hop*, 2009, p. 250)

Como historiador y rapero, cuatro aspectos de mi vida fueron cruciales para la elaboración de esta investigación. El primero es que desde 1996 a la actualidad formo parte del grupo de *rap* Mexican Fusca. Las presentaciones continuas en eventos y las producciones musicales en las que he participado, me han permitido ser miembro activo de la escena *rap* de la Zona Metropolitana de Monterrey (ZMM) y vivir las diferentes etapas de la trayectoria del *Hip Hop*¹ en la ciudad: desde sus orígenes hasta la época de oro y el renacer del *rap*². En consecuencia, me considero un exponente de la cultura *Hip Hop/rap* comprometido con la difusión de sus elementos.

El segundo aspecto que influyó esta tesis fue haber participado en el proyecto “Muerte y resurrección en la Frontera. Procesos de construcción de la cultura en el noreste de México y Sur de Texas. El caso del *rap* y la música nortea”, dirigido por el Dr. José Juan Olvera Gudiño. Con la dirección de Olvera, elaboré una tesis de licenciatura sobre los orígenes del *rap* en Monterrey y la influencia del *chicano-rap* en la escena, donde los cursos y seminarios del proyecto fueron de suma importancia para concluirla. Además, formé parte de su equipo de becarios para la elaboración del libro *Economías del rap en el noreste de México: Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular* (Olvera, 2018), donde el autor incluyó una experiencia que escribí sobre mi participación en un evento en el Estado de México.

¹ En el texto escribiré *Hip Hop* con letras mayúsculas (con excepción de las citas textuales), porque de acuerdo con el rapero KRS-One (2009), debe escribirse así debido a que “es el nombre de nuestra conciencia colectiva, es la ‘fuerza’ que nos anima a nuestro modo de vida, nuestra cultura, nuestra tribu, nuestra nación” (p. 26).

² La etapa de los orígenes del *rap* inicia a principios de los años 90, cuando surgen los primeros exponentes de *rap* en la ZMM. La “época de oro” abarca del 2000 al 2009, cuando hubo un crecimiento significativo en la cantidad de exponentes de *rap*, producciones musicales y eventos. Debido al recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico, los eventos decrecieron. Sin embargo, en el 2012-2013 (renacer del *rap*), después de una supuesta calma en el conflicto, los eventos de *rap*, las producciones y los exponentes aumentaron.

Como becario del proyecto de Olvera, se me asignó la tarea de catalogar las canciones de narcorrap que se han producido en el noreste de México y que se han subido a *YouTube*. Además, escribí un artículo sobre el *Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey*³, poniendo como ejemplo mi experiencia en Mexican Fusca. Eso y lo expuesto en su libro hizo que me cuestionara sobre el impacto de las violencias criminales relacionadas con la guerra contra el narcotráfico⁴ en zonas de la periferia metropolitana de Monterrey (PMM), específicamente en el municipio de García, que se caracteriza por una escena musical *rap* sólida.

El tercer aspecto fue mi experiencia directa con las violencias criminales. En el 2009 fui secuestrado por una célula del crimen organizado por haberme negado a escribir e interpretar canciones de *rap* referentes a un cártel que operaba en Nuevo León⁵. Bajo amenazas, acepté elaborarlas. Cuando entregué las canciones pensé que la problemática iba a desaparecer, sin embargo, los pedidos musicales de *rap* que me hacían los miembros del crimen organizado se incrementaron. Aunado a esto, en el año 2012 la guerra contra el narcotráfico se recrudeció debido a las disputas por la plaza de la región noreste de México. Al no encontrar una salida, decidí desplazarme forzosamente con mi familia a un fraccionamiento periférico de la ZMM, en el municipio de Santa Catarina. Desplazarme hacia la PMM fue una forma de evadir al crimen organizado, pero, ¿qué estrategias utilizaban los raperos de la PMM para evadir las violencias criminales?

El cuarto aspecto fue el contacto que tuve con los raperos de la escena *rap* de García. Habitar en Santa Catarina me permitió aproximarme a los raperos del municipio de García, debido a la cercanía entre ambas jurisdicciones. Mediante colaboraciones musicales y por

³ Antes de ser elegido presidente de México para el sexenio 2006-2012, Felipe Calderón propuso llevar a cabo una guerra contra el crimen organizado. Cuando llegó al poder e implementó su estrategia, los enfrentamientos entre los cárteles, homicidios y ejecuciones, aumentaron considerablemente (Gutiérrez, Magdaleno y Yáñez 2010, p. 112; Flores 2007).

⁴ El nombre oficial de la estrategia calderonista ante el crimen fue “guerra contra el crimen organizado”. Posteriormente la prensa empezó a hablar de “guerra contra el narcotráfico” y “guerra contra el narco”. En este trabajo utilizaré el término “guerra contra el narcotráfico”, en concordancia con diversos analistas del tema e investigadores de las ciencias sociales (Pérez, 2011; Rosen y Zepeda, 2015; Hernández-Hernández, 2019).

⁵ Con la separación de dos cárteles hegemónicos, en el 2009 inició una “guerra dentro de la guerra” donde también participó el Ejército (El Norte 2010). La guerra se expandió, afectando a la mayoría de la ZMM. Para mostrar una forma del poder que ejercían, los cárteles solicitaban canciones a raperos para que versaran sobre hazañas, sus líderes, dedicatorias a sus compañeros caídos y ofrendas a la Santa Muerte o San Judas Tadeo.

eventos de *rap* que organicé en el año 2012⁶, pude interactuar con ellos. Conversando con los raperos, me hablaron de exponentes representativos del municipio: Doble Filo 46, K77, Monotonía Crew y Krónicoz. Desde el 2009, estos grupos colaboran para organizar cada mes el evento de *Hip Hop* más importante de García: ¡Rapcía Vive!⁷

El 25 de agosto de 2018, los raperos de García organizaron un evento al que me invitaron como exponente principal. El organizador me presentó con grupos de *rap* con los que estuve conversando en distintos momentos. Algunos me hablaron sobre su trayectoria en el *Hip Hop* y otros mencionaron algunos factores que han afectado la escena musical *rap* de García: problemas de infraestructura urbana, precariedad laboral, inseguridad, drogadicción, opresión y violencia por el crimen organizado y la policía.

Cuando comencé a estudiar el *rap* en el 2016 desde la disciplina histórica, detecté que la escena de García se mantuvo activa a pesar de la violencia que se presentó durante la guerra contra el narcotráfico y los conflictos actuales por el control de las plazas en el noreste de México⁸. Contrario a lo anterior, entre el 2009 y 2013, la escena *rap* de la ZMM y los nodos musicales de su periferia, presentaron un decrecimiento en los eventos de *rap* y en algunas prácticas de otros elementos de la cultura *Hip Hop*, como el *graffiti*.

Al visibilizar el fenómeno anterior desde la antropología y reflexionar sobre los hechos violentos que viví durante la guerra contra el narcotráfico, formulé los cuestionamientos y los objetivos de investigación para explicar la trayectoria de los raperos de la escena musical de García en un contexto de violencia, con base en sus voces y narrativas y las de otros actores clave.

⁶ Algunos hechos relacionados con el crimen organizado que se presentaban en los eventos de *rap* eran: cobros de piso, balaceras, golpizas, secuestros, amenazas e irrupción del Ejército o de algún grupo del crimen organizado para cancelar el evento. Por eso, en algunos eventos de *rap* había poca asistencia.

⁷ “¡Rapcía Vive!” hace alusión al carácter intertextual de una expresión orientada a la vigencia de un ideal, organización o movimiento, al menos en el caso mexicano; desde “¡Zapata vive!”, hasta ¡Rapcía Vive! Es otra manera de decir “viva el *rap* de García” y, simultáneamente, “el *rap* de García vive, aunque esté enfrentando momentos difíciles.

⁸ Actualmente se lleva a cabo un conflicto entre diferentes grupos por el control de plazas, al que he llamado “la guerra silenciosa”, porque a pesar de los hechos que omite la prensa, confirmé por diferentes fuentes orales que existe un nuevo enfrentamiento entre grupos criminales independientes y grupos pertenecientes a cárteles hegemónicos que radica en la disputa por diferentes plazas de la ZMM y de la PMM.

Objetivos y preguntas

Pregunta central

¿Cómo han construido sus experiencias los raperos de la escena musical de García ante las violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico entre 2009-2019?

Preguntas particulares

- ¿Cuál fue el proceso de formación de la escena musical *rap* del municipio de García y quiénes son sus actores clave?
- ¿Cómo se generaron violencias sociales en un municipio periférico de la ZMM como García ante la llegada del crimen organizado y la respuesta del gobierno mexicano en un escenario de “guerra”?
- ¿Cómo ha impactado la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico a los *raperos* de la escena musical *rap* del municipio de García?
- ¿Cómo enfrentaron la guerra contra el narcotráfico los raperos del municipio de García y cómo utilizaron el *rap* como recurso cultural para (sobre) vivir frente a este tipo de violencias?

Hipótesis

Los raperos de García recurrieron a la construcción de una escena musical *rap* realizando diferentes prácticas alrededor de ésta, como la organización de eventos musicales, emprendimientos dentro y fuera de la cultura *Hip Hop* y creación de canciones para hacer frente o evadir las violencias que se generaron con la llegada del crimen organizado a las zonas del municipio. El *rap* ha sido un recurso como práctica cultural y económica utilizado por los exponentes de García para mostrar cómo a partir de su agencia social han construido sus experiencias ante las violencias de siempre y las violencias de hoy⁹.

⁹ Azaola (2012) menciona que las “violencias de hoy” son aquellas vinculadas a las violencias derivadas por la guerra contra el narcotráfico, como los secuestros, enfrentamientos armados, ejecuciones, torturas, etcétera. Las “violencias de siempre” son aquellas a las que nos hemos acostumbrados y permanecen “invisibles” al ser parte de nuestra vida cotidiana: conflictos entre pandillas, violencia policiaca, violencia hacia la mujer, violencia infraestructural, etcétera. Los ejemplos señalados son resultado del trabajo de campo en García.

Objetivo general

El objetivo general de esta investigación es analizar los procesos de construcción de experiencias de raperos de la escena musical de García, Nuevo León, ante la presencia de violencias sociales generadas por la guerra contra el narcotráfico entre 2009-2019.

Objetivos específicos

- Conocer la historia local-regional de García en el contexto de la llamada guerra contra el narcotráfico, en una temporalidad del 2009 al 2019.
- Describir los sucesos locales asociados a la presencia del crimen organizado en el municipio y las formas en que han afectado las violencias sociales que han suscitado a la población.
- Explicar la construcción histórica y sociocultural de la escena musical *rap* de García para conocer su proceso de formación y su estado actual.
- Analizar cómo los raperos vivieron la etapa de la guerra contra el narcotráfico y cómo actualmente viven junto a la violencia derivada por dicho conflicto.
- Analizar cómo ha sido empleado el *rap* en tanto práctica cultural como un recurso para enfrentar dichas violencias sociales entre los raperos locales.

Sujetos de estudio: los raperos de García

Los raperos de García con los que interactué habitan en tres espacios del municipio: la zona centro, las colonias fundadoras y las casas de interés social que rodean al centro, y el mega fraccionamiento Valle de Lincoln. Para distinguirse entre ellos, algunos utilizan términos como vieja escuela y nueva escuela.

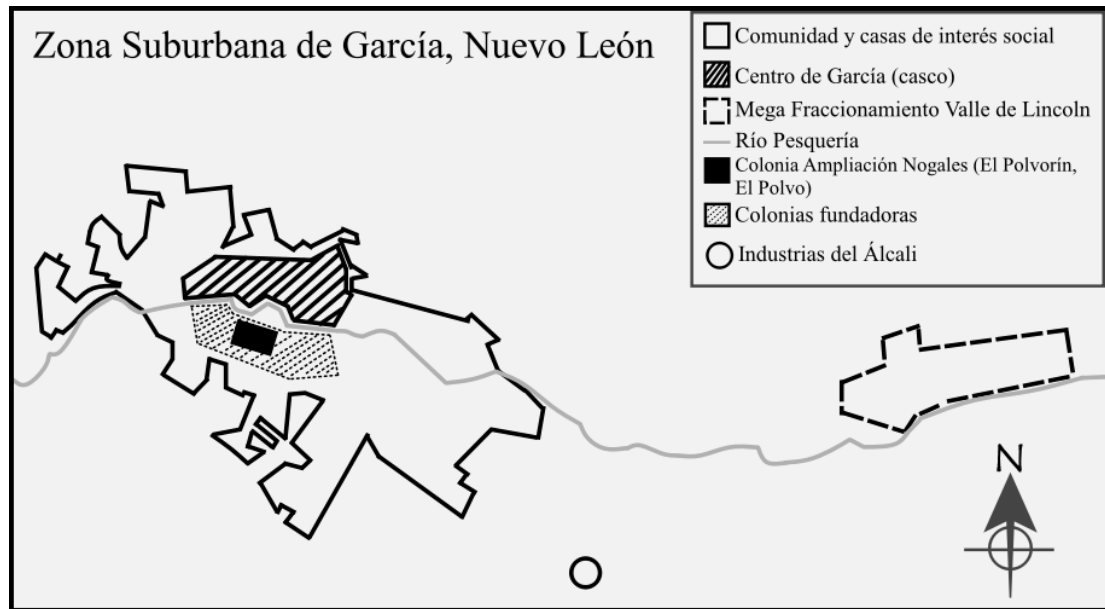
Los raperos de la vieja escuela son los que se consideran pioneros del *rap* en García o los que tienen más de 20 años escuchando o practicando *rap*. Los raperos de la nueva escuela son llamados así por los de la vieja escuela, y en su mayoría son jóvenes emergentes en el *rap*. A continuación, presento los mapas de la ubicación de García y una tabla de los raperos del municipio con los cuales interactué durante el trabajo etnográfico:

Mapa 1. Ubicación del municipio de García, Nuevo León



Fuente: autoría propia con datos del Mapa Digital de México para escritorio (6.3.0.) y figuras del Google Maps.

Mapa 2. Zona Suburbana de García, Nuevo León y espacios donde habitan los raperos



Fuente: autoría propia con base en mapa de Google Maps.

| 1. Rapero | Grupo o <i>crew</i> ¹¹ | Edad | Actividad en la escena | Ocupación | Zona |
|-----------------------------|---|------|--|--------------------------------|------------------|
| 2. Kremaz | Krónicoz KZ | 36 | Rapero, pionero | Ingeniero | Fraccionamiento |
| 3. Roge | Krónicoz KZ, Fu-king Colectivo | 34 | Rapero, productor, <i>beatmaker</i> , pionero | Ingeniero | Fraccionamiento |
| 4. Aéreo | Krónicoz KZ, Fu-king Colectivo | 34 | Rapero | Operario | Comunidad |
| 5. Fher | Doble Filo 46, KPC | 34 | Rapero, pionero, promotor, productor, <i>beatmaker</i> . | Soldador | Comunidad |
| 6. Gabo | Doble Filo 46 | 34 | Rapero | Tatuador, mecánico, supervisor | Fraccionamiento |
| 7. Producto Krónico (Joker) | Doble Filo 46 | 34 | Rapero | Operario | Comunidad |
| 8. Willy | K77 | 29 | Rapero, productor, <i>beatmaker</i> | ¿? | Comunidad |
| 9. Snake | K77 | 29 | Rapero, productor, <i>beatmaker</i> | ¿? | Comunidad |
| 10. Trazo | Monotonía Crew, Monkey House, Fu-king Colectivo | 25 | Rapero, productor | Comerciante | Centro |
| 11. Facto | Monotonía Crew, Monkey House, Fu-king Colectivo | 22 | Rapero, productor | Estudiante, operario | Centro |
| 12. San Miguel | Monotonía Crew, Monkey House, Fu-king Colectivo | 24 | Rapero | Comerciante | Centro |
| 13. Salvador | Monotonía Crew, Monkey House, Fu-king Colectivo | 24 | Rapero | ¿? | Centro |
| 14. M.A. Rodvel | Polvo Estilo, Mezcal | 35 | Rapero, promotor, patrocinador | Comerciante | Comunidad |
| 15. Boomer | Polvo Estilo | 30 | Rapero, productor | ¿? | Comunidad |
| 16. Víctor Malacara | Independiente | 30 | Rapero, productor | Diseñador | Valle de Lincoln |
| 17. Moros | Conecta Mexicana | 39 | Rapero | Ventas | Valle de Lincoln |

¹⁰ Según las entrevistas y conversaciones que realicé, así como en los eventos que participé durante el trabajo de campo, esta tabla representa el 50 % de los raperos exponentes de García, sin contar los que sólo escuchan *rap* y los que realizan otras prácticas alrededor del *Hip Hop* como el *graffiti* o *breakin*.

¹¹ *Crew* se refiere a un grupo organizado personas que realizan actividades en torno a los elementos de la cultura *Hip Hop*: *DJ*, *graffiti*, *breakin*, *rap*, etcétera.

| | | | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|-------|-------------------------------------|-----------------------|------------------|
| 18. Kriza Rap | Independiente | 21 | Rapera, promotora | Comerciante | Comunidad |
| 19. Backsy | Independiente | 35 | Promotora | Operaria | Fraccionamiento |
| 20. Cano | Epicentro Colectivo | 25 | Rapero | Maestro de arte | Comunidad |
| 21. DJ Funk | Kuartel Subterráneo | 34 | <i>DJ</i> | Ingeniero, estudiante | Fraccionamiento |
| 22. Gxrdenia | Gxrdenia | 25 | Rapero | ¿? | |
| 23. Jon Beat | Alzada | 22 | <i>Beatmaker</i> | Beatmaker | Fraccionamiento |
| 24. Sama | Style Wars Battles | 16 | <i>Freestyle</i> , promotor | Estudiante | Fraccionamiento |
| 25. Ares | Taller #RapConHistoria ¹² | 16 | Rapero, <i>freestyle</i> | Estudiante | Valle de Lincoln |
| 26. Diablo | Taller #RapConHistoria | 24 | Rapero | Jardinero | Valle de Lincoln |
| 27. Shenon | Taller #RapConHistoria | 23 | Rapero, productor | Barbero | Valle de Lincoln |
| 28. Uriel | Taller #RapConHistoria | 16 | Rapero, <i>freestyle</i> | Estudiante, empleado | Valle de Lincoln |
| 29. Chano | Taller #RapConHistoria | 13 | Rapero, <i>freestyle</i> | Estudiante | Valle de Lincoln |
| 30. Luna | Taller #RapConHistoria | 28 | Rapera | Ama de casa | Valle de Lincoln |
| 31. Young Ezz | Taller #RapConHistoria | 16 | Rapero, productor, <i>beatmaker</i> | Estudiante | Valle de Lincoln |
| 32. Maliante MUP | Taller #RapConHistoria | 16 | Rapero | Estudiante | Valle de Lincoln |
| 33. Diamante | Taller #RapConHistoria | 28 | Rapero | Tatuador | Valle de Lincoln |
| 34. Raperos Fortaleza ¹³ | Fortaleza, centro de rehabilitación | 16-34 | Raperos, <i>freestyle</i> | ¿? | Comunidad |

Fuente: autoría propia con base en el trabajo de campo. Los raperos marcados en color gris indican los casos focalizados.

¹² Taller que impartí en la Esfera Cultural García, por solicitud del coordinador. Se realizó durante los meses de noviembre y diciembre del 2019.

¹³ La Fortaleza es un centro de Rehabilitación ubicado en la colonia Alfonso Martínez Domínguez, cercana al centro de García. Por confidencialidad, los dirigentes de La Fortaleza pidieron que los nombres de los internos quedaran en anonimato, así como su ocupación y domicilio.

Las actividades musicales que realizan los raperos de García son expresiones artísticas que están enmarcadas en los elementos que componen la cultura *Hip Hop*: el *Breakin*, el *Emceeing (MC)*, el *Graffiti Art* y el *Deejaying*. El rapero y filósofo KRS-One (2009) agregó otros elementos: “el *Beat Boxin*, la Moda Callejera, el Lenguaje Callejero, El Conocimiento Callejero y El Espíritu del Emprendimiento son todas las condiciones fijas del *Hip Hop*” (p. 22).

El *breakin*, también conocido como *break dancing* o *b-boying*, se caracteriza por ser un baile extremadamente técnico y físico en donde son muy importantes las acrobacias y los ejercicios aeróbicos. Los que practican este tipo de baile se hacen llamar *b-boys*, *b-girls* y *breakers*. En García, es común ver a algunos exponentes de este elemento competir entre grupos para mostrar quién ejecuta los mejores pasos de danza, pero también es una forma de solucionar conflictos para evitar la violencia directa. “La danza se utiliza a menudo como forma de expresión personal, es como un lenguaje (lenguaje corporal). También es una forma de curación y rejuvenecimiento” (KRS-One, 2009, p. 42; Reyes y Chojin, p.p. 351-356).

Graffiti Art es el arte visual empleado en espacios urbanos como muros, paneles y otros espacios callejeros (Olvera, 2014, p. 11). KRS-One, (2009) lo considera como “el estudio y aplicación de la caligrafía de la calle, el arte y la escritura a mano” (p. 43). En García es el segundo elemento más practicado por los exponentes de la cultura *Hip Hop*. Los que practican el *Graffiti Art* se hacen llamar “escritores, bombarderos, escritores de graffiti, artistas del aerosol, grafiteros y artistas del graffiti” (*Ídem.*).

El *Deejaying* es la musicalización del *rap* a través de instrumentales¹⁴ que se ejecutan desde mezcladoras de música (Reyes y Chojin, p.p. 351-356). “Se refiere a la labor de un *disc jockey*. Sin embargo, el *disc jockey Hip Hop* no sólo juega con los discos de vinilo, cintas y discos compactos. El *DJ de Hip Hop* interactúa con las actuaciones de una canción grabada” (KRS-One, 2009, p. 44). Otra práctica musical de los raperos de García es el *Beatmaking*, que en términos generales es la creación musical por medio de programas de cómputo y cajas de ritmos, para crear instrumentales que en la mayoría de los casos son utilizadas para rapear sobre ellas. En García sólo conocí 2 *DJ's* (DJ Funk y DJ Mazta) y 10 *beatmakers*.

¹⁴ Instrumental se refiere a la música o melodía de la canción.

La Moda Callejera, es indumentaria caracterizada por diversos estilos de vestimenta urbana. En la ZMM ha sido popularizada por Mezcal Crew, empresa de ropa rapera y urbana que tiene dos locales en el municipio de García con matriz en el centro de Monterrey. El Lenguaje Callejero es la forma de hablar y comunicarse en la calle entre hiphoperos, con códigos lingüísticos y señas. En notas al pie explicaré algunas palabras que se usaron en este trabajo como expresiones de los raperos de García. El *Beat Boxin* “se refiere al acto de crear sonidos rítmicos y el lenguaje de las partes del cuerpo, sobre todo en la garganta, en la boca y en las manos” (KRS-One, 2009, p. 44). Otros elementos son El Conocimiento Callejero y el Espíritu del Emprendimiento Callejero, que explicaremos a profundidad más adelante por ser utilizados conceptualmente para algunos capítulos.

El *Emceein* es “el estudio y aplicación de la conversación rítmica, la poesía y el lenguaje divino. Comúnmente conocido como rapeo o *rap*, sus practicantes son conocidos como *MC's*, *emcees* o raperos” (KRS-One, 2009, p. 42). El presente trabajo se basa solamente en las expresiones musicales de los raperos, por tal motivo, en la tabla se destacan sólo las actividades relacionadas con la música del *Hip Hop*¹⁵: el *rap* y el *freestyle*, que es la habilidad de improvisar rimas al estilo *rap*; sus practicantes se hacen llamar *freestylers* y, algunos de ellos son raperos. En García, los raperos son mayoría con relación a los exponentes de los otros elementos.

La diferencia entre *rap* y *freestyle* es que los primeros crean canciones con temas específicos, grabadas y producidas en estudios profesionales, semi profesionales o caseros; los *freestylers* solamente improvisan *rap* y no es necesario crear un tema musical producido en un estudio de grabación. Los que realizan las dos prácticas se hacen llamar *MC's* o Maestros de Ceremonias. Una persona que escucha *rap* y practica alguno de los elementos del *Hip Hop* puede considerarse raperos o hiphopero sin ser necesariamente exponente musical. En este trabajo nos referiremos a los *freestylers* y a los que crean y escuchan *rap* como raperos y hiphoperos, pero resaltaremos a los exponentes de música *rap*.

Los raperos de García practican uno o más elementos del *Hip Hop*, pero también, algunos son promotores, organizadores de eventos, productores musicales y patrocinadores. Estas prácticas y las ya mencionadas, las exponen alrededor del *rap*. Antes y durante el

¹⁵ Algunos raperos consideran que el *Rhythm and blues* es parte de las músicas del *Hip Hop*, sin embargo, no encontré en García un exponente de este género musical.

trabajo de campo, fue necesario reflexionar sobre algunos conceptos teóricos que me ayudaron a analizar el fenómeno a investigar: violencias de siempre, violencias de hoy (Azaola, 2012), escena musical *rap* (que está dentro de la cultura musical *Hop Hop*) y agencia (Giddens, 1984; Malcomson, 2019). Para llegar a este punto fue necesario elaborar un estado de la cuestión que me ayudó a tener una visión actual de cómo han sido abordados los estudios sobre música *rap* relacionados con mi tema de investigación.

Estado de la cuestión

Un antecedente del presente proyecto es la tesis que realicé sobre “El *chicano-rap* en Monterrey. Orígenes, circulación y apropiación en la construcción de una escena musical, 1989-1999”, donde trato el tema sobre los orígenes del *rap* en Monterrey a partir de la influencia del *chicano-rap*. En algunos capítulos describí algunos hechos referentes a la violencia derivada por la guerra contra las pandillas, pero sólo para enmarcar la investigación en un contexto histórico (Mejía, 2016).

En el 2017, elaboré un artículo relacionado con mi experiencia en el *rap*: “Impacto de la guerra del narcotráfico en el *rap* de Monterrey: el caso de *Mexican Fusca*” (Mejía, 2017). En este trabajo presento cómo la guerra contra el narcotráfico afectó al grupo de *rap* del cual formo parte y analizo las diferentes temáticas musicales que creamos a partir de este conflicto, así como el impacto que tuvo la violencia armada en los eventos de *rap* de la ZMM.

Como ya mencioné, ambos trabajos hicieron que me interesara por la escena *rap* de García y que me adentrara a revisar las investigaciones que se han escrito sobre el *Hip Hop* y el *rap*, en las cuales los académicos han trabajado el tema desde el aspecto social, histórico, cultural y económico, donde en algunos casos abordan las diferentes dimensiones de la violencia. Para tener una visión general de lo que se ha dicho sobre el tema en cuestión, y mostrar cuáles son las ideas que se ajustan mi tesis, expondré los trabajos realizados alrededor del *rap* que se relacionan con mi objeto de estudio.

Investigaciones sobre el rap

Uno de los textos clásicos de los estudios sobre la juventud en las poblaciones suburbanas, es la obra de William Foote Whyte (1971), *La sociedad de las esquinas*. Aunque

su trabajo no está relacionado con una escena musical o una cultura musical, es necesario destacar que Whyte realizó un estudio con jóvenes de barrios bajos en Boston, donde la observación participante y el acercamiento profundo con sus interlocutores fueron elementos clave para comprender la organización de las actividades de los grupos y sus relaciones sociales. Para esta investigación estos elementos son de interés, pero conectados con una escena musical *rap* y la cultura *Hip Hop*.

La mayoría de los investigadores de Estados Unidos y de habla hispana que han abordado el tema del *Hip Hop* en sus diferentes dimensiones, señalan que esta expresión cultural surgió a principios de la década de 1970, entre jóvenes afro estadounidenses y latinos habitantes del sur del Bronx y Harlem, Nueva York. Los autores hacen hincapié en las condiciones marginales, de segregación, drogadicción, y violencia, como estímulos que impulsaron a los jóvenes a construir una cultura que confrontó estos fenómenos sociales mediante los cuatro elementos del *Hip Hop* (Reyes y Chojin, 2010; Chang, 2014; Hernández, 2017).

Desde su origen en el Bronx, el *Hip Hop* se mantenía en el *underground*, sin embargo, se posicionó en el *mainstream*¹⁶, gracias a la canción “Rapper’s Delight” del grupo The Sugarhill Gang, que circuló por medio de la televisión y la radio comercial a finales de 1979. Pronto, el *Hip Hop* llegó a diferentes ciudades del mundo como a México y a los países del centro y sur de América. Así, desde finales de los años noventa y en lo que va del siglo XXI, algunos académicos se han interesado en investigar el *rap* en sus diferentes aspectos.

Brasil es uno de los países latinoamericanos que cuenta con más referencias bibliográficas sobre el tema. Los investigadores han abordado la influencia que recibieron los jóvenes del *Hip Hop* y del *rap*, así como diferentes dimensiones de la violencia, expresiones juveniles, juventudes indígenas y aspectos de la cultura en entornos urbanos y comunidades de escasos recursos. Se ha abordado el tema con relación al concepto o idea de periferia, siendo este un término que define al género musical en las favelas y otros barrios precarios de ese país, al que los raperos nombran como: *rap da periferia* (Hinkel y Maheirie,

¹⁶ En México, *underground* se refiere a la escena de música subterránea o alternativa y *mainstream* a la escena musical comercial.

2007; Rosa, 2007; Stoppa y Marcellino, 2009; Barbin, 2012; Pimentel, 2014; Camargos, 2015).

En países como en Bolivia, Guatemala y Colombia, los académicos, al igual que en Brasil, se han interesado en investigar el *rap* desde el aspecto histórico, la etnicidad, la marginalidad en zonas urbanas, el feminismo, las redes y las juventudes indígenas relacionadas con el *rap* y el *Hip Hop* (Kunin, 2014; Vargas, 2012).

En la República Mexicana son pocos los autores que tratan el tema del *Hip Hop*, y menos aún quienes lo trabajan desde la perspectiva de la violencia. Alan Rojas (2010) en *Ciudad Rap* plasma entrevistas realizadas a raperos y raperas de la Ciudad de México, en las que aborda temas sobre el feminismo, la migración, la violencia en los barrios y algunas prácticas vinculadas a la economía del *rap*. Además de entrevistar exponentes, también aborda a colectivos que difunden el *rap* por medio de la radio por Internet y comercio de ropa. Sin embargo, no realiza un análisis de las entrevistas realizadas.

Otro trabajo es la tesis realizada por Nicolás Hernández (2019), *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México*, donde aborda el tema del *Hip Hop* como un movimiento socio-cultural que articula identidades juveniles en contextos urbanos. Aunque su tema central no es la violencia, dedica un capítulo que trata “De la violencia y su vínculo estrecho con el rap”, haciendo énfasis en cómo perciben los raperos “originarios” la violencia directa, racial y de discriminación. En su texto explica las diferentes escenas *rap* y la construcción de escenas por parte de “músicos indígenas contemporáneos” (p. 56).

Investigadores en México han elaborado trabajos sobre las diferentes escenas musicales del país como la del *rap* tapatío (Espinoza, 2009) y el *rap* poblano (Pérez Fernández, 2006), en donde los autores abordan la historia del *Hip Hop* en sus diferentes manifestaciones como el *graffiti*, *DJ*, y *MC*, con un enfoque en las identidades sociales. Sin embargo, al igual que otros autores, no abordan el concepto de escena musical.

De las investigaciones sobre el *rap* y el *Hip Hop* en el noreste de México, la más reciente es la de Roberto Kaput (2017, 2018, 2019), que ha publicado diferentes artículos entrevistando a raperos y raperas de la ZMM, en el proyecto de la Revista Levadura: “Hip Hop regio: rimas sucias, palabras fuertes”. Kaput rescata las experiencias y trayectorias de los y las *MC's* del *crew* VLX y de los integrantes de THR Cru2, siendo un aporte esencial

para comprender la escena regiomontana. En su trabajo profundiza en un solo *crew* de la escena *rap* regiomontana, pero no en las trayectorias o relatos de vida de otros raperos (porque ese no es su objetivo), por ejemplo, los de la PMM.

La etnomusicóloga Hettie Malcomson (2019), aborda el tema de la violencia en la frontera noreste de México en entornos necropolíticos, utilizando conceptos como el de agencia y narco ética para analizar la dimensión subjetiva de sus interlocutores: los compositores de narcorrap por comisión. El cuestionamiento que se formula es ¿por qué los raperos arriesgan sus vidas para trabajar con narcos? Concluye que los raperos realizan colaboraciones por “dinero, fama” y por “la necesidad de forjar una carrera creativa y la posibilidad de crear grabaciones de alta calidad”, y que, a pesar de los riesgos, mantienen su agencia creativa (p.13-14).

La mayoría de lo que se ha escrito en torno al *rap* y el *Hip Hop* en el noreste de México ha sido investigado por José Juan Olvera Gudiño (2014; 2015; 2016; 2018). El núcleo de sus investigaciones alrededor del *rap* como música popular ha sido la historia, el transnacionalismo, la migración y la economía en el *rap*; todos estos aspectos enmarcados en contextos de violencia. En su libro, *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular* (Olvera, 2018) realiza un análisis sobre los diferentes autores que abordan el concepto de escena musical. Al presentar las diferentes ideas sobre el concepto, considera más explicativa la propuesta de Paredes (2008), por acercarse más a la realidad mexicana, cuestión que desarrollaré en el siguiente apartado.

De los textos académicos presentados, el de Olvera (2018) es el que más se relaciona con esta investigación, debido a las aportaciones concretas sobre las experiencias de los raperos en contextos de violencia. A partir de los cuestionamientos formulados, Olvera muestra cómo los raperos viven con el *rap* y cómo viven del *rap*. Además, señala cómo desarrollan estrategias para sus proyectos alrededor del *Hip Hop* en contextos de precariedad, inseguridad y violencia. En las experiencias de sus interlocutores describe sus trayectorias, por ejemplo, cómo algunos raperos realizan actividades en un contexto de violencia armada para enseñar a los niños cursos sobre historia y filosofía del *rap*; también, cómo algunos promotores intervienen en espacios donde está presente la narco violencia, para formar personas con liderazgo capaces de identificar problemáticas.

Los trabajos que abordan la marginación, la segregación y la violencia como parte del contexto de sus investigaciones, son los que, hasta cierto punto, se ajustan a las necesidades de mi investigación. Sin embargo, al existir un vacío en éstos sobre el concepto de escena musical, la propuesta de Olvera (2018) es la que se presenta como más adecuada para mi investigación, porque la aborda en contextos de violencia armada.

En Malcomson (2019), las aportaciones sobre las experiencias de los raperos están relacionada con el obrar, el accionar y la agencia creativa. Las relaciones de poder entre los que hacen narcorrap y los que pagan por las canciones, se ve reflejada en la agencia creativa de los raperos al ejercer el poder sobre la estética de sus temas musicales y señalar lo que debe y no debe ir en las canciones. Pero, ¿qué pasa en contextos de violencia armada donde las composiciones de narcorrap son casi nulas como en García?

Los otros trabajos fueron parte fundamental para conocer los tipos de violencias que se presentan en los contextos donde se llevaron a cabo las investigaciones. Asimismo, son importantes porque obtuve aprendizajes sobre la cultura *Hip Hop* y el *rap* en otros contextos similares a los de García. Parte de las estrategias utilizadas por los autores, como la observación participante, la presentación de las etnografías y la estrategia metodológica, fueron retomadas para esta investigación.

Algo que no está presente en ninguno de los textos revisados es la forma en que los raperos utilizan su agencia creativa para hacer frente a las violencias de muerte basándose en *El Conocimiento Callejero* y en *El Espíritu del Emprendimiento Callejero*, como parte de una filosofía del *Hip Hop*. También, cómo los raperos hacen frente a las violencias criminales a partir de sus discursos, por ejemplo, en sus canciones, tomando como estrategia el análisis crítico del discurso. Otro aspecto que diferencia esta investigación es el enfoque autoetnográfico, en donde ser investigador, rapero y habitante de la periferia, fueron elementos cruciales para poder relacionarme a profundidad con mis interlocutores y con sus experiencias, así como con las mías.

Marco conceptual

Cómo ya mencioné, Olvera (2018) utilizó la propuesta de Paredes (2008) para encaminar su investigación. En dicha propuesta, Paredes aborda cuatro escenas: los circuitos

oficiales, que comprenden “los foros y políticas administradas por instituciones gubernamentales, con una lógica de gestión y programación vertical”; la industria cultural y de entretenimiento, que contiene “a disqueras transnacionales, las revistas, la radio y la televisión comercial”; la escena subterránea, que “se ejerce dentro de la economía informal”, y que, según Paredes, “lo natural es que estos proyectos subterráneos tienden a crecer y desarrollarse hasta dejar atrás la economía informal, para insertarse en circuitos alternativos de pequeña economía”; y la escena alternativa independiente, que incluye “actividades y espacios gestionados directamente por las comunidades de artistas o pequeños empresarios mediante cooperativas no lucrativas, los colectivos, así como las micro, pequeña y mediana empresas” (p. 2).

De la propuesta de Paredes (2008), resultan útiles para este trabajo los conceptos de escena subterránea y escena alternativa independiente, debido a las características que presenta la escena musical *rap* de García. Los raperos del municipio consideran que su escena musical es *underground* o subterránea, pero, según mis observaciones, presenta características de la escena alternativa independiente. Esto se percibe en los espacios gestionados por las comunidades de artistas o pequeños empresarios, que en este caso el colectivo estaría representado por la *crew*. Sin embargo, una característica de la escena subterránea sigue estando presente: la economía informal, por ejemplo, la producción musical en estudios caseros o semi profesionales y la compra-venta de instrumentales de *rap*.

Considero necesario explicar algunas propuestas sobre el concepto de escena musical que han abordado otros autores en realidades distintas, para sintetizar el concepto en una realidad como la de los raperos de García. Sara Cohen (1991, p. 239), señala que escena musical “[...] se refiere a un grupo de gente que tiene algo en común como compartir una actividad o un gusto musical. El término se aplica más a menudo a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos relacionados con la producción y el consumo de determinados géneros y estilos musicales”.

Bennet y Peterson (2004, pp. 6-8) identificaron tres tipos de escenas: locales, virtuales y translocales. Las tres están delimitadas por un espacio y una temporalidad específica. A diferencia de las otras dos, las escenas virtuales no tienen materialidad porque están formadas por individuos que se mantienen en contacto por internet.

Una de las diferencias entre las propuestas de Cohen (1991) y Bennet y Peterson (2004) con la de Paredes (2008), es que los primeros se basan en un contexto europeo y éste último aterriza el concepto de escena a una situación más cercana a la realidad mexicana. Spencer y Mendívil (2016) identificaron estas diferencias comparando las escenas musicales en Norteamérica, Europa y América Latina. Al contener estas propuestas algunas particularidades de lo que se presenta en el contexto de los raperos de García, como lo virtual y lo translocal, concuerdo con lo que señala Díaz Carreras (2017) al mencionar que al estudiar el surgimiento de una escena musical como un fenómeno social atravesado por los procesos globales y estructurales, tomando en cuenta que estos cambian constantemente, podría hablarse sólo de escena musical, como un concepto que abrace las tres categorías antes mencionadas (p. 14).

En el caso de la escena *rap*, los procesos globales cobran sentido cuando se habla no sólo de conexiones virtuales, sino también de conexiones presenciales con escala global: intercambios musicales, colaboraciones físico-virtuales, producción musical a distancia y eventos musicales en espacios fuera de la localidad de origen. Dicho con palabras de Friedman (2001), quien percibe las articulaciones como parte de un proceso globalizador, “lo global se refiere a las estructuras y los procesos del ámbito donde se dan las prácticas culturales” (p. 33). Entonces, para comprender las conexiones en un trabajo referente al *rap* no podemos separar los procesos que se articulan alrededor de su surgimiento y reproducción. Por eso la importancia del concepto de escena como un contenedor que abarque las prácticas de los raperos y sus enlaces locales, translocales, virtuales y globales.

Conforme a la literatura revisada sobre el concepto teórico de escena musical (Cohen, 1999; Peterson y Bennett, 2004; Mendívil y Spencer, 2016; Díaz, 2017), sintetizo que este se refiere a: un grupo de personas delimitadas por un espacio físico-virtual, compuesto por músicos, colectivos, comerciantes, comunidades y cooperativas, productores, promotores, críticos, seguidores, disqueras, empresas de entretenimiento y algoritmos (redes sociales y tiendas virtuales) que interactúan entre sí alrededor de un género o géneros musicales. Una escena musical puede estar conectada con otras escenas musicales establecidas en otros espacios físico-virtuales, con los cuales pueden surgir tensiones, competición o intercambios de bienes culturales y conocimientos relacionados con la música. Debido a la inmediatez de

los cambios, las escenas musicales son mutables y pueden desaparecer, fusionarse o adaptarse a los cambios.

En la definición anterior, la mayoría de los aspectos están presentes en la escena musical *rap* de García, por lo cual el concepto es útil para abordarla, pero es necesario complementarlo con otro que me permita explicar cómo vivieron y viven los raperos a través de la música *rap* en un contexto donde se presentan diferentes tipos de violencia.

Escena musical y violencia

La literatura norteamericana y europea que aborda el concepto de escena musical se basa en el presentismo para llevar a cabo las etnografías y explicar las realidades en torno a la música, sin considerar las perspectivas históricas (Mendívil y Spencer, 2016) y el concepto de poder, que está vinculado al concepto de violencia. Entre los objetivos de este trabajo se consideró conocer el aspecto histórico para dar cuenta del contexto actual del *rap* en García en una temporalidad que abarca desde 1996 al 2019, con respecto al advenimiento del *rap* en el municipio. Pero también, hay una temporalidad que responde a la violencia derivada por la guerra contra el narco, del 2009 al 2019. Entonces, ¿cómo abordar el aspecto histórico de la escena musical *rap* de García?

La propuesta de Spencer y Mendívil (2016) sobre escenas musicales en América Latina, señala la utilidad del concepto para presentar etnografías y analizar escenas con perspectivas históricas e identidades musicales urbanas o rurales. Al presentarse distintos tipos de violencias en contextos suburbanos o periféricos, considero necesario incorporar la dimensión de violencia al concepto de escena. Esta conexión se puede emplear para aplicarla a las relaciones interpersonales y de poder alrededor del *rap* que se presentan entre los raperos de la escena García y otros actores, donde la exclusión recíproca e inclusión desigual entre ellos, se vinculan a las violencias sociales.

Los tipos de violencia que identifiqué en García en las zonas donde habitan los raperos y que abordaré más adelante son: las violencias de siempre y las violencias de hoy en un conflicto entre cárteles del crimen organizado y el Estado (Azaola, 2012). Por lo anterior, es necesario complementar el concepto de escena musical con la propuesta conceptual de Elena Azaola (2012), ya que ésta considera importante abordar el contexto histórico para comprender el significado y sentido de las violencias.

Elena Azaola (2012) señala en su propuesta que las violencias históricas son las que están enmarcadas en diferentes etapas y procesos de la historia; las violencia de siempre, son “a las que nos hemos acostumbrado, que ha existido desde siempre y que no se vincula con delincuencia organizada, tolerada e ignorada”; la violencia de hoy es “en la que nos sentimos atrapados” y donde hay “insuficiencia de las políticas sociales y económicas que no han logrado reducir las desigualdades y la insuficiencia de la procuración de justicia” (p. 30), es decir, la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico: narco violencia. Así, en este trabajo se entiende como narco violencia “los delitos relacionados con el crimen organizado, y los cárteles del narcotráfico que operan en México (Rosen y Zepeda, 2015, p. 153). Es necesario señalar crimen organizado se entiende como lo percibe Azaola (2012), al mencionar que dicha violencia no sólo es causada por narcotraficantes, sino además por agentes del Estado.

De la guerra contra el narcotráfico y la narco violencia, podemos decir que surgen las violencias criminales. En este trabajo se abordarán en consonancia con Hernández-Hernández (2019), que las define como:

[...] un campo de poder procesual, multicausal y multidireccional no limitado a la violencia homicida, sino que se despliega como un abanico de expresiones contradictorias como la política, naturalización y apología del miedo por sus protagonistas [...]. La violencia criminal es procesual en el sentido de que tiene su propia historia y sigue un curso evolutivo; no es un fenómeno nuevo sino histórico en la región [Tamaulipas], pero a partir de 2006 se volvió cotidiana y más visible por eventos de violencia impactante, ampliamente difundidos por los medios de comunicación y las redes sociales. La violencia criminal también es multicausal porque no es exclusivamente cometida por organizaciones delictivas sino también por agentes y grupos institucionales que operan al margen de la ley. Es multiforme porque, al ser un campo de poder en disputa y de resistencia, adopta diferentes formas. Es justamente en este campo donde los jóvenes están inmersos y en el que sus conductas pueden caer en diversas categorías jurídicas y sociales, cuyas líneas difusas e incluso contradictorias se traslapan (pp. 87-88).

Las violencias de las que habla Azaola son parte de un proceso en donde las violencias de hoy son una reconfiguración de las violencias históricas. Saraví (2015, p. 14) se refiere a estos procesos como transiciones vulnerables, donde la acumulación de desventajas y las desigualdades sociales son causantes de distintas formas de violencia, siendo los jóvenes uno de los grupos más vulnerables a éstas. Saraví señala que la brecha de desigualdad se incrementó en los años ochenta, siendo los países de América Latina los más desiguales del mundo. En México, este proceso de acumulación de desventajas se refiere a desigualdades

históricas que se construyeron desde la colonia y en sus dos siglos de vida independiente que aún persisten (*ibíd.*, p. 25).

Tomando en cuenta lo señalado por Saraví y con el entrecruce del concepto de escena musical, el de violencias de hoy y de siempre y el de cultura *Hip Hop*, se mostrará el proceso de construcción de la escena musical *rap* en el municipio de García y el estado actual de la misma, para comprender cómo construyen sus experiencias los raperos de García a través del *rap* junto a las violencias derivadas por la guerra contra el narcotráfico.

Control cultural, experiencia, agencia y agencia creativa

Además de conexión de los conceptos arriba señalados, es necesario enlazar a estos el concepto de cultura. Esto debido a que la construcción de experiencias es una práctica cultural, por lo tanto, no tendría sentido si no hacemos referencia a dos elementos importantes: el control cultural y la agencia. Por control cultural Bonfil (1991) entiende:

El sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales. Los elementos culturales son todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales; mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones. Para cualquiera de estas acciones es indispensable la concurrencia de elementos culturales de diversas clases, adecuados a la naturaleza y al propósito de cada acción (p. 171).

Entonces, al referirnos a cultura, las decisiones que los raperos de García hacen sobre los elementos de diversas índoles de la cultura *Hip Hop* los posicionan en una cultura autónoma y apropiada. Cultura apropiada (Bonfil 1991), porque el grupo que conforma la escena *rap* de García “adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias” (p. 175), es decir, los elementos de la cultura *Hip Hop* que surgieron en el Bronx son adaptados a su contexto musical para realizar sus acciones sociales. Esta acción genera conocimientos y habilidades entre el grupo, donde se modifican “ciertas pautas de organización social y/o la incorporación de otras nuevas” (*Ídem.*). Cultura autónoma, porque aunque los elementos son ajenos, ellos los consideran como propios al estar dentro de una cultura musical global *Hip Hop*, así, el grupo que integra la escena “toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente” (p. 174).

Los elementos culturales señalados por Bonfil (1991) que son parte fundamental para este trabajo son las formas de organización, el conocimiento y la subjetividad. El primero, al referirse a la participación y la intervención entre los miembros del grupo, resulta crucial para comprender la conformación de la escena musical *rap* de García, al estar inmiscuidos en su construcción los raperos del municipio. El conocimiento como parte de experiencias acumuladas a través de generaciones, atenderá la forma en que los raperos construyen las formas de hacer frente a las violencias a través de su filosofía y los emprendimientos dentro y fuera de la cultura *Hip Hop*.

La subjetividad o lo emotivo que en palabras de Bonfil (1991) se refiere a “las representaciones colectivas, las creencias y los valores integrados que motivan la participación y/o la aceptación de las acciones”, que pueden ser “individuales, familiares, comunales, por grupos y macrosociales” (p.p. 172-173). Ésta se relaciona con las experiencias, la agencia y el obrar de los raperos para hacer frente de forma creativa a las violencias derivadas por la guerra contra el narcotráfico, donde “acción implica lógicamente poder en el sentido de aptitud transformadora” (Giddens, 1984, p. 52). Entonces, la participación y/o la aceptación de las acciones, son elementos culturales que están conectados con las experiencias y el obrar que denota un hacer, es decir, la agencia como intervención en el mundo (Giddens, 1984).

Entonces, en esta investigación entendemos el concepto de experiencia como Giddens (1984) lo percibe, es decir como vivencias que experimenta y construye el actor a partir de los registros de su mundo, sin prescindir de la agencia. Así, en este trabajo se exponen las vivencias de los raperos y la forma en que construyen su mundo y sus conocimientos alrededor de la cultura *Hip Hop*.

Como parte del concepto de agencia se utilizó para esta investigación la propuesta de Malcomson (2019), agencia creativa, refiriéndose a ésta como una forma en la que los raperos obran o actúan para “ejercer el poder de manera creativa” (p. 2) en un contexto de precariedad, violencia e inclusión desigual.

Fragmentación social, Inclusión desigual y violencia infraestructural

Atendiendo los trabajos que se han realizado en América Latina sobre marginación en una región metropolitana, Marcos, Florencia y Mera (2016), hacen una distinción entre

los conceptos de marginalidad y marginación. Señalan que el primero se refiere “a los individuos que se definen como “marginales” por sus atributos personales, sociales o culturales o por su posición en la estructura productiva; el segundo, alude “al acceso diferencial de la población al disfrute de los beneficios del desarrollo” (p. 56). No obstante, tomé para este trabajo una propuesta que difiere con los conceptos de marginación y marginal, por no preconcebir que la razón de la pobreza o exclusión tiene que ver con los “atributos” propios de una población “marginal”. Saraví (2015) la llama fragmentación social. Señala que es un “fenómeno que no sólo explica las desigualdades, sino también, las exclusiones e inclusiones”, que el autor presenta como inclusión desigual y exclusión recíproca (p. 15). Así, “la fragmentación sigue haciendo referencia a las desigualdades, e incorpora, al mismo tiempo, una dimensión excluyente” (p. 21).

Lo anterior ha sido desglosado por Mario Jurado y Kevin Pereira (2010) al identificar cinco dimensiones de la PMM, específicamente en el municipio de García, Nuevo León, donde se presenta fragmentación social. Los autores mencionan que estas zonas se configuran a partir del crecimiento de la mancha urbana, el cambio de residencia y la inmigración, quedando divididas en zonas periféricas por estratos sociales (donde se presenta la exclusión recíproca e inclusión desigual), infraestructura y poder adquisitivo (pp. 91-93).

Adrián G. Aguilar (2016) señala que en la periferia se encuentran los “grupos más desfavorecidos en localizaciones con un hábitat muy precario, pobre dotación de infraestructura urbana y baja presencia de servicios urbanos” (p. 6). Además, indica que se presentan altos índices de violencia, mala calidad en la educación y exclusión social a los más pobres. Menciona que los espacios de pobreza no sólo se ubican en zonas periféricas, sino también, en localizaciones centrales.

Lo anterior es definido por Rodgers y O’Neill (2012) como violencia infraestructural de la cual perciben dos formas: la violencia infraestructural activa y la violencia infraestructural pasiva. La primera se refiere a infraestructuras hechas para ser violentas, es decir, construcciones edificadas para vigilar y segregar a las poblaciones marginadas. Por ejemplo, en García, algunos fraccionamientos están amurallados para dividir a personas que adquieren casas de interés social de clase media y clase media alta, para impedir que los ajenos, generalmente de clase media baja y baja, puedan pasar.

Otros fraccionamientos de García son amurallados con caseta de vigilancia, pero después, la constructora deja de brindar el servicio por no poder ser costeadada por sus habitantes. En esta última, las personas tienen que rodear el fraccionamiento ya sea para esperar el transporte urbano o para acudir a los centros culturales o comunitarios, es decir, “los efectos socialmente dañinos se derivan de las limitaciones y omisiones de la infraestructura en lugar de sus consecuencias directas” (pp. 406-407), ésta es la violencia infraestructural pasiva para Rodgers y O’Neill (2012).

Con base en lo anterior entendemos por violencia infraestructural, definida por Rodgers y O’Neill al igual que por Lisbeth Chávez (2018) como: “la falta de servicios de saneamiento, pavimentación y electricidad” (p. 22), donde “sus habitantes son excluidos de la vida urbana” (p.32). Así, al habitar en estas divisiones “de clase” por medio de la infraestructura, la escena musical de García, además de estar cruzada por la violencia derivada por la guerra contra el narco, las violencias de hoy y de siempre, también lo está por la violencia infraestructural. Finalmente, no debemos olvidar otras dos formas de violencia que tienen un papel clave para nuestro grupo de estudio: la violencia directa, la violencia simbólica y la violencia epistémica.

Galtung (1998) identifica tres tipos de violencia: la estructural, que se refiere a la pobreza, corrupción, represión, alienación, entre otras; cultural, que está legitimada por normas, valores, ideas y la tradición; y la violencia directa o física, que es aquella en la que el daño es verbal, psicológico y físico, por ejemplo, homicidios, secuestros, ofensas, amenazas, golpes. La violencia simbólica es la que Žižek (2008) concibe a partir de Heidegger como “la encarnada en el lenguaje y sus formas” (p. 10). Para Bourdieu (2000), es la violencia “invisible para sus víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (p. 12). Para Belausteguigoitia (2001), “la violencia epistémica se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulamiento” (p. 237), se invisibiliza, ningunea y, como consecuencia, se silencia al otro. En el *rap* estos tipos de violencia se denuncian en las canciones, narrativas y discursos de los raperos, pero también en las dinámicas de la escena, donde se descalifica, estereotipa, se humilla e, incluso, se silencia.

Por lo tanto, los conceptos o ejes que tomé en cuenta para mi trabajo fueron el de escena musical, violencias de hoy y de siempre y agencia creativa. Dentro de las violencias de siempre están presentes la violencia infraestructural, simbólica, epistémica, directa, cultural y estructural. Para llevar a cabo mi trabajo de campo, elaboré una estrategia metodológica que me ayudara a interactuar con mis interlocutores, con base en las preguntas, objetivos y conceptos señalados.

Estrategia metodológica

El trabajo de campo lo realicé en García, Nuevo León, donde me establecí en una casa de renta de un fraccionamiento de interés social del municipio (ver mapa 6), durante los meses de septiembre a diciembre del 2019. Vivir en García me permitió hacer recorridos personalizados para contrastar la situación en diversas colonias. Como ya mencioné, anteriormente ya me había acercado a los raperos de la escena de García, donde participé en eventos organizados por ellos. Posterior al trabajo de campo, me mantuve en contacto con mis interlocutores, debido a las colaboraciones musicales que realicé con ellos y a los proyectos relacionados a ¡Rapcía Vive! en los que seguimos trabajando.

Para la estrategia metodológica se operó con los conceptos principales para esta investigación: agencia/agencia creativa/experiencia; escena musical; y violencias de hoy/violencias de siempre:

Tabla 2. Estrategia metodológica

| Conceptos | Lugares | Técnicas | Interlocutores |
|--|---|--|--|
| Agencia, agencia creativa, experiencia | Estudios de grabación de los raperos; taller de <i>rap</i> ; etnografía virtual en redes sociales para el análisis de canciones: <i>YouTube</i> , <i>Facebook</i> . | Entrevistas a profundidad, observación participante y charlas informales para conocer la filosofía, las subjetividades que los raperos construyen y las relaciones de poder a partir de las diferentes violencias: violencias de hoy, violencias de siempre, infraestructurales. | Pioneros del <i>rap</i> en García; organizadores de eventos; emprendedores; promotores; productores; <i>beatmakers</i> ; <i>DJ's</i> . |

| | | | |
|-----------------------------|--|--|--|
| Escena musical | Estudios de grabación; eventos de <i>rap</i> ; taller de <i>rap</i> ; convivios y fiestas de <i>rap</i> ; ensayos de <i>rap</i> ; plazas públicas donde se realizan las batallas de <i>rap</i> ; etnografía virtual en redes sociales. | Entrevistas a profundidad, charlas informales. Observación, participación y análisis para mostrar la constitución histórica de la escena musical cruzada por las violencias de hoy y de siempre | Pioneros del <i>rap</i> en García; organizadores de eventos; emprendedores; promotores; <i>freestylers</i> ; productores; <i>beatmakers</i> ; <i>DJ's</i> . |
| Violencias de hoy y siempre | Recorridos en ruta urbana o a pie en fraccionamientos, colonias y zona centro de García; taller de periodismo; taller de <i>rap</i> ; etnografía virtual en redes sociales. | Entrevistas a profundidad, charlas informales. Observación participante para mostrar la situación específica de la presencia del crimen organizado como parte de las violencias de hoy. Descripción de la violencia sociales antes de la guerra contra el narcotráfico como parte de las violencias de siempre | Pioneros del <i>rap</i> en García; organizadores de eventos; emprendedores; promotores; <i>freestylers</i> ; productores; <i>beatmakers</i> ; <i>DJ's</i> ; habitantes de García: sacerdote, cronista, taxista, político, policía, juez de barrio, maestra, músico, urbanista, coordinador cultural. |

Fuente: elaboración propia.

Como ya mencioné, además de ser estudiante de antropología, soy habitante de la periferia y miembro activo del grupo de *rap* Mexican Fusca, desde finales de los años noventa. También, debo señalar el compromiso que tengo con el *rap*, que además de ser para mí una herramienta de resistencia social y política, con ella, trato de apoyar de diferentes maneras la cultura *Hip Hop*.

Ser rapero me permitió adentrarme rápidamente en espacios donde, posiblemente otros investigadores hubieran tenido dificultad para acercarse: estudios de grabación, espacios en donde se congregan las *crews* o pandillas y eventos musicales. Tal vez estos últimos son de fácil acceso, pero en mi caso me invitaron como exponente a un evento de *rap* privado y a una posada en un centro de rehabilitación donde los internos están en contra de su voluntad. Así, tuve un acercamiento profundo con mis interlocutores con limitaciones propias.

Otro aspecto fue el tránsito entre varios contextos locales y escenas en los eventos realizados fuera de García, organizados el gobierno federal: Jolgorios en la PMM, Escobedo, Ciénega de Flores, Salinas Victoria, Juárez, Cadereyta y Galeana. Las invitaciones que recibí como exponente para participar en eventos en otros municipios de la PMM, tal vez hubiese pasado por alto si no fuera exponente de *rap*. Esto me permitió conocer las conexiones entre escenas musicales de otras zonas periféricas con la de García y realizar algunos contrastes entre las mismas.

Con base en lo anterior, consideré necesario incluir parte de mi experiencia en este trabajo a lo largo de los capítulos, que se refleja en la autoetnografía. Sin embargo, focalizo más en las experiencias de mis interlocutores. Mercedes Blanco (2012, pp. 49-74) define la autoetnografía como una vertiente de la investigación cualitativa aplicable para estudiar un grupo social del cual el investigador forma parte, es decir, estar ubicado como sujeto de su propio estudio por relacionarse directamente en un contexto social, cultural y económico, o por desempeñar una actividad en común con el grupo social a estudiar.

Para interactuar con los raperos implementé una etnografía cualitativa o descripción densa, donde se acentuaron las experiencias, el contexto y la dimensión subjetiva de mis interlocutores. Según Geertz (2003 [1973]), la descripción densa se enfoca en describir de forma inteligible los fenómenos que se presentan en el contexto de una cultura, como los procesos, acontecimientos y comportamientos. Además, presento un análisis de las producciones artísticas de los raperos para hacer énfasis en lo que Geertz menciona sobre la antropología interpretativa, que es acceder a las respuestas más profundas de los interlocutores con relación a los fenómenos a interpretar.

Guber (2004) menciona que “en el trabajo de campo, las técnicas son las herramientas del investigador para acceder a los sujetos de estudio y su mundo social” (p. 95), por eso, durante la inmersión en campo me presenté y posicioné ante mis interlocutores como estudiante de antropología, habitante de la periferia y *rapero*, después, utilicé técnicas que exige la observación participante, como las conversaciones informales y entrevistas. A las conversaciones informales les di la importancia que señala Restrepo (2018), al mencionar que no deben desdeñarse, pues suelen ser una “fuente crucial para la investigación etnográfica”, y es en gran parte mediante esta técnica “que los etnógrafos se adentran en la comprensión de la vida social” (p. 77).

Restrepo (2018) menciona que lo anterior permite acceder “a las percepciones y valoraciones que los entrevistados poseen sobre situaciones, hechos y personajes”, al “conocimiento de acontecimientos del pasado o del presente de los cuales los entrevistados fueron testigos directos”, a la “historia local, [...] relaciones sociales” y al “conocimiento y epistemología local expresados en la cosmovisión de los entrevistados” (p. 79). Por eso, pude abordar la trayectoria histórica de la escena musical y de las violencias de García, así como el estado actual de las mismas, que se reflejan en los primeros dos capítulos.

Durante las entrevistas y conversaciones no se les preguntó a los raperos por aspectos relacionados con las violencias. Para iniciar los diálogos realicé una pregunta abierta: ¿cómo iniciaste en el *rap* o *Hip Hop*? Al hablarme sobre sus trayectorias, la etapa de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico y la situación que actualmente viven sobre la disputa de las plazas salieron a relucir por cuenta de los interlocutores. A lo largo del texto se cambiaron algunos nombres por solicitud de los raperos,¹⁷ sin embargo, en la mayoría de los casos, los interlocutores pidieron que se pusieran sus apodos o nombres reales, aspecto en el que estuve de acuerdo para que no fueran invisibilizados.

La memoria como construcción de experiencias jugó un rol importante en el cuestionamiento que le hice a los raperos sobre sus inicios en el *rap*, debido a que la pregunta fue parte fundamental para explicar el proceso de construcción de la escena. De acuerdo con Roberto Camargos (2011), “el declarante, en su trabajo de recuerdo, no recupera los eventos tal como sucedieron en su totalidad, sino como una lectura mediada por sus experiencias y opiniones, incluidas las del presente” (p. 11). Estas experiencias y opiniones de los raperos no sólo las encontré en las entrevistas o conversaciones, sino también, al igual que Camargos, en sus canciones. Así, contrasté las respuestas de los entrevistados para establecer hechos generales en la historia de la escena de García y aspectos en los que estaban de acuerdo, pero también tomé en cuenta sus experiencias y subjetividades constituidas “por recuerdos revueltos que se movilizan para dar sentido a lo vivido” (Camargos, 2011, p. 11).

La colaboración musical *rap* en su modalidad de *cypher*¹⁸, fue un complemento para dar cuenta de todo lo anterior. El *cypher* consiste en un círculo de raperos en donde cada uno muestra sus habilidades para hablar sobre un tema en específico o libre, donde el raperero

¹⁷ En casos focalizados se hará una especificación con una nota al pie.

¹⁸ También se aplica al baile *breakin*, al *graffiti* y *beat box* (hacer sonidos musicales al estilo *rap* con la boca).

puede improvisar o preparar sus rimas con anterioridad. Al ser invitado a impartir un taller de *rap* en la Esfera Cultural ubicada en el fraccionamiento Valle de Lincoln, se implementó esta actividad como propuesta de los raperos. Lo mismo sucedió con los raperos internos en el centro de rehabilitación durante el evento al que fui invitado. Así, expresaron por medio de rimas aspectos de su vida cotidiana, su trayectoria en el *rap* y elementos relacionados con la escena musical de la que forman parte. Además del *cypher*, otro aspecto con el cual pude interactuar con los raperos fueron las colaboraciones musicales a las cuales me invitaron.

Otros actores que dieron cuenta de la situación de violencia con otra mirada diferente a los raperos, fueron otros habitantes de la periferia: líder comunitario, sacerdote, maestro, músico, coordinador cultural, urbanista, regidor, juez de barrio y taxistas. Con ellos realicé entrevistas semi estructuradas y conversaciones informales. Tratamos temas sobre la cultura e historia del municipio, donde en sus relatos salió a relucir la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico.

Por último, tomé en cuenta lo que mencionó mi director de tesis, el Dr. José Juan Olvera: “Primera consideración, el orden de acercamiento y profundización no está sólo en función de los objetivos de conocimiento, sino de las premisas de seguridad”. Por eso, tomé en cuenta *Las prácticas preventivas en el trabajo de campo: investigación etnográfica en entornos de inseguridad* (Varios, 2019), y todos los apartados que contiene.

Estructura de la tesis

La estructura de la tesis se compone de cuatro capítulos que responden a la pregunta principal: ¿Cómo han construido sus experiencias los raperos de la escena musical de García ante las violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico entre 2009-2019? Los datos empíricos me mostraron los aspectos alrededor del *rap* que utilizan los raperos para vivir en un contexto de violencia: construyen una escena musical mediante redes, conexiones, *clika-crews* y eventos; usan el *rap* y el *Hip Hop* como filosofía para hacer frente a las violencias criminales; representan maneras de vivir a través del *rap* mediante sus letras; y utilizan el *Hip Hop* como base para desarrollar otras actividades laborales y confrontar o alejarse de las violencias criminales. A lo largo de la tesis se incluirán códigos QR para que el lector tenga la oportunidad de escuchar las canciones de manera directa.

Para comprender lo anterior, es importante destacar el aspecto histórico en el cual habitan los raperos de García. Por eso, en el primer capítulo presento tres formas distintas de concebir, construir y practicar la escena por parte de los raperos de García en tres zonas que componen el municipio: la zona centro-histórica o casco; las colonias fundadoras y los fraccionamientos que rodean al centro; y el mega fraccionamiento Valle de Lincoln (ver figura 2). Al explicar estas tres formas vida en estos espacios, se muestra que los raperos de García habitan en un municipio periférico que presenta problemas de infraestructura urbana y que, además, es atravesado por la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico.

En el segundo capítulo se muestra cómo los raperos conciben y construyen la escena musical. Ésta está atravesada por violencias históricas y “nuevas”, éstas últimas derivadas de la guerra contra el narcotráfico. Para ello se demostró que la escena musical de García es una escena musical con sus propias particularidades y que las violencias presentes en ese municipio impactaron en la construcción de la misma. Así, se muestran los orígenes de la escena musical *rap* de García, sus conexiones con otras escenas y las experiencias relacionadas con el aspecto virtual.

Al presentar el aspecto histórico contextual del municipio de García y el proceso de construcción de su escena musical *rap*, en el capítulo 3 se focalizaron las experiencias de tres raperos y una rapera. Esto para explicar que viven junto a distintas violencias donde utilizan el conocimiento del *rap* y el *Hip Hop* en una escena musical. Es decir, desarrollan actividades alrededor del *rap* y el trabajo para confrontar o alejarse de las violencias criminales, mediante elementos de la cultura *Hip Hop*: El Espíritu del Emprendimiento callejero y El Conocimiento Callejero.

El capítulo 4 se centra en el análisis crítico del discurso de las letras de tres raperos y una rapera, explicando que crean canciones donde muestran aspectos que abordan temas del contexto de la narco violencia y las violencias criminales, pero la temática y el título de la canción giran en torno a otras cuestiones, como la competición, relatos de vida, historias del barrio, conexiones y los cuatro elementos del *Hip Hop*. Así, señalo cómo en sus rimas, hacen frente o evaden aspectos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico.

1. HABITAR EN LA PERIFERIA: LAS EXPERIENCIAS DE LOS RAPEROS DE GARCÍA, NUEVO LEÓN

Cerca del ombligo, en esta colonia he crecido, a la espalda me siguen chotas con sus botas de casquillo, pueden golpear a mis compas, abusar del poderío, pero no pueden ganar, las palabras son un martillo, escribo lo que pienso porque siento lo que digo, sólo soy otro testigo ciego, sin un lazarillo.

(Cano Epicentro, La necesidad, 2019)

En Valle de Lincoln (ver figura 2) se encuentra la Esfera Cultural García¹⁹, un espacio arquitectónico de 1,600 m², con explanada, teatro y áreas de talleres. Estas esferas se localizan en lugares donde los índices de pobreza, marginación y ultracrecimiento son elevados. Las zonas donde se edificaron presentan “falta de oportunidades educativas y desarrollo laboral, altos porcentajes de crecimiento poblacional y de asentamiento, dificultades de accesibilidad, altos índices de violencia” (Esferas Culturales, 2017). Su construcción es un reconocimiento explícito de la centralización en Monterrey de las actividades de política cultural estatal.

Durante mi trabajo de campo, Humberto, coordinador de la Esfera, me invitó a impartir un taller de *rap* en el ciclo octubre-diciembre 2019, debido a que le presenté mi trayectoria como exponente del género musical. Para conocer a los asistentes, en la primera sesión que impartí les pedí que se presentaran y que respondieran a las siguientes preguntas: ¿cómo conocieron el *Hip Hop* o *rap*?, ¿por qué les interesó inscribirse al taller de *rap*?

Uno de los asistentes se presentó como Vico, “El Pobre Diablo”, de 24 años, casado y con un hijo de 6. Le interesó el taller porque quería aprender a cantar *rap* para relatar sus vivencias:

¹⁹ El gobierno estatal edificó las Esferas Culturales para crear “un programa de intervención cultural comunitario con el objetivo de generar procesos de desarrollo humano y social a través de las expresiones artísticas y culturales en las zonas de transformación de Nuevo León” (Esferas Culturales, 2017).

Por ejemplo, me gustaría hacer una rola de cuando comencé a trabajar a los 12 años, cuando vivía en [el municipio de] Juárez (ver figura 1), donde trabajaba entregando mochilas que los más grandes de la cuadra donde vivía me daban para que las llevara a otra colonia, a cambio de \$100. Cuando entregaba las mochilas pasaba por una brecha y veía cómo los policías tiraban cuerpos muertos a la brecha, y después de unos minutos llegaba una camioneta y se los llevaba (Vico “El Pobre Diablo”, comunicación personal, 9 de octubre, 2019).

Cuando la madre de Vico se enteró de lo que hacía, le prohibió salir, y al recibir amenazas por los vendedores de droga que le proporcionaban las mochilas, decidieron cambiarse de domicilio y establecerse en el municipio de García, en Valle de Lincoln. Pero no sólo se mudaron por eso, también porque Vico se había vuelto adicto a las drogas y estaba envuelto en problemas de pandillas:

Todo eso lo quiero rimar, pero en Juárez no había nadie que me enseñara, y para ir a las tocadas de *rap* no podía, porque me quedaba bien lejos, hasta el centro [de Monterrey] bueno, también viviendo aquí [en Valle de Lincoln] por eso aproveché la oportunidad acá en la Esfera. Es difícil también cuando uno es casado y con hijos (Vico “El Pobre Diablo”, comunicación personal, 9 de octubre, 2019).

Durante las sesiones de *rap*, la Esfera Cultural abrió espacios para que expresaran las canciones que habían elaborado en el taller. Los 10 asistentes comenzaron a realizar colaboraciones, intercambiar experiencias y conocimientos alrededor del *rap* y a producir sus propias canciones fuera de la Esfera. Es decir, estaban en un proceso de construcción de un nodo musical en Valle de Lincoln, dentro de la escena musical de García.



Figura 1. Esfera Cultural García, vista panorámica. Autor: Erik Mejía Rosas, noviembre, 2019.

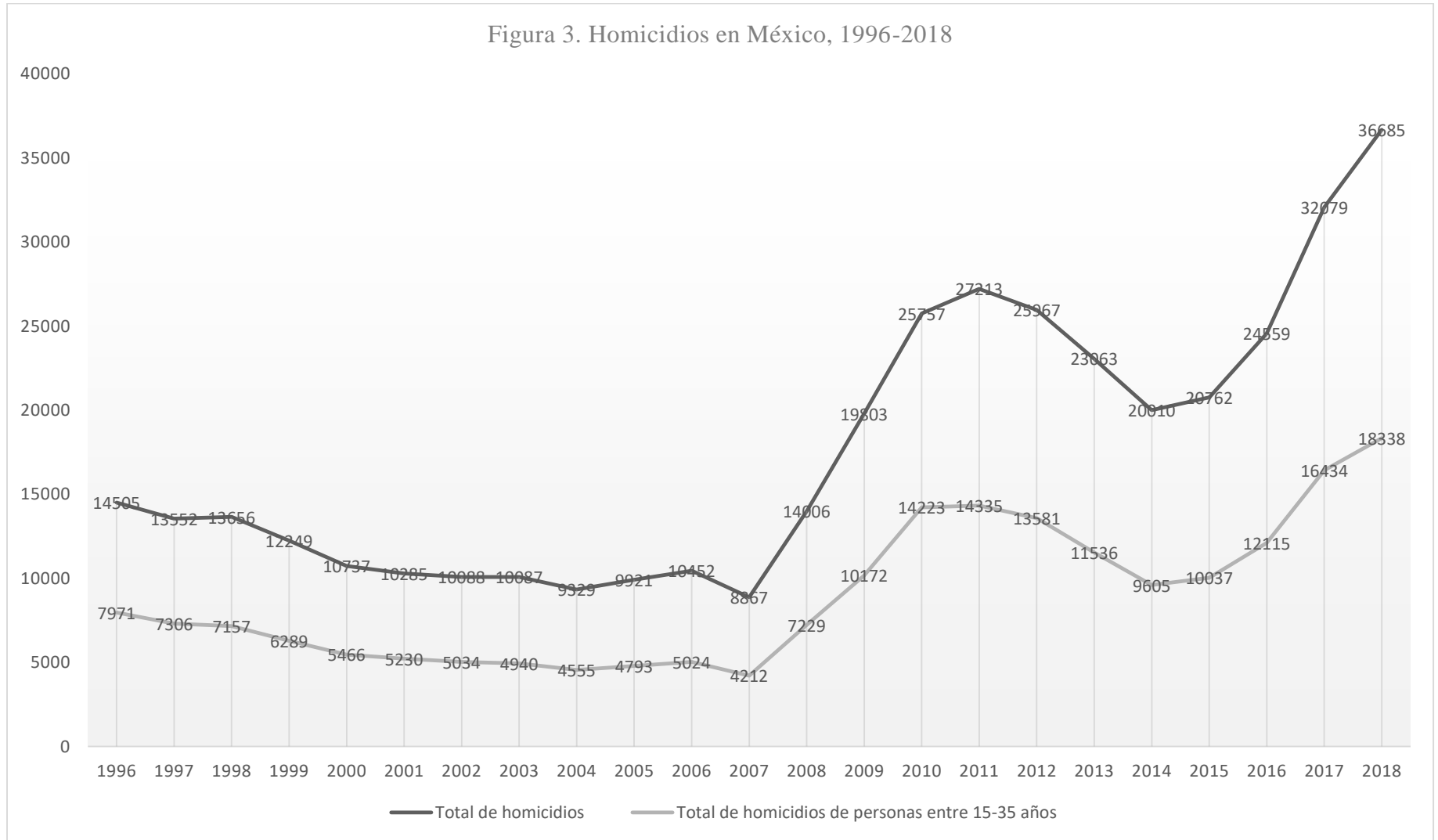
En los alrededores de la Esfera, aún se presentan conflictos derivados por la guerra contra el narcotráfico en relación por el control de la plaza. Algunos de los raperos del taller han sido testigos y víctimas de hechos violentos relacionados con la violencia armada, sin embargo, no es un obstáculo para congregarse entre ellos para practicar sus rimas y hacer *freestyle*.



Figura 2. Asistentes al taller de #RapConHistoria en el teatro de la Esfera Cultural García. Autor: Jorge Mejía.

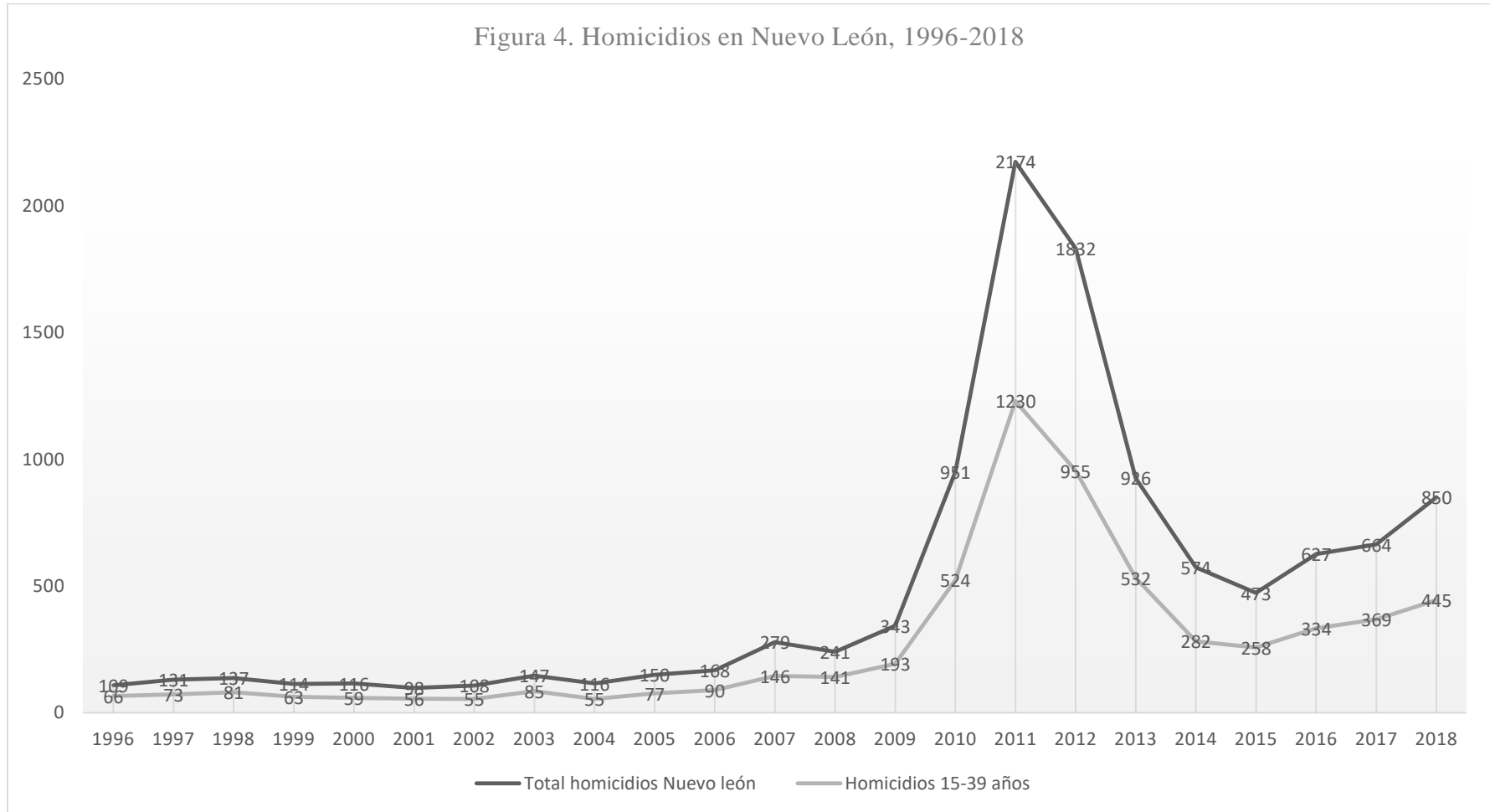
Dificultades como las de Vico, directas o indirectas, han vivido y viven los raperos de García en el marco de la guerra contra el narcotráfico (2006-actualidad) y en el proceso de construcción de su escena musical *rap* del municipio. Las estadísticas totales sobre homicidios en México y Nuevo León contrastadas con personas de entre 15-35 y 15-39 años (que son las edades promedio de los raperos de México y de García), indican que los jóvenes son vulnerables ante el contexto de guerra contra el narcotráfico ocupando la mitad o más de los homicidios totales en el contexto nacional y estatal:

Figura 3. Homicidios en México, 1996-2018



Fuente: autoría propia con base en datos del INEGI.

Figura 4. Homicidios en Nuevo León, 1996-2018



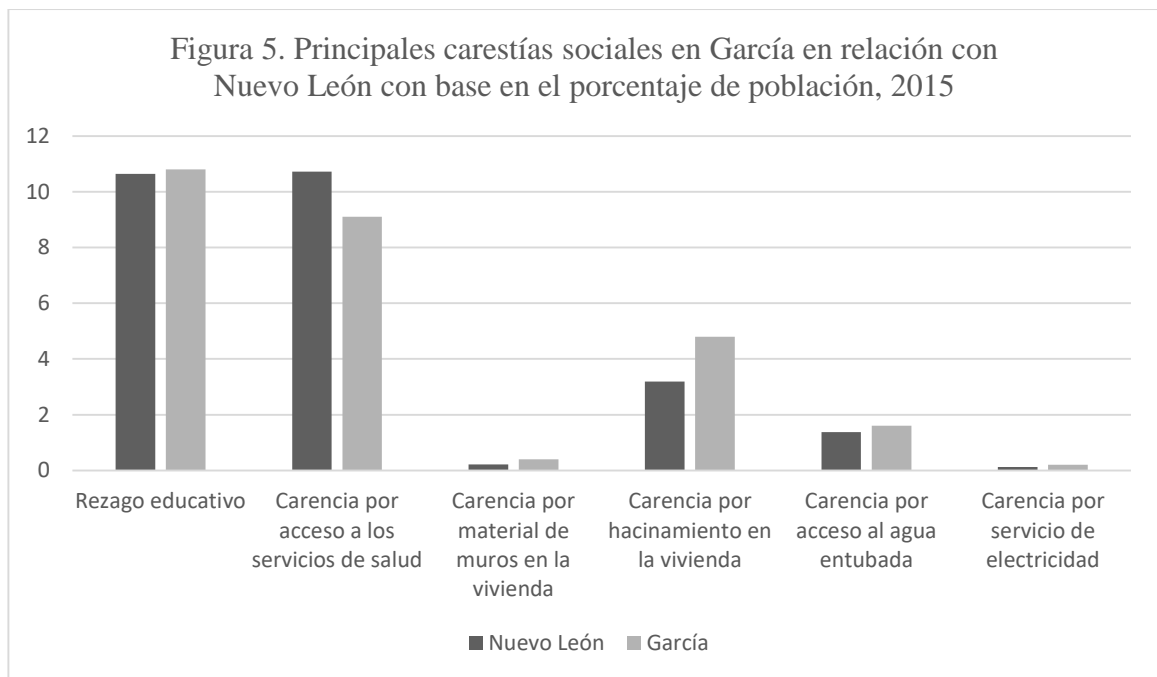
Fuente: elaboración propia con datos del INEGI.

Elena Azaola (2012) señala que “la violencia es, ante todo, parte de la condición humana, aunque sólo adquiere su poder y significado dentro de cada contexto social y cultural específico que es el que la dota de un determinado sentido” (p. 15). De este modo, para adentrarnos en la escena musical *rap* de García, se consideró necesario comprender el sentido del contexto de violencia donde habitan los raperos.

Por lo anterior, el presente capítulo está orientado a mostrar cómo los raperos vivieron y viven la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico en tres espacios del municipio suburbano de García, Nuevo León: la zona centro, la comunidad adyacente a ésta y la zona del mega fraccionamiento Valle de Lincoln (ver mapa 2). Al explicar el contexto dándole prioridad a las voces, experiencias y subjetividades de los raperos, se demuestra que habitan en espacios donde se presentan diferentes tipos de violencia, desde la infraestructural hasta la criminal. Conocer el contexto nos permitirá comprender las dificultades que viven los raperos para llevar a cabo diferentes roles en la escena musical *rap* del municipio de García, pero también, cómo responden ante la violencia armada: el desplazamiento entre periferias.

1.1. Los tres García: el centro, el barrio y la periferia

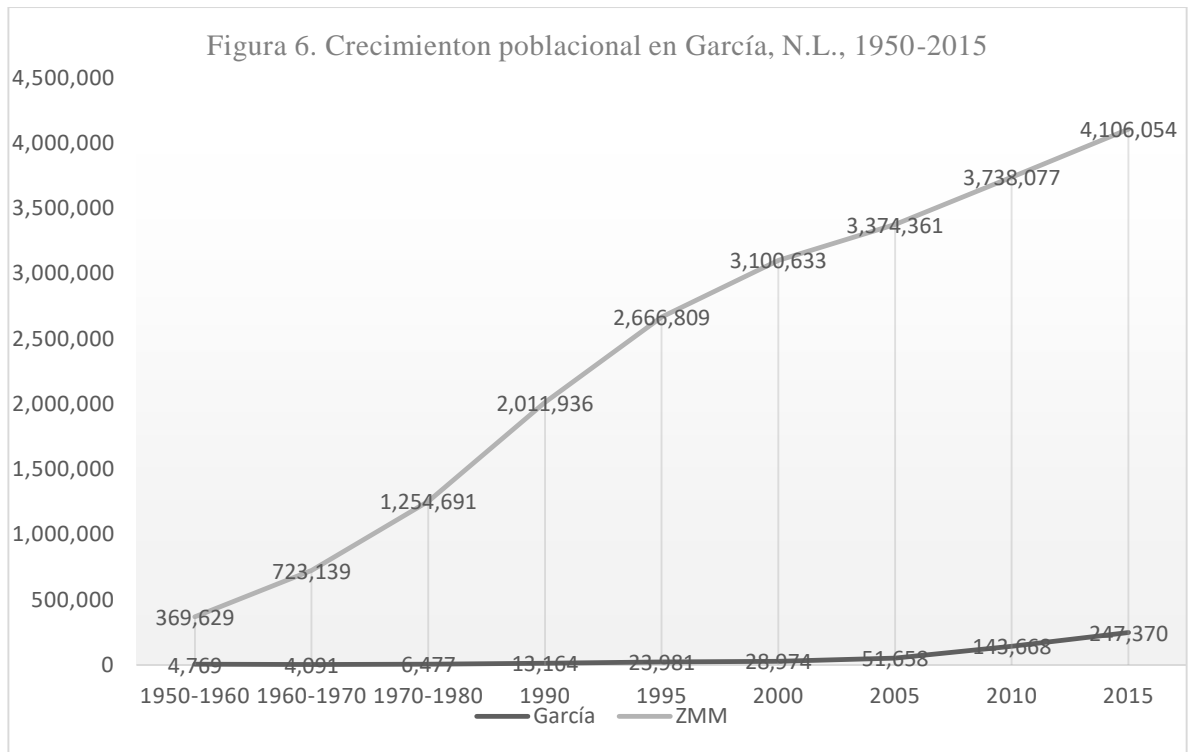
La ciudad de Monterrey, capital del Estado de Nuevo León, es una de las tres más grandes y pobladas de México, junto con Guadalajara y la Ciudad de México. Su zona metropolitana se conforma por 12 municipios, entre ellos García. Sin embargo, al estar a 40 km de la cabecera municipal de Monterrey y presentar problemáticas de infraestructura urbana y carencias sociales, algunos investigadores lo consideran como un municipio periférico, lejos de estar “dentro” de la ZMM (Jurado y Pereira, 2010; Juan Manuel Casas, comunicación personal, 11 de febrero, 2020).



Fuente: autoría propia con datos de SEDESOL y con información de las muestras censales e intercensales del INEGI.

Desde su fundación como estancia y después como Villa, García fue una zona rural, donde sus principales actividades económicas eran la agricultura, ganadería y en el comercio menor del centro. La Villa estaba conformada principalmente por la cabecera municipal, ejidos dispersos, haciendas y granjas ubicadas en sus alrededores. Con la instalación de la industria del vidrio en 1966, se presentó un crecimiento considerable de la población, pero fue hasta 1981, con el establecimiento de otra planta de vidrio, cuando comenzaron a notarse los primeros brotes de un “urbanismo moderno” (Antonio Flores Treviño, comunicación personal, 25 de septiembre, 2019).

Para ese año, García contaba con 40 industrias, dedicadas principalmente a la fabricación de motores eléctricos, fabricación de vidrios y productos químicos. Así, con la llegada de la industria, García comenzó a urbanizarse, aspecto que se reflejó con obras realizadas por el municipio como servicio de agua, pavimentación de algunas calles, construcción de escuelas y parques, edificaciones de viviendas adyacentes al centro del municipio y “un gran crecimiento poblacional” (Antonio Flores Treviño, comunicación personal, 25 de septiembre, 2019). La figura 6 muestra el contraste del crecimiento poblacional entre García y el total de la ZMM.



Fuente: autoría propia con datos del INEGI.

El grueso de la población se instaló en la comunidad adyacente a la cabecera municipal. Así, en la composición suburbana de García, identifiqué tres zonas fundamentales para esta investigación, debido a que en ellas es donde habitan los raperos que conforman la escena musical *rap* del municipio: el centro histórico o casco, donde se concentran la mayoría de los recursos económicos, políticos y culturales, caracterizado por un nivel económico de vida alto; el barrio o la comunidad adyacente que rodea al centro, compuesta por las colonias fundadoras y casas de interés social de Infonavit²⁰, habitadas mayoritariamente por gente de clase media baja; y el mega fraccionamiento Valle de Lincoln²¹, casas de interés social, también de Infonavit, separadas de estas zonas por terrenos baldíos, naturaleza, fábricas y fraccionamientos dispersos (ver figura 2), habitado por personas de clase media baja, en su mayoría. En cada zona se presentan tres maneras diferentes de vivir, debido a su conformación histórica, social y cultural.

²⁰ Para Díaz Ramírez (2012), El Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores “representa el pilar fundamental en la política habitacional de México. Su creación en 1972 intentó dar cumplimiento al derecho constitucional a la vivienda de todo trabajador, teniendo como principal recurso la cuota patronal del 5 % del salario. Su objetivo principal apuntó hacia dotar de vivienda a bajo costo a los trabajadores” (p. 3).

²¹ El arquitecto Juan Manuel Casas identificó otras zonas de García, la rural y la industrial (comunicación personal, 11 de febrero, 2020).

Para adentrarnos al contexto de cada zona, es necesario explicar las particularidades y las dinámicas diferentes de estos tres espacios. Como ya se mencionó, el objetivo de este capítulo es mostrar cómo los raperos vivieron y viven en un contexto de violencia, por eso, en el marco teórico empleé la propuesta de Elena Azaola (2012) sobre su conceptualización de las violencias de siempre y las violencias de hoy, que fueron elementales para mostrar las dificultades que enfrentaron y enfrentan los raperos al habitar en el municipio periférico de García.

1.1.1. La zona centro-histórica o “los que somos de aquí”

El centro de García se distingue por ser un espacio considerado histórico, tradicional y conservador. La arquitectura vernácula, sus tres templos, las acequias de más de 400 años de antigüedad, el Parián, sus museos, la plaza central y la relevancia histórica del municipio en los procesos clave, como la Independencia y la Revolución, hacen del casco de García un pueblo histórico importante en el noreste de México (Garza Treviño, 2007, p. 1).

Estas características son resaltadas por cronistas y promotores de la historia del municipio para justificar una identidad en los habitantes del casco de García. El cronista Antonio Guerrero Aguilar menciona que “la gente [que llegó] de afuera odia García y no le importa el carácter histórico y cultural de sus habitantes. Y los de adentro [los del centro], a pesar de que no la aprecian, la ponen de manifiesto para diferenciarse de los recién llegados” (Antonio Guerrero Aguilar, Comunicación personal, 2 de septiembre, 2019). Aunque este comentario denota divisiones y desigualdades entre los del centro y “los de afuera”, éstas se presentan por otras razones: clase social, percibida como estratificación social relacionada con lo económico y social; identidad, como pertenencia a un grupo con contenidos culturales específicos; territorialidad, como dominio de una zona o territorio; y, conflictos políticos entre las élites, por disputas de territorio, política y clase.

Según mis observaciones, hay cierta postura de algunos habitantes del centro para distinguirse de “los de afuera” y atribuirles todo tipo de violencias que se perciben en el municipio:

Se está poniendo feo otra vez, robos, muertos, pero es por toda la gente que llega de fuera. Bueno, no digo que todos sean malos, hay mucha gente buena y trabajadora, pero sí se nota mucho. Antes dejábamos las ventanas abiertas y las puertas sin llave, no se veía tanta cosa

fea, esto se lo puede decir la gente de García, los que somos de aquí (trabajadora del municipio de García, Comunicación personal, 2 de septiembre, 2019).

Elena Azaola (2012) expresa que “las grandes desigualdades son un destructor del capital social: crean desconfianza, cinismo, falta de interés en la asociatividad y apatía” (p. 25). En el ámbito del *rap*, hay una lucha por demostrar quiénes son los que representan al municipio en dicho género musical y ésta se da entre algunos raperos que “llegaron de fuera” y los del centro. Asimismo, las desigualdades entre los raperos de García de las diferentes zonas, se traducen en conflictos y tensiones dentro de la escena musical, sin embargo, como explicaremos en el siguiente capítulo, esto no significa que no haya conexiones entre ellos. Estas tensiones provocan cierto tipo de violencias, como la directa que, según Galtung (1998, p. 52), es la que podemos visibilizar, es decir, los daños físicos, psicológicos y verbales de una persona en relaciones desiguales.

Para ejemplificar, mostraré el caso de los raperos integrantes de Monotonía Crew, también llamados Los Monos, que fueron identificados por la mayoría de los entrevistados como uno de los grupos representativos de la zona centro de García. Sus principales integrantes son Trazo de 24 años, Facto de 22 y San Miguel de 22. San Miguel comenta que las relaciones entre las familias de los integrantes del grupo datan de generaciones anteriores:

Desde que mi abuelo puso la panadería San Miguel en García, en 1909-1910, formó una amistad con los abuelos de los otros integrantes del grupo, y de igual forma nuestros jefes (padres) se juntaban a cotorrear (convivir), y ahora nosotros seguimos esa tradición, pero unidos por el *rap*. (San Miguel, rapero de García, comunicación personal, 26 de enero, 2020)

Esta unión dio origen a un *crew* o pandilla de la zona centro, que rivalizaba con pandillas de las colonias adyacentes. Los conflictos se reflejaban en batallas campales a golpes y pedradas y, más que una cuestión territorial, eran por diferencias de clase:

Tenemos negocios que nos fueron heredados por nuestros padres, pero nos han costado. Llegar de la escuela y ponerse a trabajar entregando pan o repartiendo tortillas, implica esfuerzo. Creen que somos de dinero, pero es algo que nos hemos ganado, por eso algunos raperos de la escena no nos quieren. Teníamos pleitos entre pandillas, sí, pero como ya crecimos ahora ya le piensan para enfrentarnos (San Miguel, rapero de García, comunicación personal, 26 de enero, 2020).

Esta violencia directa, según Galtung y Fischer (2013, p. 41), es resultado de las violencias estructurales y culturales; la primera proviene de la estructura social y la segunda es la que permanece por largos periodos relacionados con elementos culturales (ideas, normas, valores, la tradición). Sin embargo, al acercarme al contexto donde habitan los

raperos de la zona centro, consideré más adecuada la propuesta de Azaola (2012), en donde la violencia de exclusión por razones de desigualdad, produce las violencias de siempre y de hoy, en algunos casos, naturalizadas.

Durante las conversaciones que tuve con los integrantes de Monotonía Crew, no mencionaron las violencias de hoy, es decir, las relacionadas por la violencia criminal derivadas por la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, en algunas de sus canciones sí rapean parte del contexto de violencia que vivieron y viven en la zona centro, como lo muestran en la canción “Detonando la city” (2018):

Se escucha la *police* y las sirenas,
afuera el ambiente está que quema,
la situación tensa, estamos en guerra,
el gobierno y narco plazas pelean.

Salario lo bajan, precios se elevan
pero gana su equipo y se lo celebran,
masacres apuntan en las escuelas,
mientras los maestros protestan afuera.



En estas dos estrofas hablan de la situación de guerra y de las disputas entre diferentes cárteles del crimen organizado por la plaza de García. Pero también, versan de un aspecto que percibí en algunas personas del municipio: mantenerse ajenos a diferentes fenómenos y normalizarlos, entre ellos el de violencia armada. A pesar de que en la zona centro se

presentaron y presentan violencias de siempre y de hoy, éstas las percibí de manera más directa en la comunidad adyacente al centro y en el mega fraccionamiento Valle de Lincoln.

1.1.2. Casas de interés social y colonias fundadoras o “los que venimos de fuera”

La comunidad o colonias fundadoras y las casas de interés social se encuentran al otro lado del centro de García. Son zonas divididas por el Río Pesquería y están unidas al casco por puentes. Nuevo Amanecer, Emiliano Zapata, Alfonso Martínez Domínguez, Benito Juárez y El Polvo 1 y 2 (ver figura 2), fueron mencionadas por los interlocutores y actores clave como las primeras colonias de García, fundadas a finales de los setenta y otras a principios de los años noventa.

Con la urbanización, habitantes de otros estados y municipios de la ZMM comenzaron a adquirir casas de interés social mediante créditos impagables, construidas con materiales de baja calidad y de espacios reducidos; otros, consiguieron terrenos de manera legal e “ilegal” para edificar sus viviendas alrededor del centro de García. Así, el municipio “empezó a crecer en forma desordenada y sin planeación” (Chapa, 2004, p. 17).

Algunas personas llegaron a fundar las colonias después de que el huracán Gilberto, que aquejó la ZMM en 1988, afectara sus viviendas. Fue el caso de la familia de M.A. Rodvel, rapero de García, que provenía del barrio conocido como la Campana²², del municipio de Monterrey, y que se instaló en los terrenos que corresponden a lo que hoy es Ampliación Nogales o el Polvo 1.

García era un pueblo todavía, no estaba muy poblado, de lo que yo recuerdo, desde que entrabas eran puras granjas [...] sólo había una entrada a las colonias, y eran como unas 10 colonias, de tejabanos y posesionarios. El Polvo [la colonia], literalmente era un polvorón, llegabas, te bajabas del camión²³ y ya estabas todo empanizado de polvo, había mucha tierra suelta, había lagunas de polvo, pisabas y se te iba el pie, te sumías en el polvo, literal” (M.A. Rodvel, rapero de García, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

²² Colonia ubicada en el municipio de Monterrey, en el cerro de La Campana, considerada como una de las más peligrosas.

²³ Ruta urbana.



Figura 7. M.A. Rodvel carga grabadora junto a su primo, García, Nuevo León, 1998.
Fuente: archivo personal de M.A. Rodvel.

Los padres de Kremaz, también rapero, provenían de un barrio de Santa Catarina²⁴ y buscaban una vivienda propia en el municipio de García. Otros habitantes se desplazaron también por falta de vivienda, pero posesionándose de terrenos adyacentes a esas colonias fundadoras, así, a un lado del Polvo 1, se fundó el Polvo 2. “La mayoría de los que vivimos en El Polvo somos Catarinenses [del municipio de Santa Catarina], por eso los del centro nos

²⁴ Municipio aledaño a García.

dicen que somos los que venimos de fuera” (habitante de El Polvo 1, comunicación personal, 9 de septiembre, 2019).

Estas colonias, principalmente el Polvorín, son consideradas como “zonas de guerra” entre pandillas. Los enfrentamientos a golpes, y en algunos casos con armas de fuego, son comunes cada fin de semana y los asaltos “han dejado víctimas mortales” (Martínez, A., 2015). Fher, rapero del grupo Doble Filo y habitante de El Polvorín, menciona que “el barrio está pesado²⁵ y casi siempre se arma la riña²⁶ entre la raza²⁷, por eso la policía siempre anda al tiro²⁸ por estos lados, ya ha habido dos tres caídos²⁹” (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 14 de septiembre, 2019). Gabo, integrante del mismo grupo de *rap*, dijo que El Polvo era una de las colonias más pesadas de García: “espérate más noche Fusca (refiriéndose a mí), empiezan a volar pedradas, plomazos y putazos³⁰, aquí está bien prendido³¹, y más antes, cuando estaba todo el desmadre³²” (Gabo, comunicación personal, 14 de septiembre, 2019).

Según mis observaciones, en esta zona se presentan problemáticas con los servicios de transporte, electricidad, agua y drenaje. En los fraccionamientos de interés social ocurre lo mismo. Regularmente cortan los servicios básicos y el problema de la mala calidad del transporte urbano ha persistido desde los orígenes de las colonias fundadoras y las casas de interés social. En éstas últimas, se percibe una expansión (des)ordenada alrededor del municipio, donde se observan casas desmanteladas en el interior de cada fraccionamiento que en algunos casos son apropiadas por personas que migran de otros estados y municipios, que no tienen una relación con Infonavit.

Aunado a lo anterior, y por el parcial abandono de las instituciones del estado, en estas zonas surgieron fenómenos de desempleo, drogadicción, pandillerismo, precariedad y pobreza, siendo estos, según Azaola (2012), “raíces de la violencia” criminal que actualmente se padece, producto de la violencia de la exclusión. Esta violencia es la que excluye a

²⁵ Peligroso.

²⁶ Peleas entre pandillas.

²⁷ Las personas que habitan en “los barrios”.

²⁸ Vigilando y patrullando frecuentemente la zona.

²⁹ La palabra caído hace referencia a alguien que murió en el “barrio”.

³⁰ Plomazos se refiere a balazos y putazos a golpes.

³¹ Peligroso.

³² Se refiere al periodo del recrudescimiento de la “guerra contra el narco”.

“amplias capas de la sociedad, en particular de oportunidades de educación y empleo, [además] es otro factor que propicia manifestaciones de violencia” (pp. 24-26).

Cano Epicentro, rapero de García, licenciado en Artes Visuales y maestro de arte en una prepa del municipio, expresa su sentir en la canción de *rap* “Juan Pérez”, ante estos fenómenos presentes en las zonas señaladas:

Juan Pérez lleva diez años
trabajando en una fábrica que implica sufrimiento,
se levanta a diario para enfrentar la rutina,
procura darle a su niña la fuerza de sus alientos.

Ha trabajado honrado, nunca ha optado a la rapiña,
contando las horas mira que el reloj transcurre lento,
él sabe que se esfuerza, suele hacerlo muy correcto
lo menos que se merece sería un pequeño aumento.

Hoy se ha decidido como otras tantas veces,
para sugerirle al jefe la cuestión de aquel encuentro,
pero como otras tantas, el jefe se levanta y dice:
tengo junta, ahorita vuelvo.

Regresa a su casa que está llena de humedad,
ha llovido en la ciudad y su niña se encuentra enferma,
goteras donde quiera por la baja calidad,
del caduco material que ha usado la constructora.

Eso es para otra hora, su niña se encuentra mal,
él sabe que si pudiera vendería hasta sus piernas,
el instinto paternal con la rabia de animal,
la impotencia es tan bestial que manda todo a la mierda.

Se nubla su mirada y borra todo en general,
agarrando un pica hielo y guardando algunas cuerdas,
reluce en su bolsillo del costado lateral,
un cuchillo con el brillo que producen las linternas.

Espera la presa con certeza en las pupilas,
tiene todo en su mochila, a su hija ya ni la recuerda,
después de un tiempo y algo sale el jefe apresurado,
no se ha percatado que a su lado entre la hierba
hay un hombre endemoniado con la decisión de un diablo,

que está a punto de hacer lo ya que han deseado varios
mientras susurran sus labios: se lo va a cargar la...³³



Es importante señalar que Cano vive en el Polvorín 2, parte de las colonias fundadoras de García que presentan fenómenos de inseguridad, pandillerismo y violencia infraestructural. Él menciona que su escolaridad y su actividad como rapero le han permitido percibir las violencias que, según Azaola (2012), se han naturalizado, es decir, las violencias de siempre que, “a pesar de que permanecen invisibles [...], nos hemos acostumbrado a que formen parte de nuestra vida cotidiana” (p.16). La infraestructura urbana, la precariedad laboral y la falta de atención médica por la carencia de hospitales en García, son fenómenos sociales señalados en las rimas de Cano que muestran parte de estas violencias.

Como plantea Azaola (2012), estas violencias producen otras violencias, y Cano, desde su posición como rapero y artista visual, relata el caso del obrero “Juan Pérez”, como un ejemplo de la realidad con la que él convive y observa en el municipio periférico de García, particularmente en la comunidad adyacente al centro y en los fraccionamientos de interés social. Su objetivo es mostrar que la violencia de exclusión culmina con el homicidio, que, según la autora mencionada, “constituyen la expresión última de la violencia” (p. 17).

Estas violencias de exclusión, en donde está incluida la desigualdad estructural (Azaola, 2012), las observé en distintas periferias urbanas de la ZMM, pero fueron más

³³ Al omitir la rima final, Cano posiblemente quiso decir en su última frase “se lo va a cargar la verga”, pues rima con “entre la hierba”. La frase final la utiliza para hacer referencia a que “Juan Pérez” va a herir o asesinar a su jefe de la fábrica en donde trabaja.

notorias en García, donde hay un centro con una identidad histórica que se diferencia de los que “vienen de fuera”, es decir, de la comunidad adyacente a éste y del mega Fraccionamiento Valle de Lincoln.

1.1.3. “Nosotros, los de Lincoln”

A 14 km de la cabecera municipal de García, separado por terrenos baldíos y fraccionamientos dispersos, se localiza el mega fraccionamiento Valle de Lincoln, compuesto por varios sectores de casas de interés social. Como en el caso de la zona anterior, los habitantes provienen de diferentes lugares de la ZMM y su PMM, así como de otros estados de México. Algunos adquirieron sus casas mediante el crédito Infonavit; otros, se posesionaron de viviendas que estaban abandonadas.

Habitada desde el 2008, esta zona, al igual que las colonias fundadoras y las casas de interés social que rodean el centro de García, se encuentra en condiciones similares en cuanto a problemas de infraestructura urbana y un alto índice de violencia. En ese lugar residen raperos que comienzan a formar nodos musicales en distintos sectores.

El rapero Moros de 37 años, procedente de Matamoros³⁴ y habitante de unos de los sectores de Valle de Lincoln, confirma lo anterior. Comenta que él fue de los primeros en llegar a Valle de Lincoln en el 2008, y que en esos 12 años ha presenciado violencia directa relacionada con la guerra contra el narcotráfico: secuestros, asesinatos, extorsiones y balaceras. Pero también, afirma que la infraestructura del lugar es otro problema que se presenta en el fraccionamiento. Uno de los raperos del taller de *rap* afirma que en un principio se respiraba un ambiente de tranquilidad, no obstante, comenzó a observar acontecimientos violentos: “he visto que asaltan o se meten a robar a las casas, pero que se metan a un Oxxo³⁵ a robar con armas largas y que anden en camionetas por las calles con el cuerno de chivo³⁶, ¡eso sólo pasa en Valle de Lincoln!” (Asistente al taller #RapConHistoria, comunicación personal, 9 de octubre, 2019).

³⁴ Ciudad que se encuentra en la frontera México-Estados Unidos, y que pertenece al estado de Tamaulipas, unos de los más violentos de México, donde operan cárteles antagónicos que se disputan la plaza.

³⁵ Cadena nacional de tiendas de conveniencia.

³⁶ Arma AK-47.

Moros también comentó que Valle de Lincoln es uno de los lugares más peligrosos de Nuevo León. Él ha visto cómo ha cambiado la vida en el lugar, pues desde que llegó conoció a niños muy pequeños que ahora son adolescente o jóvenes y que “están perdidos en el vicio de las drogas, especialmente con la más peligrosa: el cristal o cricko” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre, 2019).

Humberto Martínez, coordinador de la Esfera Cultural, me comentó que en agosto del 2019:

[...] en un periodo de 10 días en la esquina de aquí [Esfera Cultural] mataron a un señor como a las 8 de la noche, eso fue como un lunes. El sábado balacearon a un carro que se fue a estrellar allá y era una señora que era narcomenudista. El martes siguiente, de un taxi se bajaron ahí en la esquina y mataron a un chavo. El viernes, en una *barber shop* [...] degollaron a tres. En menos de 10 días, unas ocho muertes” (Humberto Martínez, comunicación personal, 13 de septiembre, 2019).

Pero estos hechos violentos no sólo están presentes en Valle de Lincoln, también, los he percibido en las colonias cercanas al centro de García y en las casas de interés social que lo rodean.

En suma, lo mostrado en los tres espacios que se abordaron son características de las violencias de hoy, “en las que nos sentimos atrapados” y “que acaparan la atención, dominan el escenario e impiden ver el sustrato del que se alimentan”, es decir, de las violencias de exclusión y las violencias de siempre (Azaola, 2012, p. 30). A la violencia derivada por la “guerra contra el narco”, Elena Azaola (2012) se refiere como violencia criminal, “causada por narcotraficantes, bandas del crimen organizado, pandilleros y ciudadanos comunes, [pero también] hay otra parte importante que es provocada por agentes del Estado. Pero el Estado y sus instituciones [...] no son actores corrientes en la dinámica de la violencia” (p. 22).

Para acercarnos al contexto de guerra que vivieron y viven los raperos durante la conformación de su escena musical en García, es necesario responder a la siguiente pregunta: ¿cómo fue que la violencia criminal derivada por la guerra contra el narcotráfico se presentó en estas tres zonas del municipio de García?

1.2. La “narco guerra” en García

Los antecedentes de la violencia armada en García datan del año 2006 desde la llegada de un grupo armado al municipio, compuesto por dos facciones. Un informante que trabajó

en un puesto administrativo en el municipio, mencionó que la administración 2006-2009 entregó a un grupo armado el control del municipio. “Las calles se volvieron inseguras y hubo ejecuciones, secuestros y cobros de piso”. Comenta que, con la separación de este grupo, uno de ellos se quedó con el “control” de la plaza, y que, además, con la llegada en el 2009 del alcalde Jaime Rodríguez Calderón, “El Bronco”, el conflicto se recrudeció (ex trabajador del municipio de García, comunicación personal, 20 de octubre, 2019), presentándose hechos violentos en distintas zonas del municipio (Martínez, 2011).

En una nota periodística de La Jornada del 3 de abril del 2011, se menciona lo siguiente: “García, municipio del área metropolitana de Monterrey con 150 mil habitantes, está infestado [de grupos armados] que controlan el *narcomenudeo*, el cobro de piso a negocios y el trasiego de droga de Coahuila a Nuevo León y rumbo a Estados Unidos” (Martínez, 2011).

Con el término de la administración del Bronco, hubo una supuesta calma en García. Conflictos internos entre el grupo armado hicieron que estos perdieran el control relativo de la plaza, y, con el tiempo, distintos carteles y otros grupos criminales independientes entraran al municipio, iniciando una guerra silenciosa que se ha desatado en distintas zonas periféricas de la ZMM por la disputa de las plazas hasta el día de hoy. Esto lo confirmo como habitante de fraccionamientos periféricos en distintos municipios en los últimos 10 años, Santa Catarina, Juárez, Pesquería y García, y por las visitas que realicé durante mi trabajo de campo a Zuazua, Ciénega de Flores, Escobedo y Cadereyta.

Sobre la experiencia de los raperos durante este conflicto, percibí tres discursos durante mi trabajo de campo. Algunos mencionan que el conflicto ya se tranquilizó: “mucha raza dice que no, pero el Bronco fue el que sacó al grupo armado de García, por eso ya está más calmado. Antes había toque de queda en todo García, ya para las 10 de la noche no salía nadie de su casa” (rapero de García, comunicación personal, 15 de octubre, 2019); otros sólo recuerdan los hechos pasados y han normalizado la situación actual: “recuerdo que en esa época circulaban por las cuadras personas encapuchadas en camionetas y automóviles, llegó a tanto, que la gente prefería no ir a trabajar, pero ahorita ya eso es así en todos lados” (rapero de García, comunicación personal, 9 de octubre, 2019); y por último, hay quienes siguen percibiendo el conflicto más violento: “según con el Bronco se calmó todo, pero no, la cosa empeoró, y aún sigue igual o peor” (rapero de García, comunicación personal, 12 de octubre, 2019).

Es complejo agrupar a los raperos en cada uno de los discursos, pues sus narrativas dependen de varios factores. Por ejemplo, de los entornos en los que cada raperos habita, de la generación a la que pertenecen y de sus experiencias directas o indirectas con la violencia armada. Sin embargo, en términos generales, las percepciones de los raperos sobre la violencia armada se pueden ejemplificar con las variables presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 3. Percepción de la violencia armada por los raperos de García.

| Percepción de violencia | Residencia | Edad | Origen | Condición económica | Estudios | Género | Papel en la escena |
|-------------------------|---------------------------------------|-------|--------|-------------------------|---------------------------------|--------|---|
| Descenso | Zona centro | 18-25 | García | Alta | Superior, media superior | M | Raperos, MC's |
| Ascenso | Colonia y fraccionamiento | 20-35 | ZMM | Media baja, baja | Media, media superior, superior | M, F | Promotores, productores, organizadores de eventos, raperos, MC's, grafiteros, |
| Normalizan la violencia | Colonia, fraccionamiento, zona centro | 16-22 | ZMM | Media, media baja, baja | Media, media superior | M | Beatmakers, freestylers |

Fuente: entrevistas y conversaciones informales con los raperos y raperas de García.

Los raperos que habitan en las colonias y fraccionamientos de García son los que perciben un ascenso en la violencia, por estar en zonas precarizadas. Otras variables que los hacen avistar lo anterior son: el rango de edad, es decir, los de 30 años en adelante tienen presente la trayectoria de la violencia desde el 2010; el papel en la escena, porque, entre más actividades realizan dentro del *Hip Hop*, tienen una visión más amplia de la trayectoria de la violencia armada; en cuestión de género, hombres y mujeres la perciben en ascenso.

Para complementar lo anterior, es necesario mencionar que algunos raperos que perciben un descenso en la violencia son los que habitan en la zona centro o en fraccionamientos y colonias donde se percibe una mayor seguridad, pero también aquellos que tuvieron experiencias directas con la violencia en los inicios de la guerra contra el narco, y que ahora, al no tenerlas, evalúan su entorno como menos violento. Por otro lado, los más jóvenes, quienes en tiempos del recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico aún eran niños, sólo tienen recuerdos muy vagos y normalizan las situaciones de violencia, pero otros, que han sido testigos de ésta, se sienten inseguros. Por último, los que habitan en sectores

más conflictivos, perciben que la violencia va en ascenso, pero otros la normalizan, por estar constantemente en contacto con situaciones relacionadas con la violencia.

De lo anterior, concluyo que la diversidad percepciones que tienen los raperos sobre la violencia, son consecuencia de la guerra silenciosa. Al “escucharla” o “sentirla” directamente, se puede percibir que la violencia va en ascenso, pero al ser cíclica o eventual, se puede normalizar.

1.2.1. La guerra silenciosa y la disputa por el control de la plaza

La permanencia de la violencia armada en García se debe a la disputa por la plaza y a los cambios oscilatorios del control de ésta por diferentes grupos del crimen organizado. En mi actividad como rapero se me invitó a varios eventos en la ZMM, donde algunos colegas me comentaron distintos hechos relacionados con el estado actual del control de la plaza en García. Al hilar los distintos acontecimientos con mi experiencia, relato cómo se dio este proceso.

El conflicto comenzó en La Campana, colonia de Monterrey, en el año 2012, donde dos líderes de un grupo armado compartían el control de la plaza. Al ir ampliando el territorio que controlaban en la ZMM, uno de ellos le robó a su colega una fuerte cantidad de dinero y de droga, hecho que provocó una guerra en el cerro de la Campana y que perdió el que robó a su compañero, refugiándose en la colonia Nueva Estanzuela, al sur de Monterrey.

Malawero, rapero que se había posesionado como “paracaidista” de un terreno en ese lugar junto a su familia y otros habitantes, me comentó que uno de los líderes en conflicto comenzó a reclutar jóvenes del lugar para repeler el ataque del otro. Su gente se preparó para el ataque, sin embargo, su enemigo contaba con más miembros y más armamento. Fueron meses de balaceras, secuestros y asesinatos, en los que habitantes del lugar fueron abandonando sus hogares a causa del terror de la guerra.

Sólo quedó en la colonia la familia de Malawero y otras tres familias, porque no tenían otro lugar a donde irse, teniendo como único refugio sus tejabanos de lámina. En el enfrentamiento final, la guerra llegó a su punto más álgido. La esposa de Malawero salió de su trabajo en dirección a su casa, donde se refugiaba éste y su hijo de cuatro años, sin embargo, no se acercó a la colonia porque las ráfagas de balas y las bombas se apoderaron del lugar. Al terminar el conflicto, daba por muertos a su esposo e hijo, pero estos lograron ocultarse en un rincón de su casa donde no los alcanzaron las balas.

Al terminar la guerra, el grupo armado ganador emprendió la retirada. Los tejabanos quedaron casi destruidos, las balas y las esquirlas quedaron marcadas en las láminas y en los cuerpos de los caídos. El grupo armado vencedor se quedó con el control de los territorios de los cuales se habían apoderado, extendiendo su brazo hacia las periferias de la ciudad de Monterrey, incluido el municipio de García.

No obstante, debido a la fragmentación del cartel que controlaba el noreste de México y del surgimiento de grupos armados independientes, estos comenzaron a disputarse las plazas de la PMM, en una “guerra silenciosa” de la cual los medios de comunicación no hablan, sólo presentan hechos violentos a causa de enfrentamientos, sin mencionar un conflicto armado. Así, se presentaron una serie de conflictos y alianzas entre los diferentes grupos para apoderarse del control de estas zonas y en ocasiones había un vacío en el control de la plaza. Por consiguiente, este vacío de “poder” provocó que otros grupos llegaron a Nuevo León para disputarse las plazas.

Sin embargo, el grupo armado que ganó la batalla en el Cerro de la Campana, fortaleció su control en el municipio de García. “No había visto un cártel con esas características más que en Sinaloa. Su armamento está bañado en oro, son ostentosos en ese aspecto y ninguna cosa se mueve en García si ellos no lo autorizan. Tienen el control de la Plaza, de la droga y mueven otros negocios”, señaló un miembro de la policía en una conversación que tuvimos.

A pesar de que el grupo vencedor del Cerro de la Campana tiene el “control” de la plaza de García, ésta sigue en disputa por diferentes cárteles, ocultos en los fraccionamientos del municipio. El control se mantiene por dos drogas que dejan ganancias considerables y que, según mis observaciones, y los relatos de algunos interlocutores, están acabando con los jóvenes: el cristal y el fentanilo. La letalidad de estas drogas radica en el daño que generan al sistema nervioso central y al ser sumamente adictivas pueden provocar la muerte por sobredosis.

1.2.2. La Fortaleza: raperos reclusos en contra de su voluntad

¿Por qué es necesario mencionar el fenómeno del narcomenudeo o drogadicción? Durante el trabajo de campo, fui invitado por una asociación juvenil adscrita a un partido político para exponer mis canciones de *rap* en un centro de rehabilitación para adictos a las drogas. El lugar se llama La Fortaleza, y sus ocupantes están internados en contra de su

voluntad. El espacio está amurallado y cubierto por rejas de metal, que a primera vista parece imposible que alguien se escape. En el lugar hay más de 100 internos, la mayoría oscilan entre los 16 y 35 años.

Cuando expuse mis canciones, abrí la opción de un *cypher*, donde invité a los internos a exponer sus rimas por petición de uno de ellos. 10 raperos, es decir, el 10 % de la población de la Fortaleza, expusieron sus letras por más de 2 horas. En sus temáticas percibí tres narrativas diferentes: el arrepentimiento por haber utilizado drogas y por vivir en situaciones de delincuencia; la exaltación del uso de drogas y la violencia armada por el crimen organizado y entre pandillas; y rimar sobre situaciones relacionadas a los 4 elementos del *Hip Hop*: *DJ, MC, breakin* y *graffiti*.

En las primeras dos percibí directamente cómo vivieron y viven la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico. Algunos fueron víctimas de hechos violentos por diferentes circunstancias; otros, indirectamente se vieron relacionados con el conflicto entre cárteles. Con la tercera narrativa, que algunos expresaron al hablar de los cuatro elementos del *Hip Hop*, percibí que evitan hablar de la violencia manteniéndose al margen, o simplemente no les resulta importante exponer un *rap* sobre eso. Sin embargo, en lo que todos coincidieron en sus letras es que son o fueron adictos a la piedra (*crack*) o al cristal. La preferencia hacia estas drogas es que, además del bajo costo, el efecto que producen es más duradero.

Al abordar el aspecto histórico-contextual del municipio de García a partir de las voces de los raperos, considero necesaria la autoetnografía para recuperar elementos comunes y constantes a partir de mi experiencia personal, como rapero y habitante de las periferias.

1.3. Habitar la periferia. Autoetnografía

Crecí en Tierra Propia, como niño, joven estudiante de preparatoria y de licenciatura, padre de familia, trabajador de fábrica y de la construcción; pero también, como miembro de una *clika, cholo* y exponente de música *rap*. Era común ver en esa colonia (ubicada al oriente de la ciudad, al otro extremo de García) violencia familiar, asesinatos, robos y riñas callejeras. Pero no todo el tiempo era así. Por las noches, los vecinos salían a convivir: niños,

jóvenes y adultos jugaban en la calle mientras el ambiente era adornado por música colombiana, norteñas y rancheras.³⁷

Los cambios en las dinámicas de Tierra Propia los comencé a percibir desde el año 2006, cuando el gobierno declaró la guerra contra el crimen organizado. Las familias dejaron de convivir y la gente sólo salía para lo necesario. Las calles se volvieron silenciosas, y en diferentes horas se interrumpía esa calma con descargas de armas de fuego y zumbidos de camionetas. Estas transformaciones, según mi experiencia, sucedieron por algunos hechos que relato a continuación.

Cuando los diferentes grupos del crimen organizado comenzaron a disputarse la plaza de la colonia (2009-2012) por ser un punto estratégico entre los municipios de Juárez y Guadalupe, los vendedores de droga fueron obligados a trabajar para ellos; los que resistían eran asesinados o secuestrados. A partir de entonces se comenzaron a identificar las jerarquías de sus organizaciones, de menor a mayor rango: halcones, bateadores, cobras, soldados, estacas, subcomandantes y comandantes³⁸ (de zona, Estado y región).

En el 2009, cuando cursaba la carrera de historia, un halcón de un cártel solicitó el servicio de mi grupo de *rap* para la composición de tres canciones a una célula del crimen organizado a cambio de un pago. Me negué rotundamente a realizar ese trabajo. Días después un comando armado me interceptó violentamente al caminar hacia mi domicilio, privándome de mi libertad por un par de horas. Al ser amenazado y golpeado, tuve que grabar las canciones.

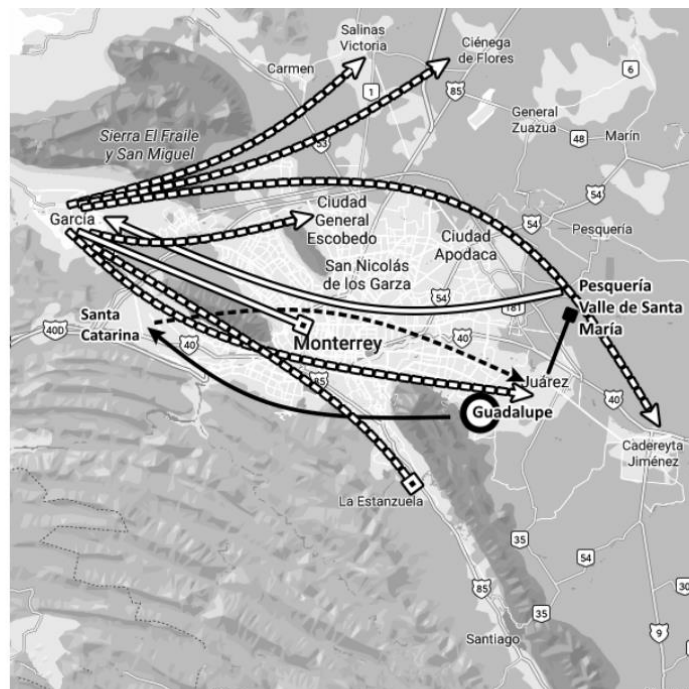
³⁷ Para Olvera (2005) la música colombiana está dentro del campo de la música tropical en Monterrey, “compuesta por varios géneros de la música popular de la costa atlántica de Colombia, como el porro, la cumbia y diversos aires del vallenato, que se han enraizado en importantes grupos sociales regionales. Esta música se caracteriza por respetar lo más que se pueda —en la escucha o en la interpretación— las grabaciones originales colombianas, tanto en sus ritmos como en los instrumentos” (p. 16). Para Montoya (2018), “la música norteña es aquella que se define, desde lo instrumental por un acordeón y un bajo sexto. La norteña también se define por la ejecución de géneros dancísticos europeos como la polka y el vals, además de creaciones mestizas como el corrido, la canción ranchera, el bolero y la cumbia” (p. 23). Vega (2010), define la música ranchera como la representación de la música nacional mexicana ligada al mariachi, producto de la consolidación de éste como el estereotipo del mexicano (p. 163).

³⁸ Los halcones son las personas que se encargan de vigilar la plaza y avisar a sus superiores sobre cualquier avistamiento que pueda poner en riesgo el control del territorio; los bateadores o punteros son los que se encargan de la venta de la droga; cobras, son los que se encargan de proteger los puntos de venta; soldados o sicarios, los que combaten en los enfrentamientos contra otros cárteles; estacas, los que protegen a los subcomandantes y comandantes; estos últimos, son los líderes encargados de territorios y plazas. En otras zonas o territorios, las funciones de cada elemento pueden ser diferentes.

Me gané el respeto de algunos sicarios porque les gustaron los temas grabados, por eso, había cierta protección por parte de ellos hacia nuestro grupo de *rap*. No obstante, sentía que mi vida corría peligro porque en el año 2012 la guerra contra el narcotráfico se recrudeció, y por ese y otros motivos, tuve que desplazarme forzosamente a vivir en diferentes fraccionamientos ubicados en zonas de la PMM, en un lapso de ocho años: Santa Catarina, Juárez, Pesquería, y por el trabajo de campo, al municipio de García.

Con los desplazamientos mi movilidad tomó otros rumbos, debido a mi actividad en el *rap* y a mi profesión como historiador. Así, percibí las violencias que están presentes en otros municipios periféricos como Escobedo, Ciénega de Flores, Salinas Victoria y Cadereyta, con sus diferencias y semejanzas. El mapa 3 muestra las distintas movilidades que realicé:

Mapa 3. Movilidad-desplazamientos hacia las periferias



- Lugar de "origen", Tierra Propia, municipio de Guadalupe.
- 2012 - Desplazamiento hacia el municipio de Santa Catarina
- 2014 - Desplazamiento al municipio de Juárez
- 2016 - Desplazamiento al municipio de Pesquería
- ▷— 2019 - Desplazamiento para trabajo de campo en el municipio de García
- ▷— 2019 - Participación en eventos de rap en municipios periféricos durante el trabajo de campo: Escobedo, Ciénega de Flores, Salinas Victoria, Juárez y Cadereyta.
- ▷— 2019 - Evento en la colonia periférica de Monterrey, Nueva Estanzuela.
- ▷— 2019 - Eventos en el centro de Monterrey, 2.

Fuente: autoría propia con base en mapa de Google Maps.

El primer fraccionamiento al que me mudé se ubica en las orillas del municipio de Santa Catarina y límites con García. Las casas eran de dimensiones muy pequeñas, conocidas en la jerga popular como casas ratoneras. A pesar de contar con los servicios básicos, frecuentemente los cortaban sin razón alguna, por ende, las calles estaban totalmente oscuras y los robos eran el pan de cada día. Había sectores del fraccionamiento que estaban totalmente deshabitados y algunos migrantes de Veracruz, San Luis y otros Estados, aprovechaban esa situación para posesionarse de las casas. Los vecinos preferían que alguien las habitara ilegalmente a que fueran guaridas para consumidores de drogas. La plaza era controlada por dos grupos armados que tenían convenio: uno de ellos le pagaba cuota al otro para poder vender droga en la zona, algo que no era común en otros lugares.

Conforme pasaban los días, hice nuevas amistades con raperos de Santa Catarina. Uno de ellos me consiguió trabajo en una línea de camiones de carga, en los límites de Santa Catarina y San Pedro. Trasládame a laborar en ruta urbana significaba estar estancado en el tráfico por casi una hora debido a diferentes obras de construcción. No teníamos redes familiares, pero sí otras formas de organización social, como la que se estructura en una *clika*. Eso fue un factor importante para superar algunas limitantes.

En el 2014 me hablaron de la Fototeca³⁹ Nuevo León para ocupar una vacante, entonces, tuve que trasladarme con mi familia al fraccionamiento Santa Mónica, instalado en el municipio periférico de Juárez. Comencé a establecer redes con raperos de ese lugar, y, una ventaja, era que tenía a mis familiares y miembros de mi *clika* muy cerca de donde vivía. Eso era un apoyo para tiempos de crisis. Las casas en ese lugar también eran de Infonavit con las mismas características de ser “ratoneras”.

Me tocó presenciar varios robos, riñas y una adicción de los jóvenes muy fuerte a la piedra y el cristal. Me di cuenta de la cantidad de puntos de droga que había en el fraccionamiento, pues en tan sólo un sector había 6 o más. Varias casas de seguridad, donde había personas secuestradas, fueron irrumpidas por la policía donde había personas secuestradas, siendo las víctimas en su mayoría jóvenes adictos que tenían deudas con los puntos de venta de drogas.

³⁹ Lugar donde se organizan, conservan, catalogan y digitalizan fondos fotográficos para su difusión.

Un hecho que me marcó fue cuando balacearon a un miembro de nuestra *clika*. Le dieron 5 impactos de bala y estuvo hospitalizado por varios meses al borde de la muerte. Anteriormente había estado en prisión y él estaba muy feliz por haber salido libre y sin culpa de un asesinato que le achacaron, pero los familiares de la víctima, inconformes con el juicio, tomaron acciones de muerte contra él. Había perdido a su esposa e hija por causas económicas y personales, y su padre fue asesinado por miembros del crimen organizado. Sólo le quedaba un hermano menor en su círculo familiar, una casa de Infonavit y nuestra *clika*. Con su situación, pensé, ¿qué hubiera sucedido si por las canciones que escribí me hubiera pasado algo similar?, ¿qué hubiera sido de mi familia si no nos hubiéramos mudado a Santa Catarina?

Al separarme de mi esposa, entregamos la casa y por un tiempo regresé a Tierra Propia. Meses después, en el 2016, me mudé al municipio periférico de Pesquería, a un mega fraccionamiento Valle de Santa María, donde me establecí dos años. En ese lugar observo un abandono de las casas de interés social. Algunas causas del abandono son la distancia con el centro de Monterrey o de otros municipios, los robos, la delincuencia organizada, asesinatos, secuestros, violaciones y riñas callejeras. Además, la infraestructura es de pésimas condiciones: baches, falta de transporte público, luminarias descompuestas, casas desmanteladas, servicios de agua y luz inestables, falta de escuelas y ausencia del camión recolector de basura. Esto último hizo que brotara una plaga de ratas que provocó enfermedades en la piel a los habitantes.

Otro aspecto que registro en Pesquería, y que considero importante, es sobre la disputa por el control de la plaza entre diferentes grupos del crimen organizado. Actualmente, un grupo nuevo ha entrado a la zona, y se están haciendo *limpias* en los puntos donde se vende cristal. Los jóvenes que atienden los puntos de venta de droga son las principales víctimas del conflicto: son secuestrados, desaparecidos o asesinados, utilizando un método al que llaman “acaramelamiento”, que es verter ácido en el rostro de las víctimas. Así, cada día camino alerta, pendiente a lo que sucede alrededor de donde habito. Eso, es una manera de enfrentar las problemáticas mencionadas.

Los elementos comunes que están presentes en las narrativas de los raperos de García y en mi experiencia como habitante y rapero de la periferia son: la violencia armada por la disputa de las plazas de la PMM y las distintas formas de percibirla; y los desplazamientos

forzados periferia-periferia por la violencia derivada del crimen organizado. Lo periférico o suburbano no sólo se limita a la condición geográfica, sino también a la precariedad, la ausencia de infraestructura urbana, la inclusión desigual, el desplazamiento, desigualdades sociales, migración, discriminación, racismo, el control del tiempo y las violencias asociadas (Aguilar, 2016) de diferentes tipos: simbólicas, subjetivas y sistemáticas (Žižek, 2008).

Conforme a mi experiencia autoetnográfica y las experiencias de los raperos en relación con habitar una zona periférica, considero que vivir en ésta significa una vida de riesgos, vulnerabilidad y contingencia. Pero también, al habitar en la periferia, se crean y fortalecen lazos o adherencias sociales en donde la reciprocidad entre familias, *clikas*⁴⁰ y amigos es parte fundamental para confrontar y sobrevivir a los espirales de la precariedad y violencia. En el capítulo siguiente mostraré cómo la construcción de una escena musical alrededor del *rap* se convierte en una estrategia de control cultural para sobrevivir, ya sea solventando problemas mediante acciones sociales a partir de los elementos culturales del *Hip Hop* (Bonfil, 1991, p. 171).

⁴⁰ En la *clika*, se despliegan diferentes tipos de identidades. Estas pueden ser familiares, parentales y de amistad. A partir de mi experiencia, considero a un miembro de mi *clika* como un hermano.

2. ENTRE RUINAS, RIMAS Y *GRAFFITI*, LA ESCENA MUSICAL EN RAPCÍA, ¿VIVE?

Rompemos estereotipos y clases sociales, aquí no hay diferencias, todos somos iguales, esto se hace de coraza, sin lucros comerciales, Doble Filo y la KZ siempre firmes y reales, manteniendo ideales, cuando estamos en guerra, defendiendo el terreno el Doble Filo se la juega, mi libreta busca paz, con la pluma se consuela, Krónicoz alternando esta alianza que así suena, duélale a quien le duela, seguimos sobre la brecha, al pie del cañón en esta guerra tan estrecha.

(Gabone, Estamos en guerra, 2015)

Cuando el rapero Fher se instaló en García, en la colonia El Polvorín (ver mapa 2), se organizó en el 2012 con Joker para conformar uno de los grupos de *rap* más representativos del municipio: Doble Filo 46. Años después, integraron al rapero Gabo. Cuando no tenían evento musical en fin de semana, se congregaban en la vivienda de Fher para producir música en su estudio casero de grabación, Villa Estudios. Ahí elaboraban instrumentales y editaban sus canciones que distribuían en formato CD y redes sociales.

Al tornarse las calles inseguras por la guerra contra el narcotráfico, los habitantes de algunas colonias del municipio establecieron un toque de queda después de las 22:00 h. Por tal motivo, los integrantes de Doble Filo 46 decidieron seguir sus prácticas alrededor del *rap* los fines de semana, refugiándose en su estudio de grabación por la tarde-noche. Por seguridad, la dinámica consistía en producir música en ese lapso y quedarse a dormir o amanecer en la casa de Fher para retirarse a la mañana siguiente a sus respectivos hogares.

Una noche del 2012, un grupo del ejército irrumpió en la casa de Fher, cuando los de Doble Filo 46 se encontraban grabando una canción de *rap* en colaboración con un rapero de la colonia San Bernabé, del municipio de Monterrey. Los militares forzaron la puerta y con armas largas apuntaron hacia los rostros de los raperos con la orden de tirarse al suelo para una revisión de rutina. Un rapero que se encontraba con ellos comenzó a alegar con los

soldados, cuestionándolos por no llevar orden de cateo; uno de los miembros del ejército le respondió con un golpe bajo. Gabo trató de calmarlo y le dijo que los dejara hacer su trabajo.

Los soldados no encontraron nada que incriminara a los raperos, pero a partir de ese hecho, los de Doble Filo 46 se dieron cuenta que la estrategia que habían acordado para seguir produciendo música no era del todo segura. Aun así, siguieron elaborándola, colaborando con otros raperos y organizando eventos de música *rap*, entre ellos, el más reconocido del municipio de García: ¡Rapcía Vive!

De acuerdo con el testimonio de los integrantes de Doble Filo 46, organizaban los eventos para establecer un espacio libre de la violencia entre pandillas y la violencia criminal, y también, como estrategia para hacer crecer la escena musical *rap* en García y demostrar que el *rap* en el municipio seguía vivo. Esto último, fue una forma de rebelarse al ser excluidos de algunas prácticas y eventos alrededor del *rap* llevadas a cabo en el centro de Monterrey⁴¹, pero también fue una necesidad que surgió debido a la distancia por la ubicación periférica del municipio en relación con la capital de estado (ver mapas 1 y 2).

En argumentos como estos, se muestra que la construcción de la escena musical de los raperos de García está atravesada y constituida por varias determinaciones: territorialidad-espacialidad, residencia, movilidad, clase, estudios, sexo-género, lenguaje y por violencias históricas y “nuevas”, éstas últimas derivadas de la guerra contra el narcotráfico. Para ello es importante, primero, demostrar que a) la de García es una escena musical con sus propias particularidades, b) que las violencias presentes en ese municipio impactaron en la construcción de la escena.

2.1. La escena musical *rap* de García

Los raperos de García reconocen a tres referentes en el proceso de construcción de la escena musical *rap* del municipio: Kremaz del grupo Krónicoz KZ, como el primer exponente de *rap*; Roge, del mismo grupo, como raperos, productor musical y promotor de

⁴¹ En el caso de la ZMM, detecto diferencias y exclusiones en relación con la escena *rap* del centro y las que se ubican en la periferia metropolitana de Monterrey. Un ejemplo de esto es que se excluye a algunos raperos de la periferia de los eventos llevados a cabo en el centro. Esto sucede no sólo por los organizados por raperos, sino también, por los que organiza el Estado.

talentos; y Fher, del grupo Doble Filo 46, como el rapero que posicionó a García en el mapa de la escena *rap* regiomontana⁴² mediante los eventos conocidos como ¡Rapcía Vive!

Para explicar cómo vivieron los raperos junto a las violencias criminales durante la primera etapa de la guerra contra el narcotráfico (2006-2009), a través de sus prácticas alrededor del *rap*, se mostrarán las experiencias de estos tres referentes a partir de sus voces y vivencias. Kremaz, Roge y Fher, están en constante relación con la escena *rap* del municipio; el primero, desde sus orígenes en 1996, los otros dos como organizadores de eventos, productores y promotores de este género musical. Por eso, sus relatos de vida en torno al *rap* son indispensables para responder a dicho cuestionamiento.

Es necesario señalar que los integrantes del grupo más exitoso del *rap* mexicano, El Cartel de Santa, habitan en el municipio de Santa Catarina, aledaño a García. Pertenecen a esa parte de la escena que Paredes (2018) describe como la industria cultural y de entretenimiento en donde tienen un papel importante las disqueras transnacionales, las revistas, la radio y la televisión comercial, es decir, forman parte del *mainstream*. Sin embargo, este trabajo se enfoca en la escena subterránea e independiente, porque los objetivos están enmarcados en cómo los raperos que forman parte de diferentes grupos, *clikas*, colectivos y *crews*, se organizan, construyen y practican una escena en particular cruzada por la violencia, en este caso, la de ¡Rapcía Vive!

Cartel de Santa no tiene un papel relevante dentro de la escena ¡Rapcía Vive!, porque no participan en los eventos, no tienen conexiones con los raperos de la escena y no han colaborado con los actores que forman parte de este trabajo, contrario a los raperos que se consideraron para este apartado y los capítulos subsecuentes. Aunque son de los exponentes más famosos del *rap* nacional, no están dentro de los gustos musicales de la mayoría de los raperos de García, porque los raperos entrevistados consideran que, al estar un grupo o exponente en el ámbito comercial, no representan el *rap* real. Pese a esta separación de hecho en las escenas del *rap*, valía la pena tomarlos en cuenta por su importancia nacional y por formar parte del contexto socioespacial de los colaboradores de este estudio. Intenté acercarme al Cartel mediante un informante, pero debido a la agenda apretada del grupo no pude interactuar con ellos. La idea era realizar un contraste entre las experiencias de los

⁴² Me referiré a la escena *rap* regiomontana cuando se hable del conjunto de escenas, nodos musicales y exponentes de la ZMM y su periferia (ver figura 4).

raperos de la escena subterránea y el *mainstream*, pero por los motivos mencionados no pude incluir al Cartel de Santa en esta investigación.

2.1.1. *Krónicoz KZ y los inicios del rap en García*

A mediados de los años noventa, la familia de Sergio Iván migró del municipio de Santa Catarina al municipio de García. Se establecieron en la colonia El Polvorín, donde iniciaron un negocio de abarrotes. Iván, que en 1994 tenía 10 años de edad, prefirió vivir con sus abuelos en el centro de García, porque El Polvorín aún no contaba con los servicios básicos para una vivienda. Dos años después, comenzó a escribir en un diario los acontecimientos que vivía en el Polvorín y en la zona centro: problemas con pandillas, pleitos con otros jóvenes y exclusión por parte de algunos vecinos. Lo hacía en forma de rima, como había aprendido de su abuelo⁴³.

Comenzó a cantar las rimas que escribía en su diario sobre instrumentales de música *disco* de los años setenta, por un vinil que su tío tenía del grupo Silver Convention con la canción “Fly Robin fly”. Un día, la vecina con la que trabajaba descargando mercancía que traía de Laredo, Texas, le regaló un casete del grupo de *rap* Cypress Hill⁴⁴.

Cuando lo escuché en mi grabadora, me sentía como Cristóbal Colón descubriendo un mundo nuevo [...], por Cypress Hill conocí lo que era el *rap* [...]. Días después, en el mercado encontré un CD de Control Machete⁴⁵, allá por el año 96-97, donde venía una instrumental de la canción “Comprendes Méndez”, lo compré y escribí mi primera canción sobre esa instrumental (Kremaz, comunicación personal, 17 de septiembre, 2019).

A partir de ese momento, Iván decidió ser cantante de *rap*. Buscó un espacio en bodas, quinceañeras y eventos del gobierno municipal para interpretar su canción, pero siempre le negaban participar:

En ese tiempo la mayoría de la gente escuchaba música nortea y me decían que el *rap* era música de drogadictos y que decía muchas groserías. Pero mi canción no hablaba de drogas ni decía maldiciones, traía un mensaje. Entonces, participé en brigadas que el gobierno llevaba a los ejidos, y estuve negociando con ellos, ‘oye, ya te ayudé, ahora sí déjame cantar

⁴³ Respecto a esto Iván dijo: “recuerdo que mi abuelo, en paz descansa, cuando llegábamos a su casa, con un afán de hacerse el cómico empezaba a rimar, decía: Iván, dame una pieza de pan (en un tono entre cantado y hablado). Entonces, a mí me gustaban como se oían esos sonidos, oiga tú, güerito, usted es un chamaquito muy bonito, ah, se oye con madre, verdad. Y desde ese entonces supe que había una rima, qué era una rima”.

⁴⁴ Grupo de *rap* originario de Los Ángeles, California, compuesto por raperos de origen cubano, mexicano e irlandés. Se apropiaron de la cultura del cholismo y en algunas de sus canciones rapean en *spanGLISH*, incluyendo elementos de la cultura mexicana.

⁴⁵ Grupo de *rap*, originario de Monterrey, Nuevo León.

mi canción’, pero me volvían a cerrar las puertas (Kremaz, comunicación personal, 17 de septiembre, 2019).

Aunado a eso, Iván era excluido por otros jóvenes por escuchar y escribir *rap*, traer ropa holgada, practicar el *skateboarding*⁴⁶ y bailar *breakin*:

Estaba cansado de que me golpearan y ofendieran por mi estilo, hasta que decidí defenderme, y con el tiempo y a golpes, me gané el respeto [...]. Hubo algunas veces que quería mostrar mi canción a mis amigos, pero me decían ‘qué es eso del *rap*, es un mugrero, mejor canta rancheras’. Por mi vestimenta y mis gustos me decían el cremoso⁴⁷, pensaban que era presumido, y así se me quedó el apodo del Kremaz (Kremaz, comunicación personal, 17 de septiembre, 2019).

Un amigo de él que trabajaba en el municipio, le consiguió un espacio en una feria que se organizó en 1997 en García. Ante más de 200 personas, Iván, que en ese entonces tenía 13 años, interpretó por primera vez el *rap* que había escrito, después de haber intentado presentarse en un escenario por más de un año. “Entre aplausos y gritos, me pedían otra canción, pero sólo tenía una, porque en ese tiempo se me dificultaba escribir, porque no había algún raperero de García que me guiara, ya que yo fui el primero en hacer *rap* aquí” (Kremaz, comunicación personal, 17 de septiembre, 2019). Roge, un amigo de su hermano que observó a Kremaz en el escenario, le propuso iniciar un grupo de *rap* e instalar un estudio de grabación. Así surgieron los Krónicoz KZ, el primer grupo de *rap* de García, compuesto por El Kremaz, Roge y Aéreo.

Roge, que vivía en las colonias fundadoras de García, tomó las riendas del grupo y el *crew* al ser el productor musical en el estudio de grabación, donde ensayaban y se juntaban para intercambiar conocimientos sobre el *rap*:

Nos juntábamos para ver videos de raperos del gabacho⁴⁸ y observar qué aparatos tenían para armar un estudio de grabación y escuchar cómo estructuraban una rima. Así comenzamos a escuchar música *rap* de grupos como Wu-Tang Clan, Cypress Hill, Psycho Realm, *rap* chicano también. Conectamos con grupos de *rap* de la escena local como Gamberroz de San Pedro⁴⁹ (Roge, comunicación personal, 17 de diciembre, 2019)

Roge aprendió a producir música en programas de cómputo y los Krónicoz comenzaron a formar su estudio de grabación juntando dinero entre todos los miembros de

⁴⁶ Para Márquez y García (2015) “la práctica del *skateboarding* o *skate* consiste en utilizar una tabla con ruedas (conocida como *skate* o monopatín) para deslizarse por el asfalto y realizar una diversidad de trucos que van desde elevar la tabla del suelo realizando piruetas o utilizar el mobiliario urbano (bancos, bordillos, escalones, barandillas, etc.) como medio para desarrollar maniobras y deslizarse a través de él” (p. 137).

⁴⁷ Cremoso es un adjetivo que se utiliza para referirse a una persona presumida.

⁴⁸ El término lo utiliza para referirse a los Estados Unidos.

⁴⁹ Municipio que forma parte de la ZMM.

la *crew*, quienes eran obreros en fábricas. También lo hicieron intercambiando conocimientos con los Gamberroz, que ya tenían un poco más de experiencia en el *rap* de la escena regia. Roge mencionó: “les pregunté: ¿cuánto necesito para instalar un estudio de grabación y qué aparatos compro?, ellos me dijeron con cuánto dinero lo hacía y qué aparatos conseguir para empezar a grabar” (Roge, comunicación personal, 17 de diciembre, 2019). Así, en el 2002, instalaron el estudio de grabación más importante de García aún vigente: La KZ Studio. Pronto, fueron conocidos por algunos barrios de García y de la ZMM. Formaron un *crew* con otros exponentes y de ahí surgieron otros grupos: K77 y Doble Filo 46.

Fher de Doble Filo, relata que del grupo Krónicoz salieron muchos raperos que hoy conforman la escena del municipio, pero que pronto comenzaron a surgir tensiones, conflictos y diferencias entre ellos, “porque ya sabes que uno en el *rap* siempre busca ser el mejor” (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 25 de octubre, 2019). Según él y otros raperos, otro aspecto presente en García a finales de los años noventa, eran las peleas a golpes entre pandillas, batallas campales que se presentaban por las noches en las colonias fundadoras del municipio, principalmente en El Polvorín. En cada pandilla o *crew*:

Había alguien que escuchaba *rap* o comenzaba a hacer *rap*, en los pleitos y la música estaban los conflictos, unos grupos se peleaban con otros a golpes y otros se tiraban rolas de *rap*⁵⁰, para demostrar quién era el mejor, no había una escena sólida, sino hasta que se empezaron a organizar los eventos de ¡Rapcía Vive!, en el 2009, y aún siguen organizándose (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 25 de octubre, 2019).

En estos relatos, están presentes las categorías de ensayo, grabación, concierto, distribución musical e intercambio de conocimientos alrededor de un género musical: el *rap*. Estas son algunas características que se presentan en las escenas musicales, que generan espacios donde interactúan las personas alrededor de la música, competencia, tensiones y negociaciones que van creando una identidad (Cohen, 1999; Peterson y Bennett, 2004; Mendívil y Spencer, 2016; Díaz, 2017). Asimismo, se detectan personas receptoras de música extranjera que, debido a la cadena migratoria y a las redes vecinales, recibieron material musical procedente de Estados Unidos, para conformar una escena musical con influencia extranjera pero con características del contexto donde habitan. Esta es una característica de las escenas translocales (Peterson y Bennett, 2004).

⁵⁰ Canciones de *rap* conocidas como “tiraderas”, donde se agrade a otro grupo o MC mediante una canción grabada.

Lo anterior nos muestra la utilidad del concepto para explicar el proceso de construcción de una escena musical. No obstante, sin el aspecto histórico-contextual construido a partir de la identificación de espacios o zonas marginales donde se presentan violencias de siempre como conflictos entre pandillas y violencias de exclusión, no se comprendería el surgimiento de una escena en espacios periféricos o suburbanos.

En esta primera parte sobre los orígenes de la escena musical *rap* en García, no están presentes las narrativas de cómo los raperos vivieron junto con la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico, debido a que la temporalidad es anterior a este acontecimiento. Para mostrar una forma de vivir junto con este tipo de violencia es necesario explicar el caso de Fher, del grupo de *rap* Doble Filo 46.

2.1.2. “¡Rapcía Vive!”: la construcción de una escena musical rap para enfrentar la violencia

Una mañana del 2009, el rapero Fher fue despertado por una ráfaga de balas que se estampaban en su domicilio en la colonia San Bernabé. Un grupo de sicarios había tomado represalias contra él porque éste se había negado a trabajar para ellos como vendedor de droga⁵¹.

Fher logró escapar del ataque brincando por las bardas de las casas adyacentes, mientras escuchaba cómo su hogar era destrozado por las balas. Como pudo, llegó a la casa de su madre para pedirle un poco de dinero y así poder escapar rápidamente para refugiarse en una vivienda que ella tenía en el municipio periférico de García, en la colonia El Polvorín. Su esposa y su hija de 4 años, que en ese momento se encontraban en casa de unos familiares, no pudieron acompañarlo, debido a que los padres de ésta se lo impidieron. Así, al desplazarse forzosamente hacia García, Fher perdió su familia, su hogar y la trayectoria que tenía como rapero en San Bernabé.

Como habitante de García, Fher fue adaptándose rápidamente a la escena musical del municipio y a los problemas de infraestructura urbana que éste presenta, debido a que había

⁵¹ Cuando un cartel tomaba el control de ciertas zonas de Nuevo León obligaban a vendedores independientes, vendedores de otro cartel contrario o a gente que no tenía nada que ver con las drogas, a trabajar para ellos. Si se negaban, los ejecutaban o secuestraban, para apropiarse del punto de venta. Básicamente a esto se le conoce como la guerra para controlar la plaza.

tenido experiencias similares en su domicilio anterior: cortes de los servicios básicos para la vivienda y dificultades para trasladarse en el transporte público. Esto último le dificultaba asistir a los eventos de *rap* que se realizaban en la capital del estado, Monterrey, debido a que se encontraba a más de 40 km de distancia. Agregado a esto, desplazarse en ruta urbana implicaba un trayecto de más de 2 horas y la última ruta que salía de Monterrey a García, pasaba a las 10 de la noche, cuando los eventos de *rap* estaban en su punto más álgido.

Trasladarse en ese horario ponía en riesgo la vida de Fher, porque de noche patrullaban los comandos armados de un grupo de sicarios para mantener el control de la plaza de García. No obstante, a pesar de haberse escondido, el grupo armado que aún seguía buscándolo logró ubicarlo. Lo secuestraron, lo amarraron, le cubrieron el rostro, lo golpearon y lo llevaron con los líderes para que lo ejecutaran. Al descubrirle el rostro, uno de los comandantes logró identificarlo como familiar de un trabajador del mismo grupo armado que había muerto en un enfrentamiento con otro cártel⁵² en el municipio periférico de Juárez⁵³. A punto de soltar el gatillo de la pistola y descargar las balas en el rostro de Fher, el sicario le perdonó la vida por ese hecho. Tres veces lo privaron de su libertad, tres veces logró evadir la muerte por la misma razón.

A pesar de lo anterior, Fher siguió practicando el *rap* en García, integrándose al grupo pionero del municipio, Krónicoz. Al detectar las tensiones y conflictos entre *crews* y pandillas relacionadas con el *rap*, y al ver la disminución de eventos⁵⁴ (a los cuales casi no eran invitados) en la ZMM debido a la guerra contra el narcotráfico, Fher, junto con otros raperos de García, inició la organización de una serie de eventos de *Hip Hop* en el municipio, a los que nombró ¡Rapcía Vive!

En los primeros eventos organizados en el 2009-2010, seguían presentándose pleitos entre pandillas y exponentes del *Hip Hop*:

Los de la zona centro peleaban contra los del Polvorín, y así otros contra otros. Se hacía la guerra en los eventos de Rapcía [...]. En uno [de los eventos] nos cayó el ejército, un grupo

⁵² Cuando un miembro de algún cartel del narcotráfico muere en un enfrentamiento contra otro cartel o el ejército, se considera que peleó con honor. Para conmemorarlo, se le dedica una canción hecha por encargo por algún rapero o grupo de música nortea, pero también la familia del fallecido adquiere cierta protección por el cartel al que trabajó.

⁵³ Municipio de Juárez, Nuevo León, que forma parte de la ZMM de Monterrey a pesar de estar en la periferia de ésta.

⁵⁴ Sobre la disminución de eventos en la ZMM, Olvera (2018) explica que algunos espacios donde se llevaban a cabo presentaciones de *rap* fueron cerrados por efecto de la violencia armada durante el 2009-2012.

estaba rapeando y entraron para basculearnos⁵⁵ a todos. Los soldados nos apuntaban y nos tiraban al suelo, pero el grupo siguió cantando, no se detuvieron (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 25 de octubre, 2019).

Ante esto, Fher se reunió con los líderes de los grupos de *rap* para hacer un convenio donde se estipulaba que los eventos de Rapcía serían un espacio libre de violencia:

Ahora ya no peleaban, competían. Si traían diferencias, se arreglaban con un *freestyle*⁵⁶ o bailando *breakin*, para ver quién era el mejor. Rapcía se respetaba, no había broncas⁵⁷, pero cuando se terminaba el evento, si las pandillas se topaban afuera, lejos del lugar, se armaban los putazos, pedradas, filerazos y hasta dos tres plomazos.⁵⁸ De un par de años para acá, poco a poco fueron calmándose las fallas⁵⁹. Ya no se pelean entre los raperos, sí, hay una que otra rencilla, celo o envidia, pero es parte del *rap*, la competición (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 25 de octubre, 2019).

Raperos de García, como M.A. Rodvel, reconocen la importancia de ¡Rapcía Vive! para la solución de problemáticas entre pandillas y crews:

Antes cada quien jalaba para su lado, se echaban tierra entre una producción y otra. Pero al paso de los años se borró eso y se fue unificando el *rap*. Rapcía Vive fue el detonante para que se uniera todo el *Hip Hop* en el municipio. Los primeros Rapcía o iban los Krónicoz o la Mosca, pero después empezaron a caer los dos. La rivalidad de las productoras se murmuraba en las calles, pero al final de cuentas hubo unión (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

El caso de Fher es un ejemplo de cómo desde el *rap* se hace frente a las violencias de siempre y las violencias de hoy: construyendo una escena musical alrededor del *Hip Hop*. Una de las categorías del concepto de escena musical que está presente en este relato es el de la organización de eventos para interactuar entre los miembros que componen la escena. Sin embargo, sin el contexto de violencia presentado en el primer capítulo y sin la historia de Fher y su experiencia con las violencias criminales, no comprenderíamos cómo y por qué se conformaron los colectivos alrededor del *Hip Hop* y la escena musical *rap* en el municipio de García.

Similar a las experiencias de los raperos de García, es la historia de los orígenes del *Hip Hop* a mediados de los años setenta en Nueva York. Según Chang (2014), Afrika Bambaataa y otros líderes pandilleros del Bronx, se organizaron mediante un tratado de paz

⁵⁵ Revisión de rutina.

⁵⁶ Competencia mediante rimas improvisadas, donde en algunos casos se trata de humillar al oponente.

⁵⁷ Pleito.

⁵⁸ Putazos: golpes. Pedradas: pelea arrojándose piedras. Filerazos: pelea con navajas. Plomazos: balazos.

⁵⁹ Conflictos, rencillas y pleitos.

para trasladar la violencia directa entre las pandillas de afroestadounidenses y de hispanos hacia la competencia simbólica de los elementos de la cultura *Hip Hop*.

En vez de enfrentarse a balazos, golpes o con armas blancas, los raperos competían para mostrar quien ejecutaba los mejores pasos de *breakin*; también, mediante el *graffiti* exponían sus obras de arte en los muros y en el metro, para demostrar cuál era la mejor pieza; entre *DJ's*, se competía para ejecutar las mejores mezclas de música; mediante el *rap*, los *MC's* competían para mostrar quién rapeaba las mejores rimas. De esa forma, los hiphoperos fundadores de la cultura, enfrentaban los diferentes tipos de violencias que se presentaban en sus entornos, en un contexto de pobreza, desplazamiento forzado, precariedad, opresión policiaca y racismo (Chang, 2014).

Por otra parte, en García, durante el proceso de construcción de la escena *rap*, las realidades sociales presentes en el municipio eran (y siguen siendo): la pobreza, precariedad, discriminación, violencia policiaca, violencia infraestructural y narco violencia. Lo anterior explica cómo el *rap* se articula (al menos durante los orígenes de una escena o cultura musical) en donde se presenta resistencia a la precariedad y las violencias en diferentes contextos geográficos y socioculturales.

2.2. Redes y conexiones entre escenas musicales *rap* precarizadas y cruzadas por la violencia

Una característica de la escena musical *rap* de García es que es una escena precarizada cruzada por la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico y las violencias infraestructurales. El abandono del sector juvenil por parte del Estado durante la guerra contra el narcotráfico en el periodo 2009-2013, no fue un obstáculo para que los raperos dejaran de realizar prácticas alrededor del *Hip Hop*. Al no estar presente el Estado en los momentos más cruciales de su conformación como escena, los raperos llenaron ese vacío por medio de conexiones físico-virtuales con otros exponentes y *crews* de escenas también precarizadas y cruzadas por la violencia.

Sucedió algo similar durante los orígenes del *Hip Hop* en el Bronx (Chang, 2014) y el *rap* en Monterrey (Mejía, 2016), en donde la presencia del Estado era a partir de las fuerzas policiacas represoras. En el Bronx, los apoyos a las familias y el aporte a la infraestructura,

servicios urbanos, escuelas y parques, literalmente estaba en llamas (Chang, 2014, pp. 17-33). Por otra parte, durante la configuración de la escena *rap* en Monterrey, la opresión policiaca había llegado sus extremos al declararle la guerra a las pandillas (Mejía, 2016).

Para comprender el estado actual del *rap* en García, su ubicación espacial y las relaciones sociales de la escena *rap* del municipio con otras escenas con características similares, consideré necesario mostrar las conexiones entre éstas. Los vínculos entre raperos y el mapeo de las escenas, permitirán comprender la conformación de las mismas, sus relaciones, los espacios y parte del contexto de las zonas donde convergen en relación con el *rap*.

Las escenas fueron identificadas a partir de mi experiencia como raperero, al ser parte de la escena musical regiomontana y al ser aceptado en la escena musical *rap* de García durante el trabajo de campo. También, como raperero fui invitado a diferentes eventos en la ZMM y de su periferia. Así, pude observar las manifestaciones musicales alrededor del *rap*, interactuando con los raperos de esas zonas para hacer un contraste con la escena *rap* de García.

Las colaboraciones musicales, fueron parte fundamental para adentrarme a las conexiones entre las escenas. Al estar colaborando con los raperos en sus estudios de grabación, pude detectar relaciones con otras escenas basadas en la colaboración musical, el intercambio de conocimientos para la producción y la elaboración de pistas musicales. Al escuchar el material discográfico que me mostraron los raperos de García, percibí que en sus rimas se mencionan lugares, episodios y alianzas con otros raperos del país y de diferentes partes del mundo. La siguiente tabla presenta las conexiones físico-virtuales de los exponentes de *rap* de García con raperos y escenas musicales a nivel local, regional, nacional y global, en cursiva, las conexiones que sólo son virtuales:

Tabla 4. Conexiones musicales de los raperos de García

| Raperos / Crew | Locales | Regionales | Nacionales | Globales |
|--------------------|--|---|------------------------------------|---|
| Fher Doble Filo 46 | KPC Crew de San Bernabé, Monterrey: Kuartel Subterráneo, | Rango Bajo, crew de Gómez Palacio Durango; Kraneo, Tampico, | SWPG (Street Wild Porn Gang), CDMX | <i>Rapper-escuchas de República Dominicana, El Salvador y Venezuela</i> |

| | | | | |
|--------------------------------------|--|--|---|---|
| | Radikal, Banas (<i>beatmaker</i>) | Tamaulipas; Sombra del Sabino, Saltillo, Coahuila; Organizadores de Saltillo; <i>rapper-escuchas</i> de Houston, Texas | | <i>Flash Desde la Clandestinidad de Perú, de la crew Fuerzas Gi Niu Underground</i> |
| M.A. Rodvel | Mezcal Crew, Monterrey; Zona Restringida Studio, Santa Catarina; Puaz VLEC, Guadalupe. | Tyson, Houston, Texas; Clientes <i>rapper-escuchas</i> al mayoreo de la marca Mezcal Crew en el Noreste de México | Clientes <i>rapper- escuchas</i> al mayoreo de la marca Mezcal Crew en Guadalajara y CDMX | Proveedores de Estados Unidos. |
| Cano Epicentro | Nexo Eme, MC de Santa Catarina; KPC Crew, San Bernabé, Monterrey | | | |
| Monotonía Crew | Esepto, MC de Santa Catarina | | | Beatmaker de Italia |
| Krónicoz KZ (Kremaz y Roge) | Drenaje Producciones, crew de San Pedro | Rango Bajo y Dignatarios, <i>crew's</i> de Gómez Palacio Durango | | |
| Kriza Rap | Milizia Mexicana y Los Morros del Barrio de Santa Catarina; Sultana Seleкта y Mou Kalavera de Nueva Estanzuela, Monterrey | Productores de Houston, Texas <i>Sabo Estilo Puro, Chetumal, Quintana Roo</i> | Raperos del proyecto Rap para la Cárcel, CDMX; Organizadores de Tijuana y Chihuahua; Locos Familia, Yucatán; Nesio Clandestino, León, Guanajuato; Tiba Lokote, León, Guanajuato | <i>Crn Lions, Bogotá, Colombia Raperos de Houston, Texas.</i> |

| | | | | |
|------------------------|--|---|---|--|
| | | | <i>Sabo Estilo Puro, Chetumal, Quintana Roo</i> | |
| Moros Conecta Mexicana | Milizia Mexicana, Santa Catarina, Nuevo León; Cocodrilo, Santa Catarina, Nuevo León; Mexican Little Mafia, Col. Independencia, Monterrey | Crazy Family, Matamoros, Tamaulipas; Scrappy Loco, Houston, Texas | <i>Rapper-escuchas de CDMX</i> | <i>Rapper-escucha de Colombia; Promotora de rap, Los Ángeles, California</i> |

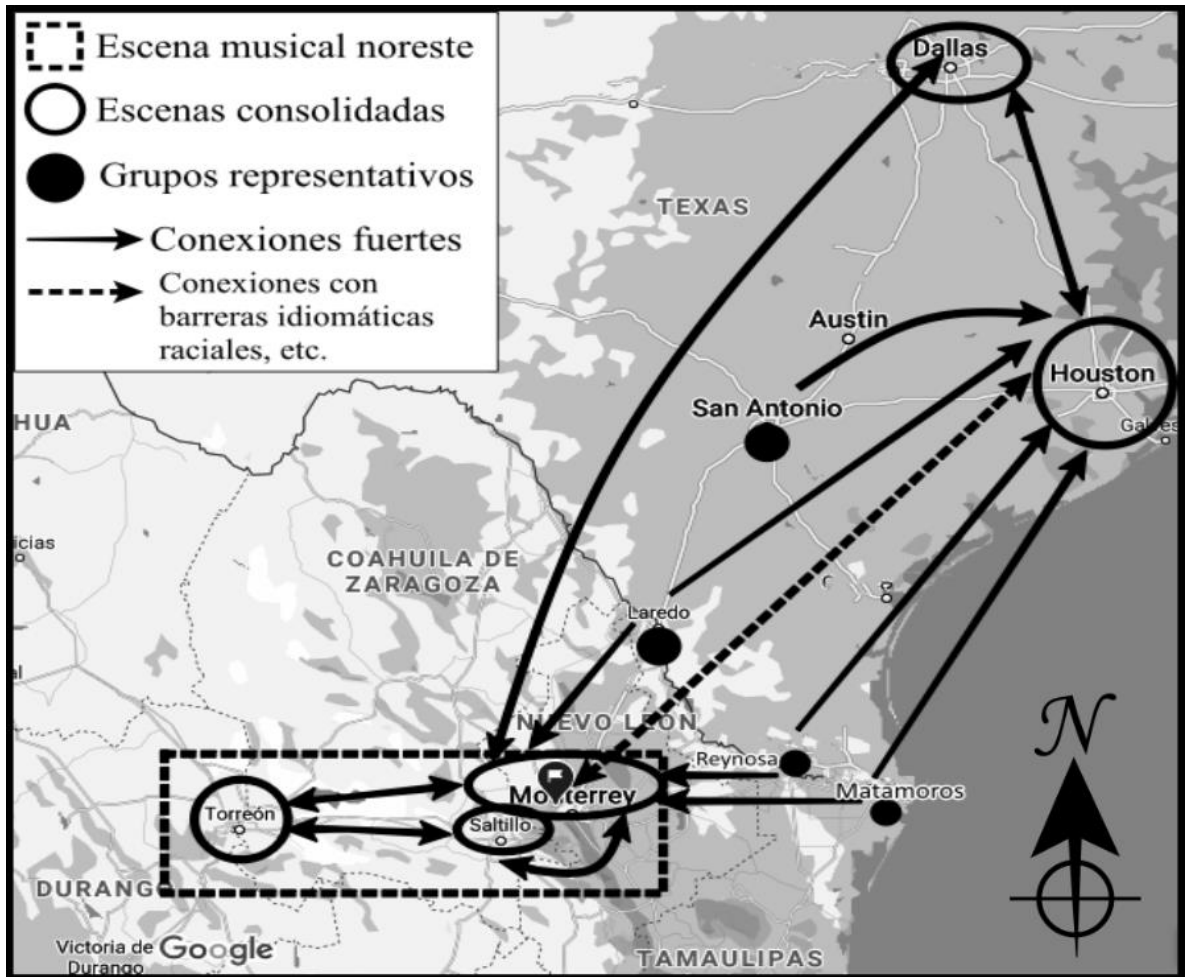
Fuente: elaboración propia a partir de entrevistas, conversaciones y producciones musicales de los raperos de García.

Las conexiones globales de los exponentes de *rap* de García con otros raperos, me permitieron conocer que los factores que afectan la escena del municipio son elementos que están presentes en casi todas las partes del mundo donde se produce *rap* o cualquiera de los elementos de la cultura *Hip Hop*. Ejemplo de esto es lo que vivió Fher Doble Filo 46, en sus viajes laborales a Venezuela, República Dominicana y El Salvador, donde conectó con raperos que habitan en contextos de inclusión desigual donde están presentes las violencias infraestructurales y criminales.

Por otra parte, las conexiones que he hecho como raperero con exponentes de Polonia, Japón, China, Italia, Inglaterra y Alemania, y las que realicé con raperos de Colombia, Argentina, Cuba y Brasil, demuestran lo que señalé en la introducción citando a Saraví (2015): que América Latina es la zona más desigual del mundo. Para lo anterior, me baso en las privaciones que tienen los raperos de países latinoamericanos, como son los factores de riesgo, precariedad, inclusión desigual y vulnerabilidad.

2.2.1. Escena musical rap del noreste

Mapa 4. Escena musical rap del noreste



Fuente: Mapa de elaboración propia con base en Google Maps.

El mapa de la escena musical noreste (ver mapa 4), se basa en las conexiones que existen entre raperos de las escenas musicales sólidas, consolidadas y grupos representativos o *crews*. En los lugares donde se ubican los grupos representativos o *crews*, no se percibe una escena musical consolidada o sólida por la falta de espacios o escenarios para realizar presentaciones en vivo (eventos cada fin de semana y entre semana) o para impulsar alguna carrera musical.

Lo anterior se percibe en el caso de los raperos de la frontera noreste de México que habitan o habitaron en Reynosa, Matamoros o Laredo. Para proyectar su carrera en el *rap*, migran a ciudades donde las escenas están más consolidadas: Monterrey, Houston, Saltillo, Torreón y, en algunos casos, a la Ciudad de México.

Sin embargo, en estos espacios se presenta la modalidad virtual de la escena mediante colaboraciones, producciones musicales e intercambios de conocimientos para realizar música. En lugares como Reynosa, Laredo y Matamoros, la inseguridad es un obstáculo para la conformación de una escena física y presencial para la proyección musical de los exponentes, debido a que la mayoría de los raperos hacen narcorrap. Al participar en eventos, ponen en riesgo su vida si el lugar donde presentan su música en vivo es controlado por un grupo del crimen organizado contrario al que le compusieron canciones por encargo.

Por ejemplo, los raperos Big Los y Chino, de Matamoros, conectaron en sus inicios en la música con raperos de Houston de la casa disquera Dope House Records a la que pertenece el rapero chicano SPM; el rapero Moros de Conecta Mexicana originario de Matamoros, estuvo primero en Houston, después, migró a Monterrey, estableciéndose en el Fraccionamiento Valle de Lincoln (ver mapa 2) en el municipio de García; su compañero de grupo, El Peque, es originario de Laredo y actualmente radica en Monterrey.

La escena noreste sólida engloba a los escenarios de la Comarca Lagunera, Saltillo y Monterrey, por ser las más estables y estar en conexión constante mediante eventos, colaboraciones, producciones e intercambios musicales. Pero no sólo eso, sino también porque cuentan con exponentes con carreras relevantes a nivel nacional e internacional: Caballeros del Plan G y Rango Bajo de Gómez Palacio, Durango; Soldados del Reyno, Bobi Bozman, Mastadonte, MC Davo, THR y Under Side de Monterrey; La Clika, Sabino Emex y Pelones 13 de Saltillo.

Por otra parte, las conexiones entre raperos fronterizos con raperos de Houston se dan con más frecuencia que la conexión Monterrey-Houston, donde hablar o rapear en inglés es parte fundamental para posicionarse en la escena Texana. Los vínculos y las relaciones fronterizas de los tamaulipecos les han permitido establecerse con más facilidad con *crews* o pandillas de las que forman parte amigos o familiares que migraron antes que ellos a Houston.

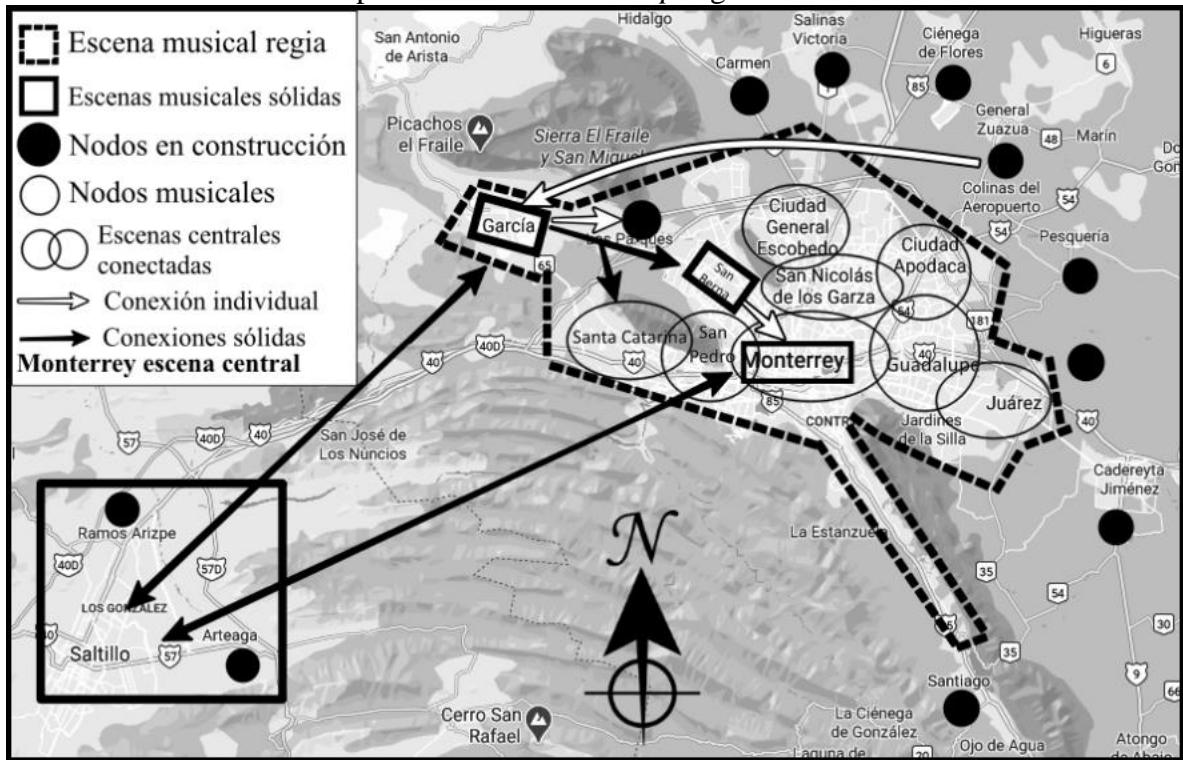
Raperos de Monterrey que han migrado a Houston, como El Pinche Leo Loko de los Apolokos, han conectado con diferentes *clikas* de Houston como con los Pokos Lokos 13, debido a su afiliación a la pandilla Sur 13, una de las más grandes de Estados Unidos y México⁶⁰. No obstante, algunos de ellos siguen rapeando en español o en *spanglish* y, por

⁶⁰ Pandilla transnacional que tiene miembros en diferentes estados de México y en Estados Unidos.

tal motivo, no se posicionan en la escena musical de Houston, debido a que en ésta los temas en inglés elaborados por afro estadounidenses son los más populares entre los seguidores del *rap*.

2.2.2. Escena musical rap regiomontana

Mapa 5. Escena musical *rap* regiomontana



Fuente: Mapa de elaboración propia con base en Google Maps.

La escena local regiomontana (ver mapa 5) abarca a los raperos de los nodos musicales que habitan los municipios de la ZMM, encerrados en círculos. Sin embargo, la línea punteada que cubre la ZMM pretende dar a entender que esta escena es permeable, y que otros grupos, individuos o nodos musicales periféricos (puntos negros) pueden insertarse en esta escena mediante algunos acontecimientos como eventos o colaboraciones.

Hay que señalar que las escenas musicales de San Bernabé, San Berna Suená, y la de García, ¡Rapcía Vive!, pocas veces son tomadas en cuenta por la escena regiomontana, según algunos exponentes pertenecientes a estas escenas. Compartir entornos sociales similares en relación con la precariedad y la violencia, el rechazo por parte de promotores, exponentes de *rap* y eventos realizados por el Estado, son causas por las cuales la conexión entre García y San Bernabé es muy sólida. Conformaron sus propias escenas, siendo las dos

más consolidadas de la ZMM, donde la unión, las colaboraciones y la realización de eventos, las posicionan en ventaja con otros nodos musicales que aún no se consolidan como escenas o dejaron de serlo. Es el caso de la escena musical de Guadalupe que terminó integrándose al centro de Monterrey y dejaron de realizar eventos continuos en el municipio. Lo mismo pasó con los raperos de Santa Catarina.

Las líneas negras del mapa 5 indican una fuerte relación de la escena musical de García con escenas musicales consolidadas y con raperos de otros nodos. Según Fher y otros raperos con los cuales conversé, García, San Bernabé, Saltillo y algunos exponentes en Santa Catarina, mantienen una fuerte conexión musical en el *rap*. Fher de Doble Filo, se encargó de mantener conexiones con raperos de Saltillo, invitándolos a los ¡Rapcía Vive!, así como los raperos de Saltillo han invitado a grupos representativos de García a sus eventos. Cano Epicentro describe las conexiones entre escenas de la siguiente manera:

¡Rapcía Vive! se consolidó en un colectivo muy grande, somos parte de esa escena local. Se ha formado un tejido interesante con Saltillo, San Bernabé, Santa Catarina. Si observas un mapa, es una red que converge por las conexiones de las avenidas grandes. Es una red de caminos y de ideas. Son lugares que parecen apartados pero no están a más de una hora, entonces, se generó una red grande donde Fher invitaba a la raza de Saltillo y la raza de Saltillo caía para acá, y luego los de Saltillo invitaban a Fher y a la banda para allá, o en San Bernabé invitaban a Fher y Fher invitaba a los de San Bernabé, en Santa Catarina se hacía un intercambio de invitaciones para participar en los eventos. Se congregaba cada vez más raza que sabía que existía algo aquí, en García. Colaboré con Daniel Vago, Con Nexo y he vivido ese intercambio cultural entre estas escenas (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Valle de Lincoln aún no se integra o conforma como escena musical, pero algunos raperos que viven en ese fraccionamiento mantienen alianzas con los lugares mencionados. Durante el taller #RapConHistoria en la Esfera Cultural de García, ubicada en Valle de Lincoln, observé la conformación de un nodo musical con inclinación al *trap*,⁶¹ pero también con presencia de la influencia del *rap* newyorkino y de España.

Dos de los asistentes al taller, Young Ezz y Maliente MUP, son parte de ese nodo que está en construcción. Ellos cuentan con estudio de grabación donde realizan sus producciones caseras con calidad semi profesional, además, elaboran algunas de sus

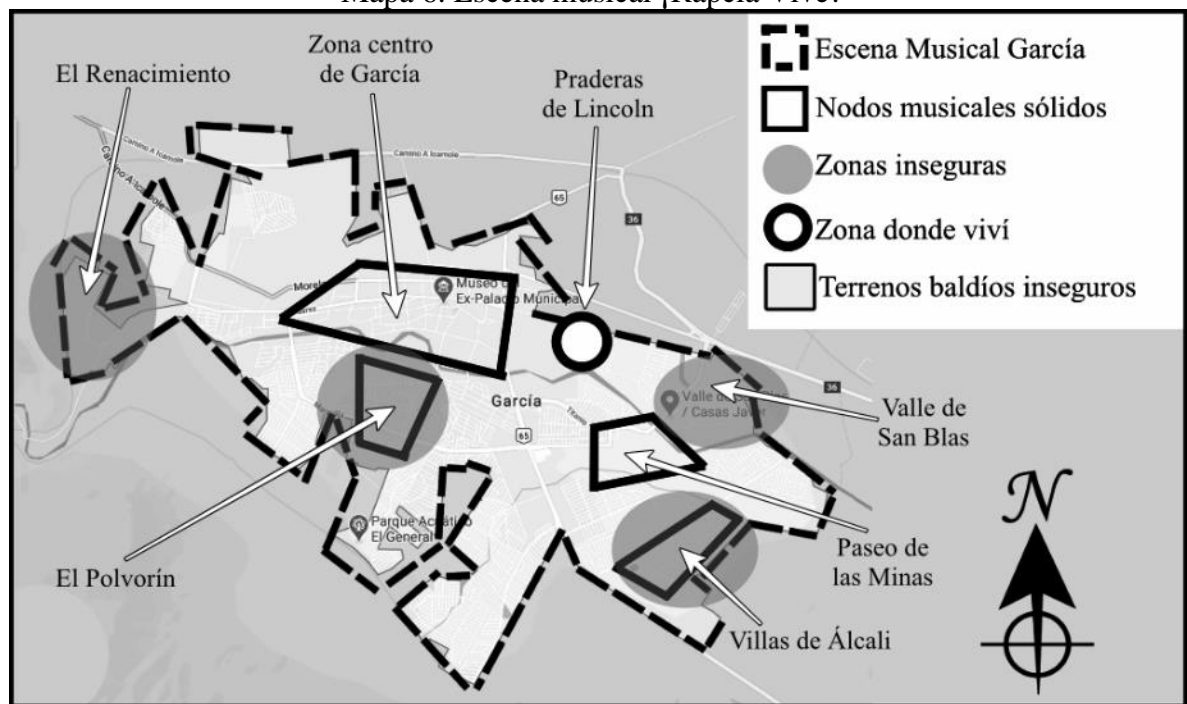
⁶¹ Para Cajamarca y Vásquez (2019), El *trap* es un género musical que surgió a finales de los años noventa en Estados Unidos. Las autoras señalan que surgió del “hip hop, la electrónica y el reggaetón” (p. 7). Vale la pena aclarar que el *trap* inició como un estilo de vida en Atlanta, Estados Unidos, en la década de los años noventa. Se relacionaba directamente con el *rap* para expresar la vida en los barrios bajos, el tráfico de drogas y la exaltación de diferentes tipos de violencia, pero no surgió del reggaetón. Al que las autoras se refieren es al llamado *trap* latino, que es una fusión del *trap* “original” con el reggaetón.

instrumentales con programas de cómputo. Tienen canal de *YouTube* donde suben sus videos oficiales y el 29 de noviembre del 2019 organizaron su primer evento en la Esfera Cultural García.

Mi experiencia en los Jolgorios⁶² de Escobedo, Ciénega de Flores, Salinas Victoria, Juárez, Cadereyta y Galeana, me permitieron comparar estas zonas periféricas con la de García. Algunos de estos lugares presentan indicios para conformar nodos musicales, en otros ya existen, sin embargo, en ninguno presencié las características que distinguen a una escena musical.

2.2.3 Escena musical ¡Rapcía Vive!

Mapa 6. Escena musical ¡Rapcía Vive!



Fuente: mapa de elaboración propia con base en Google Maps.

La escena musical ¡Rapcía Vive! (ver mapa 6) tiene su epicentro en el Polvorín, también conocido por sus habitantes como el Polvo y por la Administración Municipal como Ampliación Nogales. En ese lugar viven Cano de Epicentro Colectivo, Fher Doble Filo y M.A. Rodvel, tres exponentes activos del *rap* en García: el primero considerado como el mejor rapero de García; el segundo, el iniciador de los ¡Rapcía Vive!; y el tercero

⁶² Eventos organizados por el gobierno federal en zonas periféricas y rurales del Estado de Nuevo León, con altos índices de violencia (conversación con un promotor del proyecto)

emprendedor de la marca de ropa Mezcal⁶³. Además, otros raperos y estudios de grabación están en el área del Polvorín, por eso, está marcado como un nodo musical sólido.

En Paseo de las Minas (ver mapa 6) viven gran parte de los raperos de la llamada “nueva escuela”⁶⁴, según Jon Beat, *beatmaker*⁶⁵ y habitante del fraccionamiento. Al estar a un lado del Ayuntamiento, que es donde cada miércoles se llevan a cabo batallas de *freestyle*, ese fraccionamiento funciona como un nodo musical en el municipio, donde, además, se conecta con el *crew* Hundidos en el Parque de Santa Catarina, raperos que visitan el espacio para competir contra los exponentes de García. El mismo Jon Beat reconoce que otro nodo musical se encuentra en Villas de Alcalí (ver figura 9), que es donde habita el rapero Vincent Ayala, al cual consideró como un *MC* que “ya salió de García, pero aún no se olvida de la escena del municipio porque sigue apoyando a los raperos de este lugar” (Jon Beat, comunicación personal, 13 de septiembre, 2019).

Otro nodo musical señalado por Fher es la zona centro de García (ver mapa 6), donde los Monos, Monkey House o Monotonía *crew*, como son conocidos, son los exponentes principales. Destaca su colaboración en el proyecto El Fu-king Colectivo, donde participan en canciones con los pioneros del *rap* en García, Krónicoz KZ.

Raperos activos en la escena se encuentran en las diferentes colonias y fraccionamientos del municipio, por eso, se marcó todo el espacio con línea punteada (ver mapa 6). Para los objetivos de este trabajo, fue necesario señalar las zonas más inseguras o conflictivas que identifiqué gracias a las observaciones en campo y a las conversaciones con actores clave e interlocutores. Hay que señalar que toda la zona de García, con excepción del centro, es una zona precarizada donde se presentan violencias criminales, sin embargo, hay espacios identificados como más violentos, conflictivos e inseguros: El Polvorín, Valle de San Blas y “El Rena” o Renacimiento.

Las zonas de terrenos baldíos (ver mapa 6) presentes en García también se consideran zonas de riesgo que la población utiliza para cortar camino y ahorrar tiempo. En estos lugares se han presentado asesinatos, agresiones, robos, violaciones, entre otras formas de violencia, por eso, fue necesario señalar los espacios que fueron indicados por los raperos

⁶³ Mezcál: marca de ropa con matriz en el centro de Monterrey que ha logrado expandirse por algunos estados de México, Sudamérica y Estados Unidos. Fue creada por el rapero Foco Mezcál.

⁶⁴ Raperos que comienzan a exponer su música. Para otros interlocutores, la vieja escuela son los raperos que crearon sus grupos durante los años noventa, y la nueva escuela es del año 2000 en adelante.

⁶⁵ Creador de instrumentales por medio de programas de cómputo.

y actores clave. En la siguiente imagen se observa la distancia entre fraccionamiento-fraccionamiento, fraccionamiento-centro y colonias fundadoras-zona centro, donde atraviesa el Río Pesquería que, además de ser una zona de riesgo, divide a la población.



Figura 8. Río Pesquería en García, Nuevo León, 2019. Fuente: autoría propia.

Esto último, y lo señalado en el presente capítulo y en el anterior, muestra que la escena *rap* de García es una escena musical que convive con la violencia y con las problemáticas de infraestructura, es decir, es una zona periférica o suburbana precarizada. Así lo fue también en el nacimiento de la cultura *Hip Hop* en el Bronx y en el *rap* en Monterrey (Chang, 2014; Mejía, 2016). Por lo tanto, no podemos separarnos del concepto de violencias y el de escena musical para mostrar el proceso de construcción de la escena musical *rap* de García.

2.2.4. Escena Virtual: “de Rapcía para el Mundo”

Al considerar las conexiones entre escenas musicales como un elemento del concepto, éstas nos permiten mostrar la complejidad de la escena *rap* de García donde los vínculos no sólo se presentan entre escenas, sino también entre personas o grupos donde no está presente un escenario musical.

El hecho de que aún no hayan conformado una escena musical no significa que tengan que hacerlo, o que sea un proceso evolutivo de la música *rap*, sin embargo, al no percibir los elementos que conforman una escena musical, observé ciertas desventajas en

relación con las escenas sólidas o establecidas, por ejemplo, la falta de espacio para eventos musicales en vivo. Estos nodos musicales que aún no se conforman como escenas realizan gran parte de sus actividades mediante conexiones virtuales, aunque también físicas.

El aspecto virtual de una escena, según Díaz Carreras (2018), es un punto que no hay que desdeñar si se quiere explicar una escena musical, porque este es un elemento que comienza a integrarse al concepto a finales de los años noventa con el uso del Internet. Los vínculos se llevan a cabo mediante redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *WhatsApp* y *YouTube*, donde los raperos se ponen en contacto para intercambiar conocimientos relacionados con la producción musical, elaboración de instrumentales y colaboraciones para temáticas o álbumes.

Un ejemplo de conexión físico-virtual es el proyecto llamado Fuerzas Gi-Niu Underground, en el que participan raperos de todo México. Doble Filo 46 son los representantes del municipio de García en este álbum. El proyecto lo describen en el arte del álbum de la siguiente manera:

Todos los temas fueron grabados por cada grupo individualmente en sus propios estudios independientes, proporcionando el acapella para su remezcla realizada por Flash en la Baticueva Records desde la Clandestinidad [desde Arequipa, Perú]. Gracias a los mejores grupos Underground de México. Se trabajó este disco con pocos recursos para ustedes, esperamos sea de su agrado (Fuerzas Gi-Niu Underground, portada interior del álbum, 2019).

¿Cómo se llevan a cabo las conexiones para la creación de un álbum de forma virtual? Un ejemplo lo observé en el caso de Doble Filo 46, que presenta dos canciones en el álbum de las Fuerzas Gi-Niu, una grabada por Fher y otra por Gabo. Fher, desde su estudio, produjo la canción Skupiendo Ritmos, escrita y grabada por Gabo. Al editarla, envió las *acapellas* a Flash, quien, desde su estudio musical en Arequipa, Perú, realizó la mezcla de las rimas de Gabo con una instrumental. Alrededor de otros 30 raperos de diferentes ciudades de México, enviaron a Flash sus proyectos. Cuando Flash terminó de hacer la remezcla de las 24 canciones que surgieron de estas conexiones, devolvió las canciones a cada raperos o grupo mediante correo electrónico. Al estar de acuerdo con el producto final, otro raperos realizó el arte del álbum. Así, presentaron el proyecto Fuerzas Gi-Niu Underground, que distribuyen en redes sociales como *Facebook*, *YouTube* y *WhatsApp*, pero también maquilan en Disco Compacto para distribución independiente. Además, subieron el álbum completo a un servicio de alojamiento de archivos llamado

MediaFire, donde cualquier usuario de cualquier parte del mundo puede descargarlo de forma gratuita. Los raperos que participaron en el proyecto siguen colaborando juntos en producciones musicales y están frecuentemente en contacto por *WhatsApp* y *Facebook*.



Figura 9. Raperos que conforman las Fuerzas Gi-Niu Underground, interior del arte del álbum. Fuente: archivo personal de Fher Doble Filo 46.

Las conexiones virtuales entre escenas y nodos musicales no sólo son utilizadas para crear música, sino para colaborar entre los exponentes para cualquier problemática que surja con ellos y sus familias. Por ejemplo, alguna enfermedad que requiera tratamiento costoso, el fallecimiento de un ser querido o una complicación de cualquier tipo.

Fher comentó que, durante un evento realizado en Gómez Palacio, Durango, el rapero Sombra del Sabino ofreció un convivio al terminar la tocada. Entre alegrías, cerveza y pollo asado para más de 30 exponentes del *rap*, el anfitrión probó un pedazo de pollo que no estaba bien cocido y que tenía una bacteria. Eso le afectó y tuvo complicaciones para caminar hasta quedar en cama, además, duró abierto del abdomen por casi un mes, porque los médicos no le encontraban la bacteria. Cuando se resolvió lo de la bacteria, La Sombra del Sabino duró hasta casi un mes sin poder caminar.

Sombra del Sabino trabajaba en una gasera y durante su incapacidad la empresa sólo lo apoyó por un tiempo. Al ver que la recuperación iba a tardar, lo despidieron injustamente de su empleo. Sin sus ingresos ni los de su esposa (ya que ella dejó de trabajar para estar al tanto de su salud), Sabino se vio en una situación económica difícil.

Al darse cuenta de la situación del rapero, los exponentes de Doble Filo 46 organizaron eventos de *rap* para beneficio de Sabino. Además, Fher y Gabo le depositaban dinero semanalmente. Otros raperos de otros *crews*, con los que Sabino tiene conexión, también hicieron lo mismo. Boldie, del grupo Guerrilleros de Monterrey, le otorgó el dinero que en un año monetizaron con sus videos en *YouTube*. Fher dice que Sabino está muy agradecido por esas acciones, "el vato dijo que recibió más apoyo de los raperos y de su familia, que de la empresa en la que trabajaba. Hay conexión entre raperos para apoyarnos en este tipo de situaciones" (Fher Doble Filo 46, comunicación personal, 25 de octubre, 2019).

2.2.5. *El Funk Fest 2019: vivir la escena rap de García*

El 26 de octubre del 2019 se llevó a cabo el evento para conmemorar el cumpleaños de uno de los *DJ's* más reconocidos de García, Jesús Adrián Ipiña, el DJ Funk. Con un mes de anterioridad, Funk creó el evento en *Facebook*, donde invitó a sus amigos, conocidos, grupos y *DJ's* de *rap* para que amenizaran la fiesta que se llevó a cabo en su casa ubicada en un fraccionamiento de García. El "cover" para poder estar en el evento era llevar un 12 *pack* de cerveza.

En el lugar había alrededor de 150 personas: de Saltillo, Santa Catarina, Ciénega de Flores, Zuazua, Monterrey, Guadalupe y Pesquería (ver mapa 1), pero el 80 % eran de García. La mayoría eran hombres y un 20% mujeres. Se podía observar a los pioneros del *rap* en el municipio, los Krónicoz KZ conviviendo con Joker de Doble Filo 46; también a

Mío DTR en los controles del audio conversando con Misa Croc, rapero de Monterrey; Acción 4 Elementos y el Pelos de los DDM de Santa Catarina; los de Monotonía Crew de la Zona Centro de García, grafiteros y otros exponentes de la cultura *Hip Hop* conversaban mientras el DJ en turno reproducía *rap* mexicano en su equipo de audio.

La mayoría de los raperos portaban indumentaria al estilo newyorkino: pantalones anchos, *jerseys* o playeras serigrafiadas con algún diseño de Mezcal o logotipo de un grupo de *rap*, tenis o botas amarillas industriales, chamarras amplias, corte a rapa o con gorra de algún equipo de básquetbol; las mujeres llevaban vestidos o pantalón de mezclilla con playera serigrafiada y una chamarra ligera. La escena remitía a las fiestas de las películas estadounidenses de mediados de los años noventa que trataban sobre el *rap* y *Hip Hop*.

La música que salía de las tornamesas era *rap* de diferentes ciudades de Estados Unidos, de España y de México. Canciones de grupos y exponentes como Cypress Hill, MC Eiht, Nelly, Wu-Tang Clan, AC.Sinoz, Hache Muda, La Hache, Caporal, entre otros, eran coreadas por los asistentes. También, se transmitió un evento de *rap* del 2010 que se llevó a cabo en el centro de Monterrey con grupos representativos de la escena noreste. DJ Funk me invitó a pasar a su casa para mostrarme parte de su colección de *rap* en discos de vinil, quedé impresionado por la cantidad de álbumes que tenía, algo muy valioso para él. Parte de la música que sonaba en el Funk Fest, era de su colección.

Los grupos que estaban contemplados en el cartel del evento para rapear en vivo eran: Caporal de Gómez Palacio, Durango, y Kuartel Subterráneo (grupo del cual forma parte DJ Funk) de San Bernabé, Monterrey, que no pudieron asistir al evento. Sin embargo, La Hache y Hache Muda del municipio de Guadalupe y de Monterrey, respectivamente, mostraron su *rap* a un público que coreaba sus canciones con intensidad. Cuando terminaron, uno de los asistentes propuso que cantara un tema de mi autoría: “Últimos minutos”. Mi participación fue grabada por un estudiante de Ciencias de la Comunicación que estaba registrando el evento.

“Últimos Minutos” es de las canciones más conocidas de nuestro grupo de *rap* con la que participábamos en eventos desde 1996. Preguntándome sobre esa canción, era como iniciaban algunas conversaciones que entablaba con raperos que entrevisté y con los que asistían a los eventos como el Funk Fest. Por eso, considero que la canción fue relevante durante mi trabajo de campo.



Mi experiencia en el Funk Fest me hizo comprender algunos aspectos que desconocía de la escena musical *rap* de García. Por ejemplo, algunas conexiones entre raperos habitantes de otras periferias y de otras ciudades del país, también, los gustos musicales que tienen algunos seguidores del *rap* y exponentes, basados en la filosofía del *rap* newyorkino de los elementos que conforman la cultura *Hip Hop*. Además, el gusto por algunos raperos de García del *chicano-rap*, de grupos como Kinto Sol, South Park Mexican y Psycho Realm.

Al conocer las características y dinámicas de una escena musical, sus nodos y conexiones físico-virtuales, se puede rastrear el proceso histórico de la construcción de la escena musical *rap* de García, que permite ofrecer un panorama de su estado actual. Así, en los siguientes capítulos, al presentar los casos específicos de los interlocutores, se podrá comprender desde dónde están hablando, a que generación pertenecen (vieja o nueva escuela), en que nodo musical se ubican dentro de la escena (zona centro, colonias fundadoras, Valle de Lincoln) y cuál es su papel dentro de ésta.

3. LA FILOSOFÍA DEL *HIP HOP*: AGENCIA CREATIVA, CONOCIMIENTO CALLEJERO Y EL ESPÍRITU DEL EMPRENDIMIENTO PARA SOBREVIVIR A LA NARCO VIOLENCIA

La televisión miente, piensas que te divierte, te nublan la vista como brisa en el amanecer, aquí no vienes a ganar, aquí vienes a perder, ¿cuánta gente asesinaron?, me es difícil responder, porque por el pueblo nada quieren hacer. Disculpen mi atrevimiento, al menos saben que no miento, que lo que digo es cierto, díganme si estoy equivocada, para guardar silencio y no decir nada.

(Kriza Rap, La Televisión miente, 2019)

En el año 2010, el rapero Leo-C⁶⁶ instaló un estudio casero de grabación en una casa de renta ubicada en un fraccionamiento de interés social del municipio de García. Por un precio simbólico elaboraba instrumentales de *rap*, grababa a sus amigos raperos y les hacía diseños para sus portadas. En ese mismo año, la administración municipal organizó un evento para la juventud, donde decidió proporcionarle a Leo-C aparatos profesionales para la producción musical, ofreciéndole un sueldo quincenal para que grabara gratis a los raperos que no tuvieran un espacio en donde elaborar sus canciones. El objetivo de la administración municipal era alejar a los jóvenes de las drogas y del crimen organizado para que se dedicaran a la creación musical.

Por un par de meses estuvo funcionando el estudio de Leo-C, hasta que una noche del 2011 un comando armado invadió su casa. Lo sometieron en el piso apuntándole con un revólver y amenazándolo de muerte. De reojo, observaba cómo los hombres armados se llevaban su computadora y los aparatos del estudio de grabación que la administración municipal le había proporcionado. Además de lo material y de su empleo, perdió sus

⁶⁶ El interlocutor me pidió que no pusiera su apodo real por motivos de seguridad. Se cambió su nombre artístico y los lugares donde instaló sus estudios de grabación.

grabaciones de *rap*, cientos de instrumentales elaboradas por él y la amistad de algunos raperos que le habían confiado sus grabaciones musicales.

La vivienda fue utilizada como punto de venta de droga por el comando armado⁶⁷, obligando a Leo-C para que lo trabajara. Sin decirles nada, rechazó la oferta y se desplazó a otro fraccionamiento de García, para refugiarse por un par de semanas en una vivienda que le prestó un amigo raperero. En esa zona el comando que lo asaltó no tenía influencia porque otro grupo armado controlaba esa plaza.

Al mes de su resguardo, Leo-C acudió con los representantes municipales de la juventud que le habían proporcionado los aparatos del estudio de grabación para comentarles lo ocurrido, sin embargo, le dijeron que ya no podían apoyarlo. Desde que se recrudeció la guerra en García, los raperos entrevistados me comentaron que el municipio había disminuido los eventos relacionados con jóvenes donde incluían expresiones del *Hip Hop*. Mencionan que las pocas veces que los incluían, el municipio quería llevarse todos los créditos del evento, cuando eran los raperos los que realizaban la mayor parte de la organización. Por ese motivo y por la falta de apoyo, Leo-C y otros raperos de García decidieron colaborar con menor frecuencia con el municipio. Así, los raperos organizaron eventos de *Hip Hop* con sus propios medios, como el ¡Rapcía Vive!

Para sostenerse económicamente, Leo-C comenzó a trabajar por unos meses en los mercados rodantes del municipio, primero ayudándole a un familiar a vender ropa que traía de San Antonio, Texas, y después emprendiendo su propio negocio de comida callejera, donde aprovechaba para promocionar su música a los interesados en el *rap*. Con las ganancias se compró una *laptop* usada para elaborar instrumentales de *rap* y venderlas a raperos de la ZMM y de otras ciudades del país. Gradualmente fue instalando su estudio casero de grabación con aparatos más económicos, colaborando sólo con raperos de su confianza y utilizando las redes virtuales para realizar trabajos de producción, edición y de elaboración de instrumentales. Moverse por las redes sociales virtuales fue una estrategia que implementó para no ser ubicado por el comando armado que lo había asaltado en su domicilio anterior.

⁶⁷ Durante la guerra contra el narcotráfico en García (y en otros lugares de la ZMM), los comandos armados invadían casas para utilizarlas como puntos de venta de droga. Regularmente se establecían en casas abandonadas o irrumpían en hogares donde se congregaban grupos de jóvenes para obligarlos a trabajar para ellos. Esto último fue el motivo principal de la invasión al estudio de grabación de Leo-C.

Las experiencias de Leo-C con el crimen organizado y el Estado, demuestran que fue un agente capaz de transformar su entorno, utilizando elementos de la cultura *Hip Hop* como El Espíritu del Emprendimiento Callejero y El Conocimiento Callejero, que forman parte de su agencia. Experiencias como estas, directa o indirectamente relacionadas con las violencias criminales, han vivido los raperos de la escena musical *rap* de García cruzada por la narco violencia.

En el presente capítulo analizo cuatro relatos de vida de tres raperos y una rapera de la escena musical *rap* de García: M.A. Rodvel, Kriza Rap, Moros de Conecta Mexicana y Cano Epicentro. Esto para explicar cómo utilizan el *rap* y el *Hip Hop* como recurso cultural para (sobre) vivir junto a las violencias criminales y la narco violencia, derivadas por la guerra contra el narcotráfico. También, abordo mi relación como rapero con las tres dimensiones del Estado, municipal, estatal y federal, para mostrar cómo se trata de hacer frente a las diferentes violencias. A partir del análisis de casos específicos, demuestro que, mediante el desarrollo de actividades alrededor del *rap* y otros emprendimientos, los raperos hacen frente a las violencias criminales o se alejan de ellas, basándose en el conocimiento de dos de los elementos de la cultura *Hip Hop*: El Espíritu del Emprendimiento Callejero y El Conocimiento Callejero. Estos elementos funcionan como agencia creativa en el entorno donde se desenvuelven los raperos.

Según el rapero y filósofo del *Hip Hop*, KRS-One (2009), El Conocimiento Callejero se refiere “al sentido común y a la sabiduría acumulada de las familias urbanas. Se trata de técnicas, frases, códigos y términos empleados para sobrevivir al interior de las ciudades” (p. 45); El Espíritu del Emprendimiento Callejero “se centra en la motivación del Espíritu para ser trabajador por cuenta propia, ser inventivo, ser creativo y ser autodidacta” (*ibíd.*). Los raperos de García adaptaron estos elementos con algunas variantes, en un contexto de narco violencia.

Para el concepto de agencia, tomo la propuesta de Anthony Giddens (1984), al considerar que un agente es “capaz de intervenir en el mundo, o de abstenerse de esa intervención, con la consecuencia de influir sobre un proceso o un estado de cosas específico” (p. 51). Señalo el obrar de los raperos como agencia creativa, concepto utilizado por Hettie Malcomson (2019) al mencionar que ésta se refiere a “una habilidad para actuar y ejercer el

poder de manera creativa” (p. 2). Intentaré mostrar cómo se reflejan la agencia creativa y los conocimientos acumulados, en los siguientes cuatro relatos de vida de raperos de García.

3.1. El Espíritu del Emprendimiento Callejero como parte de la agencia creativa para hacer frente a las violencias criminales

3.1.1. Mezcal Crew, la marca de las calles

En el 2010, participé como exponente de *rap* en un evento organizado en el centro de Monterrey. En el escenario se presentaba el grupo de *rap* Milizia Mexicana, de Santa Catarina, Nuevo León. Los cinco integrantes portaban playeras que traían estampado el nombre de Mezcal Crew, con diseños referentes al cholismo, a la cultura *Hip Hop* y a figuras mexicas. Fue la primera vez que vi la marca de ropa Mezcal y a exponentes de *rap* diciendo “es la marca de las calles”. Después, supe que Mezcal Crew, empresa administrada por el artista Foco, es una de las dos “empresas más importantes vendedoras de la ropa que usan los raperos” (Olvera, 2018, p. 134).



Figura 10. Player de la marca Mezcal Crew modelo cs38. Fuente: Imagen obtenida de la página oficial de Mezcal Crew: <https://mezcalcrew.com/>

En octubre del 2019, invité al rapero Jase ODC al taller de #RapConHistoria que impartí en la Esfera Cultural García, para que compartiera con los asistentes sus conocimientos y experiencias como *MC*, productor y *beatmaker*. Al terminar la sesión, me invitó a visitar su trabajo en la matriz de Mezcal Crew, ubicada en el centro de Monterrey. La empresa ya no sólo se dedica a la venta de ropa y accesorios, sino también a la elaboración de tatuajes, producción de videos musicales, producción musical y patrocinio de grupos de *rap*. En la matriz, además de ofrecer la ropa, tienen taller de serigrafía, estudio de grabación para *rap* y estudio para tatuajes. Toda una industria del *Hip Hop* en la que Jase ODC trabaja como productor musical y *beatmaker*.

Además de la matriz que se ubica en el centro de Monterrey, en la ZMM hay dos sucursales oficiales de Mezcal Crew⁶⁸, las dos están ubicadas en García: una en Valle de Lincoln y la otra en El Polvorín. Los dos locales son administrados por uno de los raperos más reconocidos de García: M.A. Rodvel. No es casualidad que las dos únicas sucursales oficiales de Mezcal Crew estén en García, pues como dice M.A. Rodvel “García está plagado por todos lados de *rap*, por eso hay mucha demanda de ropa de la marca de las calles” (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

3.1.2. “El rap es una puerta de escape”. M.A. Rodvel, Mezcal y El Espíritu del Emprendimiento Callejero

Antes de mostrar cómo M.A. Rodvel hizo frente a la narco violencia y de explicar cómo surgió la idea de establecer una sucursal de Mezcal en García, es necesario conocer parte de sus relatos de vida con relación a las violencias criminales y el *rap*, para exponer cómo fue adquiriendo sus conocimientos con base en El Espíritu del Emprendimiento Callejero y El Conocimiento Callejero, que forman parte de su agencia creativa.

El rapero M.A. Rodvel es originario de Monterrey, tiene 35 años y es integrante del Colectivo Polvo Estilo, grupo de *rap* conformado por Boomer 897, HR, Lalo González y Jean Mary. A los 11 años comenzó a escuchar *rap*, a los 13 empezó a escribirlo y a los 18 realizó

⁶⁸ M.A. Rodvel me comentó que en varias ciudades de México y en Texas, se encuentran distribuidoras de la marca Mezcal Crew, a las cuales Mezcal provee de ropa y accesorios. Sin embargo, las únicas sucursales oficiales son las que se encuentran en García.

su primera grabación. Vivió sus primeros cinco años en el Cerro de la Campana hasta que el Huracán Gilberto destrozó el tejabán de su familia, dejando en ruinas su hogar. Con su familia, tuvo que desplazarse en 1989 a San Bernabé y en 1998 se establecieron en la colonia El Polvorín, en el municipio de García. M.A. Rodvel me comentó que debido a la situación que vivía tuvo que aprender el negocio de las ventas y a vivir en las calles:

Terminé la secundaria y empecé a trabajar, a generar dinero con malas mañas. Eso me llevó a dejar mis estudios en la preparatoria. La dejé y me fui a generar dinero en la calle. Aprendí el negocio de ventas vendiendo cadenas de fantasía que hacíamos pasar por oro y plata. A mis 15 años tenía que sobrevivir, andaba en el centro de Monterrey, en los municipios de Nuevo León y en Saltillo, vendiendo joyería. En las calles aprendí a defenderme, a detectar el peligro, a caminar sólo y a ganar dinero (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

M.A. Rodvel dejó ese trabajo porque inició una relación amorosa, quería sentar cabeza y empezó a estudiar otra vez e ingresó a Seguridad Pública, donde llegó a ser comandante. “Me casé, tuvimos un hijo y estando en Seguridad Pública en el 2010, volví a rapear”. Después de empezar a hacer *rap*, se separó de su esposa, “se me vino un mundo de complicaciones, en lo psicológico, de todo, se me vino un mundo encima. Además de eso, agrégale cómo estaba peligroso en las calles. El *rap* fue la puerta de escape para sacar todo lo que me estaba consumiendo en aquel entonces” (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

Al trabajar como policía, tuvo varias experiencias durante la guerra contra narcotráfico. En el relato siguiente menciona algunas:

Sí se puso peligroso aquí el asunto, del 2008 al 2010 fue lo más pesado. En García había células delictivas. Ibas por la calle caminando y veías que llegaba la patrulla, paraba un carro y bajaba a la gente, luego mirabas que llegaba otro carro y se llevaba a las personas. De ese forje estaba el asunto. Ya nos sabías de quién esconderte, ya no sabías si temerle más a los policías o a las camionetas que andaban por las calles. 2008, 2009, 2010, todo García estuvo controlado por la delincuencia. En el 2009 entra el Bronco como alcalde, muchos dicen que era pura faramalla y que él planeó todo el asunto. Pero los que estábamos dentro del círculo, en Seguridad Pública, sí la vivimos muy pesada. La gente opina que las acciones del Bronco eran para hacerse de votos y seguidores, pero los que estábamos ahí en la pelotera⁶⁹, sí veíamos que tan real era el asunto. Poco a poco se fue arreglando, no se limpió por completo pero sí llegó más tranquilidad al pueblo, a la ciudad. Ahorita ya está más tranquilo, claro que hay situaciones de inseguridad, como en todos lados, y más aquí en El Polvorín, que ya se nos han adelantado varios compas en el camino, el último fue el compa Zague, que le pusieron unos plomazos [balazos] afuera de un depósito, y todo por broncas del mismo asunto, se deben unos a otros y se las cobran, y al final de cuentas el barrio es el que se queda con la negatividad de todo. Ayer en el Polvo, los ministeriales detuvieron a un muchacho en un carro

⁶⁹ Balacera.

y salieron los familiares y golpearon a los ministeriales. Está prendido aquí, por eso de ahí viene la frase de nuestro grupo de *rap* "el Maldito Polvo Estilo". Está pesado el barrio (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

Al pasar por todos estos acontecimientos, en el 2015, M.A. Rodvel decide renunciar a Seguridad Pública para alejarse de la violencia armada. Entonces, decidió poner un negocio: "pensé, voy a poner un negocio, y de buenas a primeras dije, La Mezcal. Algo que no haya en el barrio y que la banda necesite aquí cerca. La Mezcal tarde que temprano tiene que jalar" (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019). Recibió su finiquito un jueves y al día siguiente fue a surtir a la matriz de la empresa. Habló con Foco y le dejó usar el nombre como una sucursal de la marca, además, le ayudó a montar el local.



Figura 11. M.A. Rodvel y Fher Doble Filo 46 en Villa Estudios, García, Nuevo León. Archivo personal de M.A. Rodvel.

Al principio tuvo algunas complicaciones con su negocio, "había semanas que vendía tres, cuatro playeras. En aquel entonces valían \$150 y sacaba \$600 pesos a la semana, ¿qué hacía con eso? La virtud fue permanecer y aguantar, hasta que dio fruto el negocio" (M.A.

Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019). Una estrategia que realizó fue vender la ropa en los mercados, así, lograba obtener un poco más de dinero. Otra estrategia fue organizar eventos de *rap* en su local:

Cuando yo tenía la idea de este negocio, aquí nadie se paraba. La única forma en que la gente empezó a caer fue que comencé a hacer mini eventos de *rap*. Invitaba a dos tres exponentes y el show se armaba aquí adentro, con las playeras a un lado. Era la forma de atraerlos. Pero luego los dejamos de hacer y se me desaparecía la banda, me empezaron a ignorar. Incluso hasta mi propia familia me decía, “ya ciérrale”, y es que nadie creía que íbamos a lograr algo de lo que queríamos hacer. Nadie creía en que podíamos hacer lo que al final hicimos. Estaba solo, duré solo un buen tiempo, no hubo apoyo de nadie más que de mi jefecita. De los que se decían mis amigos, de los que se decían la banda, nadie se apareció para echarme la mano. Fue un sentir que lo expresé en la canción “El amigo de nadie”. Por eso dice: "el amigo de nadie, por todos conocido", porque a veces hay situaciones en que te das cuenta que sólo son conocidos, no son amigos, las personas que tú sientes que en verdad deberían estar contigo (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

M.A. Rodvel logró hacer crecer su negocio, entonces, empezó a generar ganancias que le daban cierta estabilidad económica. Cuando comienza a relacionarse un poco más con Fher Doble Filo 46, M.A. Rodvel comienza a apoyar los eventos de ¡Rapcía Vive! como patrocinador. La filosofía de Fher en relación con el *Hip Hop* y los eventos de ¡Rapcía Vive!, es hacer frente a la violencia por medio del *rap*, el *graffiti* y el *breakin*, como ya expliqué en el capítulo 2. Al conocer el pensamiento de Fher, M.A. Rodvel decidió hacer frente a esa violencia ya no con las armas como miembro de la policía de García, sino, más bien, promoviendo la cultura *Hip Hop* mediante los ¡Rapcía Vive!

Al colaborar con los eventos de García, M.A. Rodvel no busca lucrar con las ganancias ni promocionar su marca. En el cartel promocional del evento donde me invitaron como exponente en agosto del 2018, no aparece el logo de Mezcal Crew García, sin embargo, Fher me comentó que M.A. Rodvel colabora para la organización, ya sea rentando el lugar donde se llevará a cabo el evento, rentando el sonido o pagando los viáticos de algún grupo de otro estado.

Con las experiencias reflejadas en sus relatos de vida, M.A. Rodvel fue construyendo su filosofía sobre el *Hip Hop/rap*:

El *rap* es un estilo de vida, pero yo digo que es una puerta de escape. Yo digo que para todos alguna vez ha sido una puerta de escape, para salir de las situaciones que nos atormentan en el interior y exterior. La mayoría de los que hablan del barrio es porque salen de una familia disfuncional, o de alguna situación que pasan en la calle y de ahí sale todo lo que quieren plasmar. Sea *gangsta*, sea sentimental, hasta los que lo hacen por *hobby* y quieren hablar de *flow*, es una puerta de escape, de lo cotidiano. Si no hubiera regresado al *rap* en aquel

entonces, mi vida sería otra. Muchas cosas hubieran atormentado mi cabeza, tal vez hubiera tomado malas decisiones, hubiera hecho cosas muy diferentes a lo que estoy haciendo hoy (M.A. Rodvel, comunicación personal, 24 de octubre, 2019).

El 5 de diciembre del 2018, M.A. Rodvel inauguró la sucursal Mezcal Crew Valle de Lincoln. Se está dando cuenta que hay raperos que están emergiendo en esa zona y está dispuesto a apoyar la organización de eventos: “un *DJ* se nos acercó y quería hacer un evento, nos pidió patrocinio, y le dijimos que cuando ya tuviéramos todo montado que se acercara, que nosotros le echábamos la mano”.

El caso de M.A. Rodvel muestra cómo utilizó El Espíritu del Emprendimiento Callejero, para alejarse de las violencias criminales, pero al mismo tiempo hacerles frente mediante la colaboración en la organización de eventos de *rap* en García. Esta acumulación de conocimientos fue producto de sus experiencias como rapero y de los acontecimientos que vivió desde joven frente a las violencias criminales.

Las letras de su canción “Besando el suelo”, reflejan parte de esas experiencias y de su modo de obrar. Además de transformar su entorno emprendiendo un negocio de ropa para raperos, colaborando con los eventos de ¡Rapcía Vive! y patrocinándolos, la misma canción es una acción que “nace de la aptitud del individuo para «producir una diferencia», en un estado de cosas o curso de sucesos preexistentes” (Giddens, 1984, p. 51):

Vengo de este lado del barrio, crecí con delincuentes,
y después tuve a mi mando sargentos y tenientes,
con ropa del mercado y calcetines diferentes,
hoy distribuyo la mejor marca de ropa para mi gente.

Vengo de abajo como en todo lo que hago,
no me incomoda ser novato, más sabe el viejo que el diablo,
aquel que tuvo todo un día como que si fuera su adversario,
contra la vida hay que fajarse como un mercenario.

De morro fue la calle, muchos desvelos,
y muchas veces con fe pedí mirando al cielo,
un trago al piso tiré por los que ya se fueron,
y agradecido estaré con los que se mantuvieron.

La vida pasa y el tiempo no se detiene nunca,
me levanté de la lona cargando una bazuca,
no me meto en problemas, pero aquí estoy si gustan,
tarde o temprano toca eso ya no me asusta.

Coro (Fher Doble Filo 46)

He estado en la cima, he besado el suelo,
pisar una tarima el mejor de los consuelos,
escape con saliva pero todo con criterio,
del fracaso a la victoria, amigo, allá nos vemos⁷⁰

3.1.3. “El rap me ayudó mucho, es todo para mí”. Kriza rap y los emprendimientos fuera de la cultura Hip Hop

Para poner como ejemplo otro caso donde está presente El Espíritu del Emprendimiento Callejero, pero sin que los emprendimientos estén relacionados con el *Hip Hop* para alimentar la agencia creativa, presento las experiencias de la única mujer activa en la escena *rap* de García: Arely Kriza Rap.

En García hay presencia de mujeres en la escena *rap*, como *rapper*-escuchas y una promotora informal, como es el caso de Backsy Sureña que promueve grupos de raperos emergentes. Ha habido por periodos mujeres en la escena que han dejado de rapear: Ckaren Ckastillo, Jean Mary, Luna, Arma Krónica, Kerly e Iliana.

Kriza Rap ha estado presente en la escena local desde el 2011, empezó a escribir a los 10 años y su primera grabación la realizó a los 13 años. Conoció el *rap* por vecinos que lo escuchaban, y así decidió poner sus escritos sobre una base. Kriza comenzó a escribir sus primeras rimas en un diario personal sobre problemáticas familiares y del barrio. Ha viajado para exponer su música a Tijuana, el Estado de México y la Ciudad de México. Realizó colaboraciones con raperos de esos lugares y de Texas, además, forma parte de un colectivo *lowrider*. Ha participado en eventos organizados por ella en García y en el centro de Monterrey por otros promotores. También ha competido en batallas de *freestyle*.

Antes de focalizar el caso de Kriza, es necesario resaltar lo que Hernández (2018) menciona sobre la cultura *Hip Hop*:

Durante mucho tiempo se ha pensado que el rap es sólo para hombres debido a que requiere una serie de habilidades propias de dicho género, la destreza y agilidad en el baile; en las tornamesas y en la escritura de rimas, incluye un dominio de conocimiento especializado; al igual que en el grafiti, se adjudica valentía por su peligrosidad en el acto de pintar las paredes de la urbe. Y sobre todo porque esta práctica ampliamente se desarrolla en la calle –en el espacio público (espacio negado para las mujeres, pero que así han incursionado en esta práctica). Esta construcción social ha permitido que dicha expresión haya estado dominada

⁷⁰ Canción en proceso de edición, parte del proyecto musical donde colaboro con Fher Doble Filo 46 y Rodvel Mezcal.

por hombres e incluso cuando una mujer se atrevía a retar la norma, adoptaba una masculinización para ser aceptada socialmente (p. 22).

Hay que señalar que existen muchas dimensiones sobre la noción de *Hip Hop* y que se van transformando con el tiempo. En los orígenes del *Hip Hop* en el Bronx, desde 1973, hombres y mujeres participaban en las fiestas donde amenizaban los *DJ's*, en los ataques de *graffiti* y en menor medida como *MC's*.

La invisibilización de las mujeres en el *Hip Hop* se presenta gradualmente desde que el *rap* llegó al *mainstream* en 1979 y se acrecentó a finales de los años ochenta, con el éxito mundial que tuvo el *gangsta rap* en Los Ángeles, California, a partir de la llegada de N.W.A. al *mainstream*. El grupo hablaba en sus letras sobre asesinatos, drogas y cosificación de la mujer. Esto impactó globalmente en los lugares donde se practica el *rap*, provocando que algunos exponentes copiaran el estilo y las temáticas.

En la escena *rap* de García, se perciben pocos exponentes de *gangsta rap*. Esto lo aprecié en el corpus de canciones que escuché para esta investigación. En relación con las letras, sólo en cinco canciones de las más de doscientas que escuché, se cosifica a la mujer. Las temáticas más comunes entre los raperos de García son las que hablan sobre los cuatro elementos de la cultura *Hip Hop* y la competición.



Figura 12. Kriza compete contra rapero en una batalla de *freestyle*. Fuente: archivo personal de Kriza Rap.

Kriza mencionó que el rechazo hacia las mujeres raperas se detecta más en las batallas de *freestyle*: “he tenido batallas de *freestyle* y yo pues soy solista y los raperos apoyan más a la gente que es de su *crew* y yo sé que eso no está bien, ¿verdad? Entonces sí veo lo que es la envidia y el rechazo aquí en García, y veo que por eso no progresamos”. También, en la cuestión de la producción musical: “me acerqué a varios estudios de grabación, conocidos aquí en García, pero por ser mujer me hicieron el feo” (Kriza Rap, comunicación personal, 19 de septiembre, 2019).

Kriza Rap comentó que en los eventos de ¡Rapcía Vive! no la han dejado participar, por lo tanto, en su carrera ella ha salido adelante por sus medios. Instaló su estudio casero de grabación ante el rechazo de diferentes *crews* de García que no la querían producir y comenzó a realizar sus eventos con recursos obtenidos por sus trabajos. Con la venta de cosméticos y comidas, así como con el negocio de la fotografía comercial y el campamento de *gotcha* extremo que administra, ha podido organizar eventos de *Hip Hop*.

Kriza ha recibido rechazo por parte de algunos raperos de García por ser mujer y por ser mujer-rapera, pero no sólo por eso, sino también por pertenecer a otra generación (nueva escuela)⁷¹ y por no estar respaldada por un *crew* de la vieja escuela o de los grupos representativos de García. Además del rechazo que ha recibido Kriza, las violencias se acumulan en su entorno por ser parte de una escena musical *rap* cruzada por la narco violencia. Las experiencias de Kriza en relación con las violencias criminales las vivió desde muy joven, debido a que desde los 12 años ya formaba parte de un barrio:

A tres cuadas de mi casa se juntaban en un punto Los Destroyer. La gente decía que si no te conocían te golpeaban, te quitaban lo que pudieran, así fueran los zapatos. Estaba más chica en ese entonces, por eso no salía. Después, en ese punto me fui haciendo amiga de ellos y los fui conociendo un poco más y me di cuenta que no eran como me los estaba describiendo la gente, que robaban, golpeaban. Me fui acercando un poquito más a sus vidas y fui escribiendo un poco de *rap* sobre ellos. Como dicen, las apariencias engañan. Sí se drogaban, pero defendían su barrio, si alguien llegaba a robar a las casas ellos intervenían y golpeaban a los que robaban. Y es que en ese tiempo sí estuvo feo, una mala experiencia fue ver frente a mi casa a hombres armados apuntándonos con sus armas, y por lo mismo en mi casa ya no salían ni siquiera a trabajar. Era mejor no salir porque te arriesgabas (Kriza Rap, comunicación personal, 19 de septiembre, 2019).

Hizo frente a ese tipo de violencia al unirse con Los Destroyer, pues entre 2011 y 2015, junto con ellos, defendía su barrio. Como parte de su conocimiento en el *Hip Hop*, sus

⁷¹ Kriza menciona que a pesar de tener más de 8 años en la escena, por su edad algunos la consideran de la nueva escuela.

letras se basan en un estilo conocido como *rap* conciencia, una forma creativa de hacer frente a los tipos de violencia que vivió:

Más que nada me dedico a hacer *rap* conciencia, por todo lo que pasé y yo sé que algunas personas también viven esas experiencias, pues me gustaría ayudar, tal vez no les puedo hablar directamente, pero si me escuchan, pueden saber qué hacer y saber que no están solos en esa cuestión. Y también me dedico al barrio, pues ahí anduve en la calle, sé lo que es andar ahí en la calle. El *rap* me ayudó mucho, en un diario escribía lo que me pasaba y sobre mis temores, y luego lo que escribía lo hacía canción (Kriza Rap, comunicación personal, 19 de septiembre, 2019).

Otra estrategia utilizada por Kriza Rap es organizar eventos de *rap* para hacer frente a la violencia:

Hice varios eventos, varias organizaciones, salieron bien algunas, pero igual por lo mismo que te digo que hay muchos conflictos aquí en García, yo invitaba gente de otro lado y los de aquí mismo de García me los atacaban, porque ellos eran de aquí de García y no querían raperos de otros lados. Está bien hacer eventos y algunos los hacía gratuitos, espacio para todos, pero es difícil por ese tipo de problemáticas. Igual muchos raperos de aquí ya no me hablan por lo mismo, porque mis eventos son libres de violencia, para estar unidos, entonces, para evitar conflictos a algunos los corrí de mis eventos para que no me hicieran problemas ahí. Yo corría parejo a quien estuviera haciendo broncas ahí (Kriza Rap, comunicación personal, 19 de septiembre, 2019).

Los emprendimientos que realiza para organizar sus eventos son periféricos o están fuera del *Hip Hop*, sin embargo, los conocimientos que Kriza ha adquirido gracias al *rap* y a sus experiencias, los aplica a su trabajo. “El *rap* es más que un estilo de vida porque sí me ayudó a sobresalir en el trabajo, en la cultura *lowrider*. Me enseñó muchas cosas. Puedo decirte que tengo mucho conocimiento por este medio, como digo en una canción, el *rap* es todo para mí” (Kriza Rap, comunicación personal, 19 de septiembre, 2019). Giddens (1984) dice que un “agente deja de ser tal si pierde la aptitud de «producir una diferencia », o sea, de ejercer alguna clase de poder” (p. 51). Con sus experiencias y conocimientos, Kriza fue capaz de producir una diferencia y de transformar su entorno con los elementos que alimentaron su agencia creativa.

3.2. El Conocimiento Callejero: Cano Epicentro y Moros de Conecta Mexicana

Como ya mencioné, otro de los elementos de la cultura *Hip Hop* es El Conocimiento Callejero. En los casos anteriores me enfoqué en El Espíritu del Emprendimiento Callejero, sin embargo, hubo interconexiones entre ambos elementos. En este caso me enfocaré en El Conocimiento Callejero para mostrar cómo, mediante la agencia creativa, los raperos

utilizan los conocimientos adquiridos de la cultura *Hip Hop* “para sobrevivir a la vida urbana moderna” (KRS-One, 2014, p. 45). Presentaré los casos de Moros de Conecta Mexicana y Cano de Epicentro Colectivo. El primero, habitante de Valle de Lincoln, y el segundo, de El Polvorín 2.

3.2.1. “Respaldar al barrio”. Moros y El Conocimiento Callejero frente a la narco violencia

En Valle de Lincoln vive un rapero de la vieja escuela que conocí en el 2016 por colaboraciones de *rap* que hemos hecho. Junto con el rapero Peke, forma parte del grupo Conecta Mexicana, con ritmos y letras al estilo cholo con influencia del *chicano rap* de California y Texas. Su nombre es Víctor Hugo, conocido como “El Moros” o “Warrior”. Comenzó a rapear a finales de los años noventa, influenciado por la cultura y la música de la frontera entre Tamaulipas y Texas. Desde que llegué a García se comunicó conmigo y me dijo que estaba dispuesto a colaborar con mi proyecto. Dijo que me visitaría al domicilio donde me establecí para convivir y platicar de *rap*, así, me habló de lo siguiente.

Moros nació en 1981 en Matamoros, Tamaulipas. Cuenta que desde pequeño sentía una presión en la parte de atrás de su cabeza, escuchando voces que no comprendía de dónde provenían. Se metía al baño a llorar y cuando se le pasaba el dolor y las voces dejaban de atormentarlo, salía un poco más aliviado. Esto lo normalizó durante gran parte de su infancia. Moros recuerda que, de pequeño, su familia compartía la casa de renta donde vivían con una mujer que ejercía la prostitución. Cuando los padres y hermanos de Moros salía a trabajar o a la escuela, la mujer tenía relaciones sexuales con varios hombres al día, frente a él (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019).

Cuando tenía 7 años de edad, su madre lo regaló a una familia “muy pobre” en Aguascalientes, debido a que él era el único de los hermanos que no había nacido con tez clara, por eso, su madre no lo quería, “por ser negro, me decía ella” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019). Estando en Aguascalientes, se puso a hacer papalotes artesanalmente y a venderlos, para poder comer y conseguir para su pasaje, y así volver a los brazos de su madre en Matamoros, Tamaulipas. Cuando consiguió el dinero para su pasaje su tío lo esperaba en la central y le dijo que mejor se fuera a vivir con él.

Enseguida de casa de su tío había un prostíbulo, y por un agujero, el pequeño Moros observaba todas las actividades que ahí se realizaban: sexo, violaciones, maltrato y “otras

cosas bien gachas” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019). A los 11 años, se dedicaba a hacer mandados a las mujeres que trabajaban en ese prostíbulo, le solicitaban refrescos, cigarros y comida, a cambio de una propina. Sin embargo, en una ocasión, comenta que una mujer de la que él estaba enamorado le pagó con sexo, “y así fue como a los once años perdí mi inocencia” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019).

Uno de sus hermanos, que en ese entonces tenía 15 años, vio en el pequeño Moros talento para pelear, entonces, lo obligó a participar con otros niños de 11 años en peleas callejeras clandestinas. Los adultos y los jóvenes más grandes, apostaban dinero en las peleas y el hermano de Moros siempre salía beneficiado, debido a la habilidad que éste último tenía para pelear, sin embargo, no le daba ni un céntimo a Moros.

Al verse en situación de hambre, decidió realizar su primer robo a los 11 años. Se puso un pasamontañas y con arma en mano realizó un asalto. A esa misma edad, sería víctima de uno. Una persona adulta le puso un revolver en la sien, mientras él jugaba videojuegos en una tienda, le dijo que le diera todo el dinero, sin embargo, Moros le contestó que sólo tenía unas cuantas monedas, pero que eran para sus libros de primaria, “porque en Matamoros no te regalaban los libros, te los vendían” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019). El asaltante bajó el arma y le dijo que no lo asaltaría, sin embargo, Moros vio cómo, dejándolo a él en paz, se fue a asaltar a otras dos personas.

La vida de Moros giraba en el barrio, donde se defendía debido a las riñas callejeras que se presentaban con frecuencia en su cuadra. En ese tiempo, ya no escuchaba las voces que lo atormentaban desde pequeño y las había olvidado por completo. Ahora, tenía que defender su barrio, su vida y su familia; y, además, ganarse el pan de cada día.

Tramitó sus papeles para viajar a Estados Unidos y vivió un tiempo en Houston, Texas. Conoció el *rap* en inglés y a diferentes grupos de Estados Unidos de los cuales aprendió a rimar y hablar en inglés. Desde muy pequeño, la vestimenta que adoptó fue la del cholo, rapero y la del basquetbol, pues es uno de los deportes que más le gusta.

Moros regresó a México y se estableció en el Fraccionamiento Valle de Lincoln, donde actualmente vive con su familia desde que inició el fraccionamiento. Los trabajos que ha realizado son de *barman*, empleado del aeropuerto y actualmente trabaja en una empresa de giro automotriz. En relación con el *rap*, ha hecho canciones por encargo, para deportistas, gente de Estados Unidos y programas de radio por Internet.

Moros dice que en García “la guerra se está poniendo fea. Conmigo nadie se mete porque uno de los morros que se junta con la raza de ahí es mi sobrino, entonces gracias a él no me hacen nada” (Moros, comunicación personal, 5 de octubre de 2019). Se ha topado con diferentes situaciones donde ha estado en riesgo, por ejemplo, cuando trataron de extorsionarlo. Las estrategias con las que ha hecho frente a esas violencias son:

- a) Con el conocimiento que adquirió en las calles desde pequeño y durante su juventud, pudo salir de distintas situaciones relacionadas con la narco violencia. Ser elocuente al hablar es una de sus habilidades que ha desarrollado como *MC*. El diálogo o El Lenguaje Callejero, le ayudó a resolver la situación de extorsión.
- b) Desplazarse de contextos de la narco violencia a otro lugar donde no lo conocen. Moverse de Matamoros a Valle de Lincoln podría no tener lógica si se trata de alejarse de la narco violencia. Sin embargo, en Matamoros era conocido en su barrio, por lo tanto era más proclive a ser reclutado por un cártel o ser obligado a escribir narcorrap. En Valle de Lincoln trata de pasar desapercibido, sin mencionarle a nadie su actividad en el *rap*, por eso, artísticamente se mueve en otras zonas de García y de la ZMM.
- c) Al ser parte de una *clika*, Moros vio en la unión una estrategia para sentirse respaldado ante las violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico. Por medio del *rap* y lo que aprendió con el cholismo, hace uniones con raperos de García y otras *clikas* del estado, porque ve en esas alianzas una forma de protección entre raperos ante situaciones adversas.

Para el último punto, es necesario mencionar que la filosofía de Moros es similar a la del rapero KRS-One (2014), donde la unidad es fundamental para resolver conflictos:

La unidad es la clave. No sólo no debemos vender nuestros elementos y expresiones a los intereses que van en contra de nuestra propia existencia, lo que igualmente, no se debe librar una guerra entre nosotros mismos. Tenemos que encontrar la fuerza y el valor dentro de nosotros mismos para resolver nuestros conflictos de manera pacífica y sin violencia. Esto es lo que significa ser fiel al Hip Hop (p. 32).

No obstante, Moros señala que los conocimientos en los que se basa su filosofía están también relacionados con la cultura chola: la unión entre *clikas*, el respeto, el honor, el carnalismo y el orgullo de ser mexicano. Estos conocimientos los adquirió en su juventud, al estar en Estados Unidos y ser miembro de una *clika*, y al establecerse en Monterrey, donde también había *clikas* con influencia del *chicano-rap*.

3.2.2. *Cano Epicentro: conocimientos académicos y de la calle para “proponer a partir del rap” en situaciones de violencia*

Para M.A. Rodvel y Fher Doble Filo 46, el mejor exponente de *rap* en García es Rogelio Carrizales, mejor conocido como Cano Epicentro Colectivo. Cano es maestro de artes visuales y muralismo en la preparatoria 19 y en el DIF de García, donde imparte talleres. Estudió Artes Visuales en la UANL, donde se graduó y realizó varios proyectos con las madres de los desaparecidos del colectivo AMORES.

Me habló sobre su paso de la adolescencia a la madurez, donde en la secundaria comenzó a cuestionarse sobre la existencia y algunas problemáticas cotidianas. Fue en esa etapa donde comenzó a escribir *rap* y a practicar el *graffiti*, adentrándose en la escena musical de García, donde ha participado en varios eventos de ¡Rapcía Vive! En sus canciones hablan dos personas: “Cano, yo lo he dicho, es otro sujeto, es el que me ayuda a sacar las cosas en el mundo del *rap*. Me gusta jugar con las posibilidades del *rap*” (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019). Sus temáticas tratan sobre reflexiones filosóficas y situaciones que ha experimentado como rapero; otros temas versan sobre protesta o situaciones de violencia simbólica y directa.

Sobre la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico, me comentó lo siguiente:

La peculiaridad que tiene García es que hace algunos años tuvo un gran crecimiento demográfico y de vivienda a nivel nacional, eso ocurrió como en el 2013, 2014, no sé. Podemos verlo por las casas de interés social. Siento que al absorber tanta población y no darle oportunidad para que se establezca, se generan estos conflictos entre grupos que existían antes o que llegan ahora y que al final existe la violencia. Grupos en general y en particular, hablo también de pandillas, colonias, etcétera. La violencia sí se ve reflejada. Aunque tuvo su auge en tiempos de Rodrigo Medina, aquí fue un infierno, igual que en todos los municipios, pero aquí estaba muy feo. Después se tranquilizó, y ahora mismo, justamente hace como un año, ha habido un repunte en la violencia, que uno, sin ver las gráficas, lo nota en la colonia, asesinatos, capturan a éste, al otro... se ve mucho eso, y no se había visto. Y ahora, siento que en García se está viviendo un repunte en el aspecto de la inseguridad, que se está notando y seguramente se va a salir de control. Yo como habitante del Polvo 2, al igual que en el Polvo 1 y las colonias adyacentes, veo cómo se ha notado un repunte en la violencia (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Cano está entre los entrevistados que han detectado el repunte de la violencia en García en el periodo 2018-2019. Otros entrevistados hacen alusión a experiencias que vivieron en relación con la violencia armada del 2009 al 2015, y de la situación actual comentan que sí están presentes algunos acontecimientos relacionados con la narco violencia, pero no como antes.

Cano menciona que los acontecimientos violentos han afectado su escritura. Dice que se ha mantenido al margen, pero que en sus letras están presentes algunas rimas que tratan sobre la violencia que se vive en García, aunque la temática principal no trate sobre eso. En algunas de sus canciones habla sobre “lo social, político, cultural, educativo, suelto algunas líneas sobre lo que está sucediendo en mi entorno y trato de aprovechar mi función como escritor para proponer, no solamente exponer”. Uno de sus proyectos es “proponer a partir del *rap*, proponer cosas, no solamente exponerlas y mostrarlas porque ya existen y ya sabemos que están, pero faltan propuestas para generar algún cambio” (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Para hacer frente a la narco violencia, Cano utiliza como herramienta el conocimiento aprendido en el *graffiti* y como *MC*. Al impartir clases en la comunidad y a los más jóvenes, desarrolla propuestas creativas con base en las experiencias y conocimientos aprendidos en la calle y en la licenciatura:

Me interesa el cambio que puede generar el *rap*, cómo unas letras pueden generar un cambio real. Me imagino a alguien que estuvo metido en la delincuencia y que a partir del *rap* pudo generar ciertas ideas, darse cuenta de ciertas cosas y cambiar. O alguien que hace *rap* y ayuda a cierta comunidad o cierta área. Donde el *rap* funcione como herramienta para un cambio (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Su formación académica ha tenido mucho que ver con el cambio de su discurso en sus canciones. Antes de estudiar la universidad, Cano dice que sus escritos estaban más “ensimismados, no podía observar un contexto social, solamente el contexto personal” (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019). Entonces, a partir de sus estudios en la Facultad de Artes Visuales, hay un cambio en sus letras, donde se refleja más su función en la sociedad.

Los conocimientos académicos, junto con los aprendidos en la calle, son fundamentales para ir formando su filosofía sobre la cultura *Hip Hop/rap*:

El *rap* es todo. Frase de Tote King "*Rap* es lo que escribo, *Hip Hop* es lo que vivo", puede parecer muy trillada, pero si la analizas, te das cuenta para quién el *rap* es una realidad como forma de vida. Es una cultura porque contiene todos los elementos de una identidad cultural. Hay personas que lo vivimos. Pertenece a ese sector que vive la vida *rap*, que vive el *Hip Hop* en verdad. Quien se levanta pensando en el *rap*, o lo olvida en un día, pero al siguiente vuelve a recordarlo. Vestimos *rap*, hablamos *rap*, somos *rap*. Lo llevo todos los días conmigo, mis amistades son *rap*, lo que estudio, lo que veo y lo que genero es *rap*, y su función, en lo personal, es una herramienta para curar (Cano, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Con los casos de Moros y Cano se mostró cómo los raperos hacen frente a la narco violencia utilizando su agencia creativa a partir sus conocimientos adquiridos en el *rap* y en sus experiencias en el barrio y en la escuela. Por un lado, Moros utiliza el conocimiento que adquirió en las calles para (sobre) vivir a esa violencia; por su parte, Cano conjuga sus conocimientos académicos obtenidos en la licenciatura de Artes Visuales y sus conocimientos adquiridos en la calle para construir una filosofía que sustente propuestas frente a la violencia. En ambos casos está presente la agencia creativa, que Malcomson (2019) define como “la medida en que los actores operan creativamente dentro del narco mundo” (p. 2).

3.3. #RapConHistoria: la relación de los raperos con el Estado para hacer frente a la violencia

Durante mi estancia en García participé como raperero al lado del Estado en sus tres dimensiones: municipal, estatal y federal. La administración federal implementó el programa Misiones por la Diversidad Cultural, que trata de impulsar las culturas locales con “Jornadas de trabajo para detectar las necesidades culturales a nivel municipal; generar espacios de posibilidad, encuentro e intercambio de saberes y experiencias locales” (Cultura Comunitaria, 2019).

Dentro de esas actividades se llevaron a cabo eventos con puesta en escena llamados Jolgorios, donde se presentaban grupos de todos los géneros musicales, entre ellos el *rap*. Se nos invitó nuestro grupo Mexican Fusca, como exponentes, y además me pidieron impartir talleres de *rap*. Fue así cómo elaboré el proyecto #RapConHistoria.

La estrategia de los Jolgorios en Nuevo León fue llevar la cultura a zonas de la PMM, donde están presentes situaciones de violencia y de precariedad. Así, nos invitaron a Jolgorios en Escobedo, Ciénega de Flores, Salinas Victoria, Juárez, Cadereyta y Galeana, municipios de Nuevo León (ver figura 1).

Otra actividad en el nivel estatal fue la impartición del taller de #RapConHistoria en la Esfera Cultural García, de la que ya hice mención en el Capítulo 1. Implementé un taller que dividí en varias sesiones y se llevó a cabo durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del 2019, en el teatro de la Esfera Cultural. Entre semana, me mantuve en contacto con los asistentes mediante un chat de *Messenger* en *Facebook* y un grupo de *WhatsApp*. La descripción del programa fue la siguiente:

Objetivos

Objetivo general: compartir entre los raperos los conocimientos adquiridos en su trayectoria como exponentes y vida cotidiana, a partir de sus experiencias relacionadas con la cultura *Hip Hop*, el barrio, la escuela y el trabajo.

Objetivos específicos:

1. **Histórico y cultural:** utilizar la música y la rima en conjunto con la literatura para conocer y comprender nuestro entorno social y reflexionar sobre nuestra cultura, historia e identidad.
2. **Creativo y social:** construir lazos con la comunidad a partir del *rap*, utilizando la rima de forma creativa, como herramienta de expresión y transformación social.
3. **Performativo y comunitario:** mostrar los conocimientos adquiridos por medio del *rap* a partir del intercambio de experiencias adquiridas durante el taller.

Contenido

Las sesiones del taller se dividen en cuatro y tienen una duración de dos horas que se impartirán los miércoles de 4:00 pm a 6:00 pm, en la Esfera Cultural del municipio de García, Nuevo León.

1.- Rap con historia: Orígenes del *Hip Hop* y del *rap*, trayectoria de los exponentes, presentación de rimas y proyectos.

2.- Tirando rimas: Construcción de rimas a partir de las experiencias en el barrio y de la cotidianidad, complementadas con la literatura. Presentación de proyectos.

3.- ¡Suelta la pista!: Sobre el uso de las instrumentales: ventajas y desventajas. Adaptación al ritmo mediante el *flow* o el juego con la rima sobre la instrumental. Presentación de proyectos.

4.- Difusión R.A.P.: “Cómo hacer cosas con palabras”. Presentación interna de canciones. Estrategias para la difusión del *rap* y preparativos para el performance/concierto en la Esfera Cultural García.

Una de las características que consideré para el taller es que no hubiera una relación vertical entre el responsable y los asistentes. Es decir, la propuesta la traté de hacer más horizontal, en donde se diera prioridad al conocimiento de los raperos asistentes, para que éste sea compartido con todos los participantes del taller.

En los Jolgorios y en La Esfera Cultural se buscaban generar propuestas para hacer frente a las violencias sociales. Los talleres y la puesta en escena fueron parte fundamental para rellenar ese vacío que habían dejado las administraciones pasadas, porque durante el recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico algunas instancias dejaron de apoyar o colaborar con los jóvenes (como en el caso de Leo-C) de las zonas periféricas de la ZMM.

A pesar de haber invitado a exponentes reconocidos en la escena local regiomontana como Northsiders MX, Nueva República/Neluayotl Chokoxtlik, Xirena, Rambo de la Luna Negra, Menuda Coincidencia, Charlee Greender y Mío DTR, los Jolgorios no lograron cumplir el objetivo de atraer espectadores mediante el *rap*; solamente en Ciénega de Flores y Cadereyta la asistencia estuvo aceptable.

En el Jolgorio que se llevó a cabo en el municipio de Juárez, una asistente al evento adscrita al PRI me habló sobre una disputa entre el gobierno municipal y el gobierno federal. Mencionó que, por intereses políticos, el alcalde había dado la orden para que los regidores y representantes de las colonias no apoyaran el evento. En Cadereyta, el alcalde no quería que se utilizara el escenario de la plaza principal, su exigencia era que los organizadores rentaran su propio escenario. Sin embargo, estos últimos no cedieron, debido a que consideraban una injusticia tener que gastar recursos en algo que ya se tenía en el lugar.

Otro factor que afectó en la asistencia fue que los carteles no eran llamativos. Un habitante del municipio de Ciénega de Flores que acudió al Jolgorio me comentó que no se tomó la molestia de leer el cartel, porque el diseño lo remitía a una campaña de salud de las que organizan las administraciones municipales. Además, dijo que “el cartel estaba saturado de texto”.

MISIONES POR LA DIVERSIDAD CULTURAL
PRESENTA:

SÁBADO 17 DE AGOSTO

FORO DE ARTES VIVAS

15 h / **Ágape. Concierto de rock alternativo**
Comparte: Ágape: Antonio Contreras, Emiliano Herrera, Roberto Martín
Público en general

16 h / **Jammarada presenta "sonido de lo que estamos manejando". Concierto de música fusión**
Comparte: Jammarada
Público en general

17 h / **Menuda Coincidencia Concierto de rap consciente**
Comparte: Menuda coincidencia: José Miguel Soto
Público en general

18 h / **Mexican Fusca. Rap y raíces. Concierto de rap**
Comparte: Erik "Fusca" Mejía
Público en general

19 h / **Los Finnix. Concierto de música regional; norteño-tejana**
Comparte: Los Finnix
Público en general

20 h / **Presentación del grupo Emigrados. Concierto de música norteña**
Comparte: Grupo Emigrados del Norte
Público en general

21 h / **Joao, un recorrido por la historia de la música colombiana. Concierto de música vallenata y colombiana.**
Comparte: Erik Joao López Moreno
Público en general

PUNTO DE INTERSECCIÓN

16 h / **Red de tiempo**
Comparte: Equipo de misiones
Público en general

TALLERES LIBRES

15 a 18 h / **Taller de graffiti y arte urbano, intervención comunitaria del espacio público**
Comparte: Dose (Luis Gameros)
Público entre 13 y 17 años

19 h / **Taller de rap**
Comparte: Menuda Coincidencia: José Miguel Soto.
Público en general

CÍRCULOS DE DIÁLOGO

17 a 18 h / **Los orígenes del hip-hop y las aportaciones al movimiento de la comunidad chicana**
Comparte: Erik "Fusca" Mejía
Público en general

EXPOSICIÓN ABIERTA

18 a 21 h / **Exposición abierta de murales hechos por la comunidad en el skatepark "Ruisseñores"**
Comparte: Dose y comunidad participante
Público en general

JOLGORIO CIÉNEGA DE FLORES

DOMINGO 18 DE AGOSTO

FORO DE ARTES VIVAS

16 a 17 h / **"Kelly" Obra de danza contemporánea en tres partes**
Comparte: Mizraim Araujo
Dirección y coreografía
Público en general

19 a 21 h / **Presentación musical Sonidero Dueñez. Recorrido histórico musical a través del vinil.**
Comparte: Gabriel Dueñez
Público en general

TALLERES LIBRES

15 a 20 h / **El Arte de Reciclar**
Comparte: José Alfredo Pérez Benítez
Público en general

15 a 16 h / **Macetas colgantes**
Comparte: Ma. Guadalupe Pedrosa Amaya
Mayores de 8 años

16 a 18 h / **Taller de introducción a las artes circenses**
Comparte: Dinamo Ritmo: Patricio Botello y Alejandro Tierra Blanca
Público en general

16 a 18 h / **Territorios, taller de fotografía documental y foto voz**
Comparte: Museo Mutante
Público de 15 a 25 años.

17 a 20 h / **Taller de skate y roller Tirando Demencia**
Comparte: Rolando Miguel Alonso Castro
Público de 15 a 20 años.

18 a 20 h / **Taller de danza acrobática y contemporánea**
Comparte: Mizraim Araujo
Público mayor de 6 años

18 a 19 h / **Cuentos Del Baúl**
Comparte: Baúl Teatro AC
Público mayor de 4 años

CÍRCULOS DE DIÁLOGO

19 a 20 h / **Círculo de diálogo histórico, Ciénega a través de la historia.**
Comparte: Rafael Ríos Cázares
Público mayor de 10 años

LENGUJA CINEMATOGRAFICA

20:30 a 21:40 h / **Tirando demencia" Proyección de Documental sobre deporte urbano.**
Comparte: Rolando Miguel Alonso Castro; Director del documental
Público en general

CULTURA COMUNITARIA



Plaza Principal del Fraccionamiento "Los Ruisseñores" Avenida Ruisseñores S/N Fraccionamiento "Los Ruisseñores" (entre De los Gorriónes y 29 Sur)

DIRECCIÓN GENERAL VINCULACIÓN CULTURAL

Nuevo León GOBIERNO CIUDADANO

CONARTE

Dirección de Educación y Cultura

Ciénega de Flores

Figura 13. Cartel del Jolgorio en Ciénega de Flores. Fuente: Facebook Misiones por la Diversidad Cultural

Con el taller de #RapConHistoria llevado a cabo en la Esfera Cultural, los asistentes habitantes del Fraccionamiento Valle de Lincoln lograron conformar un nodo musical dentro de la escena rap de García. Compartieron experiencias y conocimientos, y, además, lograron colaborar en sus estudios caseros de grabación, grabando un par de temas que difundieron en redes sociales y en plataformas musicales.

A pesar de que la Esfera Cultural García cuenta con un estudio de grabación profesional, no se lograron acordar citas para que los raperos produjeran sus canciones, debido a la complicación de los horarios laborales y escolares de los asistentes. Con el cierre de la Esfera por el covid-19, ya no se pudo llevar a cabo la tercera parte del taller; sin embargo, sigio en contacto con los promotores de la Esfera Cultural y con los raperos de Valle de Lincoln a través de Facebook y WhatsApp, para compartir proyectos de rap.

#RapConHistoria

TALLER DE RAP

**MIÉRCOLES
DE 4PM A 6PM
ESFERA CULTURAL
GARCÍA, N.L.
VALLE DE LINCOLN**

GRATUITO

**IMPARTE:
FUSCA MEXICA
MEXICAN FUSCA**



ESFERAS CULTURALES

CONARTE

EN LA ESFERA CULTURAL
GARCÍA, VALLE DE LINCOLN

Figura 14. Cartel del taller #RapConHistoria. Fuente y diseño: autoría propia.

En lo referente a la administración municipal de García, sus promotores juveniles han organizado batallas de *freestyle*. También se realizó un evento en la Plaza de los Caídos al que se le llamó “Cypher Rap, ¡vamos a conocernos!”. El proyecto fue propuesto por un integrante de Acción Juvenil de García, que dirige el regidor del municipio, Marco Martínez. El objetivo era que la nueva escuela de García y la vieja escuela convivieran e intercambiaran experiencias. A mí se me invitó como exponente de *rap*, junto a los grupos Krónicoz KZ, K77 y Doble Filo 46. Al lugar asistieron más grupos y exponentes de los que estaban en el cartel: Cano Epicentro, Monotonía Crew, Flacko Madafacka y otros jóvenes que apenas comienzan a rapear.

Al evento le faltó difusión, además, no se organizó con tiempo. El espacio se consiguió, pero el sonido no era para un evento musical. Se pretendía que ese tipo de eventos se organizaran cada semana, para que los raperos se apropiaran de los espacios “abandonados” del centro de García. Sin embargo, sólo se realizó una vez. Debido a las fallas del equipo de audio y al reporte por “personas sospechosas y ruido” que hicieron los vecinos que habitan alrededor de la plaza, no se le dio continuidad a este tipo de eventos.

En el primer capítulo señalé que algunos habitantes del centro culpan a “los de afuera” (de la ZMM y de otros estados del país) que llegaron a vivir a García por los diferentes tipos de violencia e inseguridad que se presentan en el municipio. Posiblemente, los vecinos de las casonas de alrededor de La Plaza de los Caídos se sintieron invadidos por los raperos. No lo pude corroborar en ese momento, sin embargo, como un grito de triunfo, no por invadir de forma violenta sino con *Hip Hop*, algunos raperos gritaban en el evento “¡Rapcía invadió García!”

En esta relación que tuve con las tres dimensiones del Estado, percibí una falta de conocimiento por parte de los raperos y los organizadores de los Jolgorios y el Cypher Rap: los raperos desconocían esos eventos, no estaban informados o la difusión no los alcanzó en las redes sociales. Y fue evidente que a los organizadores de los Jolgorios y el Cypher Rap les faltó conocimiento de las escenas y nodos musicales presentes en los municipios, por eso, no pudieron convocar a los raperos de algunas zonas.

Esas áreas de oportunidad se deben en parte a varias razones:

- a) Como ya se mencionó, el Estado dejó de apoyar a los raperos de las zonas periféricas durante el recrudescimiento de la guerra contra el narcotráfico. En los raperos se creó un sentimiento de desconfianza en relación a las actividades organizadas por el Estado.
- b) Haciendo referencia a Olvera (2018), las instancias gubernamentales enfocadas en este tipo de proyectos no llevan un registro de lo que se hizo en las administraciones pasadas. Por lo tanto, hay un sesgo en el conocimiento del estado actual de la escena. “Esto sucede por el tipo de prácticas burocráticas patrimoniales y poco profesionalizadas, en las que los funcionarios recién llegados no cuentan o no tienen acceso a los informes y reportes de sus antecesores” (p.p. 246-247).

- c) No hay una relación directa por parte de los promotores juveniles del Estado con los exponentes de la escena musical *rap* y sus nodos musicales.
- d) Tensiones y conflictos entre la administración municipal, estatal y federal por intereses políticos. En estos juegos de política, los raperos no están dispuestos a participar, mucho menos a asistir como escuchas.

Como exponente de *rap*, sentí frustración al enfrentarme con estas barreras que no permiten una apropiación de los espacios públicos por parte de los raperos para difundir la cultura *Hip Hop*. No obstante, aprendí que, dentro de la escena cada rapero, junto con su *crew*, hace frente a estas problemáticas y a los diferentes tipos de violencia desde su trinchera. El Conocimiento Callejero y El Espíritu del Emprendimiento Callejero son parte fundamental de la cultura *Hip Hop* para que los raperos realicen emprendimientos relacionados o no con el *Hip Hop* para transformar su entorno.

Al obrar, como parte de su agencia para las situaciones que los constriñen, organizan eventos, colaboran con la comunidad, forman *crews* o *clikas*, crean su propio entorno para producir su música y rellenan el vacío que dejó el Estado. Otro elemento que es parte de su agencia creativa se refleja en sus canciones, ya lo señalé a lo largo de los capítulos en las letras de Cano, Monotonía Crew y M.A. Rodvel. Las letras, la música y el producto final de una grabación es lo que hace al rapero “ser productivo”, como dice Cano. Por eso, en el siguiente capítulo analizaré 4 canciones que funcionan como agencia creativa para hacer frente a la narco violencia.

Por último, es necesario señalar que el abandono por parte de las diferentes administraciones gubernamentales a las colonias periféricas y suburbanas en el periodo del recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico, acrecentó el desinterés y la desconfianza de los raperos para participar junto al Estado. Las violencias se fueron acumulando entre la precariedad, la opresión policíaca, la inseguridad y la pobreza. Al querer “rescatar” a la juventud de las violencias criminales con las políticas del gobierno federal del 2018, los promotores juveniles sólo encontraron “ruinas”. Pero de esas “ruinas”, como ya lo mostramos, algunos raperos fueron capaces de transformar su entorno con sus propios medios, porque entre ruinas, rimas y *graffiti* el *rap* en García vive.

4. AGENCIA CREATIVA FRENTE A LAS VIOLENCIAS. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE CANCIONES DE LOS RAPEROS DE GARCÍA

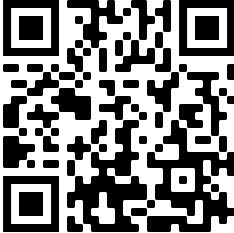
Es una forma de expresar un sentimiento tan oculto, que no puedes guardar y lo expresas en público, respeto ganado, no sé, pero me aviento, camino tranquilo, aunque vaya en contra del viento, todo a su tiempo, me dijo un viejo sabio, deja el corazón arriba del escenario, por eso estoy aquí, por mí, por ti, por Hip, por Hop, creyendo más en el rap que en la religión.




(William K77, Libre expresión, 2015)

En los capítulos anteriores se mostré cómo los raperos de García hacen frente a las violencias criminales derivadas de la guerra contra el narcotráfico, cuando construyen una escena musical y utilizan el conocimiento adquirido de la cultura *Hip Hop*. Este capítulo continúa con el mismo ejercicio, pero ahora analizando las letras de las canciones. Se centra en el análisis crítico del discurso (ACD) y en el discurso político (DP) de las letras de tres exponentes de *rap* del municipio de García.

En la mayoría de los casos, las temáticas y los títulos de las canciones de los raperos de García tratan aspectos donde el contenido principal no es la narco violencia. Más bien, se centran en temas que abordan la competición, relatos de vida, amor, desamor, dedicatorias, protesta, egocentrismo, el barrio, opresión policiaca, conexiones con otros raperos y letras relacionadas con los elementos de la cultura *Hip Hop*, por ejemplo, el *graffiti*, el Conocimiento Callejero y el tornamesismo. En la siguiente tabla presento un ejemplo de las temáticas más comunes entre los raperos de García. No significa que sean las más populares dentro de la escena, pero son una base para conocer el contenido principal del corpus de las canciones de los raperos del municipio. Temas como el de Kriza Rap (marcado en la tabla en color gris) son los que más interpretan los raperos de García:

Tabla 5. Temáticas principales de los raperos de García

| Autor(es) | Título | Temática | Actores y temática | |
|----------------------------------|------------------------|--|--|---|
| Cano Epicentro | Libertad | Precariedad, corrupción, educación, violencia | Un recuento de su experiencia como habitante de García como periferia precarizada. |  |
| Fher Doble Filo | Recuerdos | Violencias criminales, drogadicción, conformación de la escena | Su historia de vida en el <i>rap</i> , el barrio, la venta de drogas, las adicciones y la guerra contra el narcotráfico |  |
| Gxrdenia | Ella no tiene la culpa | Violencia de género, violencias criminales, inseguridad, violación, pandillerismo. | Canción sobre dos casos de muerte: un joven metido en pandillas y drogas y una mujer de 13 años víctima de una violación. Se hace referencia a la madre con la frase “ella no tiene la culpa”. |  |
| Krónicoz Ft. Dignatarios | Abuso de poder | Opresión policiaca | Mencionan cómo la policía oprime a los habitantes de los barrios. Relatan sus experiencias. |  |
| Conecta Mexicana y Mexican Fusca | Mi tierra | Cultura mexicana, historia, barrio, cholismo. | Colaboración que enaltece el orgullo de ser mexicano, haciendo referencia a tradiciones, historia y cultura. |  |

| | | | | |
|-----------------|---------------------------------------|---|---|--|
| Kriza Rap | Todo por el rap | Tiradera, cultura <i>Hip Hop</i> , egocentrismo. | Canta sobre su experiencia como rapera, y cómo se defiende de las críticas dentro de la escena |  |
| M.A. Rodvel | Por qué te fuiste | Descanse en paz | Habla sobre el fallecimiento de un familiar, los consejos que le daba y el duelo por el que pasó M.A. Rodvel. |  |
| M.A. Rodvel | Esta vez no lloré | Rap romántico, amor, desamor. | Relata su experiencia en el amor y el desamor. |  |
| #RapConHistoria | <i>Cypher</i> sobre el día de muertos | Violencias criminales, muerte, día de los muertos | Cypher en donde los asistentes al taller relatan su experiencia con la muerte desde diferentes sucesos. | Cypher-canción en proceso de edición |

Fuente: elaboración propia.

Entre sus canciones, los raperos de García crean algunas rimas donde señalan acontecimientos o experiencias relacionadas con los diferentes tipos de violencia y narco violencia. Al centrarme en el análisis de cuatro canciones de *rap* pretendo demostrar cómo los raperos construyen sus experiencias utilizando el *rap* como recurso cultural y desarrollando su agencia creativa para hacer frente a la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico. Las características encontradas en sus líricas son las siguientes: 1) evaden temáticas directas sobre el narco; 2) tratan levemente aspectos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico; 3) exponen y/o proponen alternativas para hacer frente a las violencias; 4) tratan de concientizar a los oyentes a través de sus letras, es decir, rapear una experiencia para generar un cambio.

El corpus lo elegí de entre unas doscientas canciones que escuché durante mi trabajo de campo. Las canciones y los criterios de selección son los siguientes: “Recuerdos”, de Fher, del grupo Doble Filo 46, por ser una de las canciones más solicitadas en sus eventos y abordar aspectos fundamentales para demostrar lo que es de interés para este capítulo, además de que el autor es un referente en la escena de García. rapero; “Ella no tiene la culpa” de Gxrdenia, por estar incluida en el lanzamiento más reciente de un álbum de *rap* en García (“No somos una máquina”, noviembre 2019), que relata lo que se vive recientemente en el municipio, en cuestión de violencia; “Tirando claro”, de Kriza Rap, por ser una respuesta a la violencia simbólica que recibe por ser mujer rapera; y “Libertad” de Cano Epicentro Colectivo (considerado por algunos de los *MC's* de García como el mejor rapero del municipio), por ser un tema que expone diferentes aspectos socioculturales de García y, propone soluciones en sus rimas para concientizar a los oyentes.

Para lo que se quiere demostrar sólo analicé las letras de las canciones y no el formato audiovisual ni la música instrumental, porque para eso se requieren otras herramientas como la semiótica y la extensión de otro capítulo. Además, decidí no abordar dichos elementos porque no están en el centro de los objetivos de esta tesis y porque en algunas de las canciones no se elaboraron audiovisuales, por ejemplo, en la de “Libertad” de Cano Epicentro y en la de “Tirando claro” de Kriza Rap. Aunque quizá estas canciones no son dominantes cuantitativamente en el ámbito comercial, son referentes significativos en la escena *rap* de García.

Teun Van Dijk menciona que el ACD estudia “el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (Van Dijk, 1999, p. 23). Asimismo, el ACD “toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social” (ibíd.). El DP se refiere “al discurso emitido desde el círculo político como a todo aquel generado desde sectores o grupos contrarios y resistentes a la hegemonía de dicho círculo” (Colima y Cabezas, 2017, p. 28).

Con base en lo anterior, focalicé el análisis en el discurso generado por las canciones de los raperos que hacen frente al círculo dominante hegemónico del contexto de narco violencia. Aunque no se combate directamente, el rapero expone y propone soluciones mediante el uso del *rap* como herramienta para transformar su entorno. Sus composiciones son utilizadas como agencia creativa para generar cambios.

Para el ACD y el DP de las canciones de los raperos de García, utilicé la metodología propuesta de Jordi Bonet, citada e implementada por las autoras Alejandra Araiza y Alma González (2016), que la utilizaron para analizar tres canciones de música banda, y que se expone en la tabla 6:

Tabla 6. Metodología de Jordi Bonet para el ACD

| Aspectos para analizar | Preguntas a responder |
|---|--|
| 1. Delimitar quién es el autor/a y dónde se posiciona | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Habla de sí mismo de manera personal o impersonal? |
| 2. Observar la interacción comunicativa | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Quiénes constituyen las audiencias? • ¿Cómo se interpelan los escuchas? |
| 3. Analizar los sujetos/agencias | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué sujetos aparecen en el texto? • ¿Cómo se habla de ellos? • ¿Cómo se construyen? |
| 4. Plantear la interdiscursividad | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué palabras clave podemos destacar que nos sirvan para identificar los diferentes discursos presentes en el texto? |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué discursos parecen estar dentro del texto? • ¿Cómo se relacionan entre sí los discursos identificados? |
| 5. Detectar las relaciones de poder, ideología y hegemonía | <ul style="list-style-type: none"> • ¿En qué medida su discurso contribuye/se resiste a la reproducción de las ideologías dominantes? |

Fuente: elaboración propia con base en la propuesta de Jordi Bonet citada e implementada por Araiza y González (2016, p. 114).

Así pues, nuestra propuesta tendrá el formato de análisis arriba referido, aunque también se revisaron trabajos de autores que han analizado letras de música colombiana, *rap*, reggaetón y música banda. La mayoría están orientados para analizar la violencia de género mediante el ACD (Araiza y González, 2016; Rivas, 2016; Gallucci, 2008). El trabajo de Colima y Cabezas (2017) aborda el discurso político como resistencia en el *rap* chileno. Otros trabajos como el de Silva (2017) sobre el *Hip Hop* femenino y el de Carmen de la Peza (2013) sobre el *rock* (donde engloba al *rap* dentro de este género), realizan un análisis descriptivo donde resaltan los aspectos importantes de las canciones de los exponentes. El de esta última también se orienta al análisis de la violencia de género.

Elegí la propuesta de Bonet basándome en el formato y análisis de Araiza y González (2016) porque incluye el análisis de los sujetos/agencias y cómo se construyen los exponentes en sus discursos. Además, esta metodología permite abordar la relación directa con los interlocutores creadores del discurso, al indicar la posición del autor no sólo en la canción, sino su papel en la escena. En la mayoría de los textos consultados sobre el análisis de canciones, no encontré una relación con los investigadores y los cantautores, sólo abordaron el discurso de las canciones sin profundizar en los relatos de vida, conocimientos y experiencias de los cantantes.

4.1. “Recuerdos” de Fher Doble Filo

El nombre de la primera canción del corpus de análisis es “Recuerdos”, escrita por el rapero Fher, del grupo Doble Filo 46, perteneciente a KPC Crew, que se conforma por exponentes de la cultura *Hip Hop* del municipio de García y de la colonia San Bernabé del

municipio de Monterrey. El productor de la canción fue William y la instrumental fue realizada por Znake, ambos del grupo de rap K 77 que producen su música en su estudio llamado El Templo Rec, ubicado en García. La canción forma parte del álbum de Doble Filo 46 titulado “Vicios y ritmos”, donde “Recuerdos”, es la canción de cierre.



Figura 15. Portada del álbum “Vicios y ritmos” de Doble Filo 46. Fuente: archivo personal de Fher Doble Filo 46.

Una de las propuestas del ACD es referenciar el contexto donde se produce el discurso. Según Van Dijk (1999), “Los participantes actúan en situaciones sociales, y los usuarios del lenguaje se implican en el discurso dentro de una estructura de constreñimientos que ellos consideran o que hacen relevante en la situación social, esto es, en el contexto” (p. 25-26). Para complementar el contexto que ya se abordó en los capítulos I y II, consideré necesario transcribir la letra completa de Fher, porque ésta también forma parte de la estructura social en la que el actor se desenvuelve, así como de la agencia creativa del autor:

(Hablado)

B-boys gancheros, por todo México
 KPC Crew, El Templo Rec
 Znake sobre la base
 El Doble Filo güey

(Fher)

Año 2003: un adolescente con la mente retorcida,
 atrapado en drogas sin buscar salida,
 buscaba trabajo pa’ mantener su vicio,
 encerrado en el cuarto, perdido en el abismo.

No había forma de escape,
hasta que KCH le enseñó el erre a pe,
despertó a la vida y tomó la libreta,
de ella hizo un arma poderosa al igual que la *beretta*.

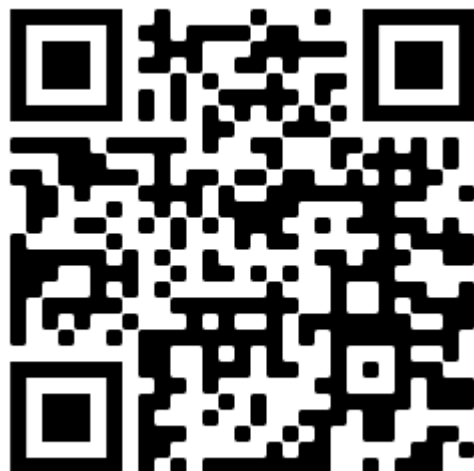
De la pluma hizo su fiel compañera,
aumentó las letras, le bajó a la loquera,
se hizo la alianza y empezó el Lenguaje,
por todo San Berna este hermoso viaje.

Altibajos al igual que todos,
momentos gloriosos, otros llenos de lodo,
gracias *Hip Hop* por hacerme fuerte,
gracias a mi madre, gracias a la gente.

Mis carnales de barrio, Dios los tenga en la gloria,
otros en el CERESO contando su historia,
y yo soy de esos que la han librado,
salí casi ileso del crimen organizado.

Nada de orgullo de los que les platico,
sólo son recuerdos envueltos en vicios,
me cambié de barrio no hay porque negarlo,
San Berna está presente no hay por qué olvidarlo.

Hoy levanto la frente por aquellos que decían,
y ya soy un referente aquí en Villa de Rapcía,
hoy levanto la frente, mi orgullo es decirlo,
que yo soy el Fher del pinche Doble Filo.



1.- Explicitación del autor: el autor de esta canción es Fher del grupo Doble Filo 46, uno de los referentes de la escena musical *rap* de García y organizador de los eventos ¡Rapcía

Vive!, como ya mencioné en el capítulo II. Además de ser *MC*, es *beatmaker*, productor musical y promotor. Sus proyectos sobre *Hip Hop* son gestionados con recursos económicos de su trabajo como soldador de argón⁷². Al considerar su *rap* como *underground* o subterráneo, a Fher no le interesa la fama ni posicionarse en el *mainstream*, sino más bien utilizar el *Hip Hop/rap* como una puerta de escape a situaciones personales. También, lo utiliza como herramienta para generar propuestas, cambios en la sociedad y en la escena musical *rap* de García.

“Recuerdos”, es una canción en la que relata algunos de los momentos más significativos de su vida como adolescente y adulto en relación con el *Hip Hop*. Habla de su adicción a las drogas, las conexiones entre escenas musicales Rapcía Vive-San Berna Suena y algunas de las consecuencias que afectaron en su entorno debido a la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico. La canción está escrita en primera y segunda persona. Fher recalca la importancia del *Hip Hop/rap* como una cultura que produjo un cambio positivo a su vida.

2.- *Interacción comunicativa*: Fher me comentó que esta canción es una de las más coreadas en los eventos en los que se ha presentado en Saltillo, San Bernabé y García. Esto lo comprobé al escucharlo en el evento “Cypher ¡Vamos a conocernos!”, al que refiero al final del capítulo III. Así, las audiencias de este discurso se encuentran en las personas que acuden a los eventos de *rap*, principalmente.

Los álbumes musicales los distribuye en los eventos y en la calle, maquilados y diseñados por él y su grupo en discos compactos grabables. Las redes sociales que utiliza para difundir su música son *Facebook*, *YouTube* y *WhatsApp*. Ésta última es de las más importantes debido a que sus canciones las comparte en grupos con temática *Hip Hop*, donde participan raperos y escuchas de las escenas y nodos musicales que están conectados con la escena *rap* de García. Así, se constituye parte de su audiencia.

La forma en que Fher interpela a los escuchas subyace en su discurso, al invitarlos a que tomen en cuenta sus palabras para reflexionar sobre las situaciones de riesgo que se vive en los barrios. Utiliza el *rap* como una herramienta de cambio para concientizar a los escuchas que pasan por situaciones similares a las que él vivió. Remarca que no se siente

⁷² Argón es el tipo de gas inerte que se utiliza en la soldadura eléctrica.

orgulloso de haber sido adicto a las drogas al mencionar “Nada de orgullo de los que les platico / sólo son recuerdos envueltos en vicios”, para diferenciarse de los tipos de *rap* donde se hace una exaltación a las adicciones o a la violencia, como el *gangsta rap* o el *trap*.

3.- *Análisis de los sujetos/ agencias*: Al ser un relato de vida y no una ficción, Fher se muestra como una persona que fue capaz de transformar su entorno gracias al *Hip Hop/rap*. Como agente, utilizó la escritura de rimas para alejarse paulatinamente de las adicciones, “De la pluma hizo su fiel compañera / aumentó las letras, le bajó a la loquera”. El Conocimiento Callejero como elemento de la cultura *Hip Hop*, se ve reflejado al hablar sobre su experiencia con el crimen organizado, “y yo soy de esos que la han librado / salí casi ileso del crimen organizado”, refiriéndose al relato que presenté en el capítulo II, donde pudo escapar de la muerte en distintas ocasiones.

Fher se construye como un agente importante no sólo en la escena *rap* de García, sino también en la de San Bernabé, al mencionar sus inicios en el *rap* en su barrio de “origen”, “se hizo la alianza y empezó el Lenguaje / por todo San Berna este hermoso viaje”. Lenguaje Callejero fue el primer grupo de *rap* al que perteneció, pero lo abandonó debido a su cambio de domicilio por peligro de muerte. Así, tuvo que desplazarse forzosamente hacia García, donde puso los cimientos para fortalecer la escena que estaba en proceso de construcción en el 2009: “soy un referente aquí en Villa de Rapcía”.

Una forma creativa para evadir el riesgo de muerte en un contexto de narco violencia es omitir en las letras de *rap* el nombre de los cárteles o de personas y grupos que los conforman. Este elemento lo utiliza Fher al referirse sólo como “crimen organizado” a un ente que aparece en el texto y no mencionar a un cartel específico.

Otros actores que aparecen en su discurso son los escuchas de García, su madre y KCH, el rapero que le compartió el conocimiento y la filosofía de la cultura *Hip Hop*. También menciona a sus amigos que murieron y a los que se encuentran en prisión “Mis carnales de barrio, Dios los tenga en la gloria / otros en el CERESO contando su historia”. Al estar en la misma estrofa en donde menciona “y yo soy de esos que la han librado / salí casi ileso del crimen organizado”, nos refiere a las consecuencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico, que son la muerte o la cárcel. Lo anterior fortalece su posición que construye como agente al mencionar que él logró librarse de esos dos destinos. Además, en estas líneas se muestra que Fher no narra explícitamente las vivencias en sus letras porque

esto significaría arriesgarse, por eso se expresa tangencialmente al hablar sobre la violencia y el narco, sin profundizar mucho. Conocer el contexto personal de Fher (y de los otros raperos) me permitió comprender el trasfondo de su discurso.

4.- *Interdiscursividad*: las letras de “Recuerdos” aluden a las violencias criminales derivadas de la guerra contra el narcotráfico (como se ejemplificó en los puntos anteriores), pero principalmente expone y propone alternativas para hacer frente a esa violencia utilizando el *rap* como herramienta para generar un cambio, aunque en su discurso, Fher no lo diga interpelando a los escuchas:

- “Despertó a la vida y tomó la libreta de ella hizo un arma poderosa al igual que la beretta”: el *rap* funciona en su vida como una herramienta para hacer frente a situaciones adversas. La palabra a través del *rap* es igual o más poderosa que un arma de fuego para generar cambios en su entorno (agencia creativa).
- “De la pluma hizo su fiel compañera aumentó las letras, le bajó a la loquera”: Para Fher, el *rap* es una válvula de escape para afrontar circunstancias contraproducentes, por ejemplo, la adicción a las drogas.
- “Y ya soy un referente aquí en Villa de Rapcía”: Fher se posiciona como un agente de cambio en la escena *rap* de García, al organizar eventos para hacer frente a la violencia y conflictos entre *crews* y *clikas*. Aquí habla directamente a los escuchas que conocen el proceso de construcción de la escena y los eventos de ¡Rapcía Vive!
- “Altibajos al igual que todos, momentos gloriosos, otros llenos de lodo, gracias *Hip Hop* por hacerme fuerte”: a pesar de las problemáticas por las que ha pasado, según sus relatos de vida, los elementos de la cultura *Hip Hop* que se engloban en El Conocimiento Callejero le han permitido resistir para poder generar cambios en la escena y en la comunidad.

5.- *Detectando relaciones de poder*: según mi experiencia, un aspecto que prevalece en el imaginario de las personas que desconocen o no están relacionados con la filosofía *Hip Hop* de KRS-One, es que lo perciben como un género musical que exalta la violencia, induce a la delincuencia y al uso de drogas, denigra a las mujeres y ridiculiza y se burla de los defectos de las personas (por ejemplo, en las batallas de *rap*), por ser algunas temáticas de los raperos más populares. Hay otro sector de raperos que van en contra de esas posturas, sin embargo, una buena parte de los raperos en México no están relacionados con esa filosofía,

por eso el *Hip Hop* en el país es en su mayoría machista y muchas veces misógino. Debido a ese discurso dominante, al *Hip Hop/rap* se le rechaza, se le denigra y se le margina como un género musical vacío, carente de estética y “cultura” que no aporta nada a la sociedad. Asimismo, se estereotipa al rapero como malandro, delincuente, drogadicto y violento. Ese es el discurso hegemónico que prevalece en el imaginario de las personas que no tienen un vínculo con el *Hip Hop*, lo que constituye una violencia epistémica y simbólica.

En García, según el corpus de canciones que registré durante mi trabajo de campo, son pocos los exponentes de *rap* que hacen alusión a las temáticas que señalé en el párrafo anterior. Del corpus de las doscientas canciones que construí, se muestra que hay pocas referencias al *gangsta rap* y al *trap*, es decir, temáticas que hacen una exaltación a los diferentes tipos de violencia. La cosificación de las mujeres se presenta en pocas canciones (más adelante, se analizará una canción en donde está presente la cosificación de la mujer), sin embargo, la violencia hacia las mujeres, tanto simbólica como epistémica, está muy presente en las otras prácticas de la escena: excluirlas de los eventos, negarles el estudio de grabación y denigrarlas en las batallas de *freestyle* (como ya se mencionó en el caso de Kriza Rap).

Entre las injusticias presentes en el marco sociopolítico desigual, están las violencias criminales representadas por el crimen organizado, refiriéndose a éste como lo hace Azaola (2012), al mencionar que no sólo son los cárteles o sicarios, también está inmiscuido el Estado (p. 22). Ese es el otro poder hegemónico al cual hacen frente los raperos.

En el discurso de Fher se muestra que resiste a la reproducción de las ideologías dominantes. Su *rap* expone problemáticas sociales y propone soluciones a éstas utilizando la música como generadora de cambios. Utiliza el *rap* para concientizar a los oyentes a través de sus letras y también en sus letras se sobre entiende que es un actor que transforma su entorno mediante otras actividades como la organización de eventos y el establecimiento de acuerdos de paz entre las *crews* y *clikas*: “soy un referente aquí en Villa de Rapcía”.

4.2. “Ella no tiene la culpa” de Gxrdenia

En la canción “Ella no tiene la culpa” del rapero Gxrdenia presenta los casos de dos jóvenes: un hombre y una mujer víctimas de violencias criminales:

¿Qué le pasa niño? no le robe a su mamá,
¿apoco no piensa en todo lo que batalla?
ella en realidad sin su hijo no se haya,
quiere quedarse y tú quieres que se vaya.

Como siempre ve por ti, te regala hasta su raya,
no quiere que sientas curiosidad por la metralla,
siempre lo perdona cuando usted le falla,
y cuando lo regaña no la aguanta y la calla.

Que malito el muchachito a su madre le gritó,
te arrepientes enseguida por antojo de unos fritos,
de nuevo va se junta claro con sus amiguitos,
a los que expulsaron cuando cursaban el quinto...

Grado. No acabaron la primaria,
si trae una abertura tu madre es por la cesárea,
ya no pelees más, una en ti no es necesaria,
y no obedeció, su panza recibió varias.

Ya en la ambulancia camino hacia al hospital,
contactan a la madre, "oiga, su hijo está mal",
se acerca el Doctor, trae una cara fatal,
la madre empezó a llorar ya te sabes el final

Coro

Ella no tiene la culpa de la banda en que te juntas
ella no tiene la culpa que tengas amigas putas
ella no tiene la culpa, por qué no te disculpas
y ya eliges otra ruta

Viernes por la noche y lista tiene la tanga,
apenas trece años y ya quiere enseñar nalga,
el consejo de sus amigas "los demás que te valgan",
llorando su mamá, no quiere que su hija salga.

"Afuera está muy feo", se lo dice con el alma,
se larga y la deja con el cora entre las palmas,
ella quiere tacones y colorete para dama,
para entrar a ese antro sin que le hagan mucho drama.

Ya adentro en el lugar, muy buena la calidad,
se acercan unos tipos, todos son mayor de edad,
la logran convencer de un paseo en la ciudad,
por cierta cantidad, adiós virginidad.

Se complicó todo la de 13 no quería,
estaba muy pensativa, "yo a esto no venía",
la golpearon, la violaron, sus amigas se reían,
36 horas pasaron se reportó a la policía.

"Mija tiene 13 y cicatriz en la mejilla",

el forense revisa cuerpo que encontraron hace días,
se acerca el forense, trae una cara fatal,
la madre empezó a llorar ya te sabes el final.

(Coro)

(Hablado)

La Juárez, la Gardenia, a cualquiera le pasa
y más, si siempre andas fuera de tu casa
García Nuevo León.



1.- Explicitación del autor: Gxrdenia es el nombre que tomó Irvin V. Maldonado para presentar su primera producción independiente. La canción “Ella no tiene la culpa” es parte de su primer álbum como solista “No somos una máquina”, que presentó oficialmente el 20 de noviembre de 2019 en *YouTube*. Su proyecto lo describe como una propuesta dedicada a “las personas que piensan en siempre hacer lo mismo todos los días sin aspiraciones de cambiar” (Gxrdenia, 2019). Su objetivo es hacerlos reflexionar.



Figura 16. Portada del álbum “No somos una máquina”, de Gxrdenia. Fuente: archivo personal de Fher Doble Filo 46.

Fher Doble Filo 46 colaboró en la producción del álbum de Gxrdenia, y la mayoría de los instrumentales fueron elaborados por Josué Bernal, habitante del municipio de Santa Catarina. En su proyecto, Irvin relata sus experiencias en un contexto de violencia y precariedad, con un estilo y *flow*⁷³ que me pareció muy original por sus terminaciones al rimar en las instrumentales de su álbum.

El conocimiento que Gxrdenia tiene sobre el *Hip Hop* lo refleja en las rimas que presenta a lo largo de su proyecto: en su canción “Tema libre”, menciona que el “*Hip Hop* llegó a salvarme / me ayudó a superarme”, refiriéndose a que ser parte de esta cultura le ha permitido ser más crítico con el sistema y a escapar de la rutina laboral en la fábrica, por eso el nombre de “No somos una máquina”; en otra rima dice que “Al reguetón no lo confundan, nuestra letra es más profunda / es como comparar un break dance con una zumba”, dando a entender que el *rap* tiene más cualidades artísticas que el reggaetón⁷⁴, y que es más difícil de

⁷³ La forma en que el *MC* o rapero se inserta o fluye en la instrumental.

⁷⁴ La zumba utiliza ritmos latinoamericanos como la salsa, el merengue, la cumbia, la bachata y el reggaetón.

elaborar por tratar temáticas que versan sobre la realidad de los calles y por requerirse más habilidades verbales.

En la canción “Me motivo”, Gxrdenia señala que “El *Hip Hop* que produzco, claro que es necesidad / pero no por el dinero, compa, esto es de verdad / esto es porque el cuerpo y mente piden libertad / eso es un derecho que no les podría negar”. Como la mayoría de los raperos de García, Irvin se identifica como un *MC underground* o subterráneo, en donde su objetivo no es obtener ganancias monetarias ni tampoco ser famoso, sino más bien liberar su mente y la de sus escuchas.

En la canción “Ella no tiene la culpa”, Gxrdenia funge como un reportero del barrio, o como un cronista del *rap*, al relatar historias que se presentan en un contexto como el de García: riñas entre pandillas, abandono escolar, reclutamiento de jóvenes por el crimen organizado, trata de blancas, violencia, feminicidios, violaciones y homicidios. También, se presenta como alguien que aconseja y que al exponer las historias propone una conducta de “redención”: “ella no tiene la culpa, porque no te disculpas y eliges otra ruta”. No habla de sí mismo, más bien, presenta dos historias en un entorno de violencia.

2.- *Interacción comunicativa*: las audiencias del discurso de esta canción son los raperos de la escena *rap* de García y los de la ZMM. “Ella no tiene la culpa” al igual que las demás canciones de Irvin, se comparte en redes sociales mediante *Facebook*, *YouTube* y *WhatsApp*, pero también, la ha interpretado en eventos como ¡Rapcía Vive! Las audiencias son escuchas de entre 15 a 35 años, en su mayoría hombres.

La forma en que el autor interpela a sus escuchas jóvenes hombres es invitándolos a arrepentirse de las preocupaciones que le han provocado a sus madres al desobedecerlas y causarles problemas por un mal comportamiento: “ella no tiene la culpa, porque no te disculpas”. A las jóvenes escuchas mujeres, las advierte de ser víctimas en un contexto como en el de García, donde están en riesgo de muerte: “llorando su mamá no quiere que su hija salga / afuera está muy feo se lo dice con el alma”.

3.- *Análisis de los sujetos/ agencias*: el rapero Irvin utiliza su agencia de manera creativa en este discurso para exponer dos casos donde están presentes las violencias criminales. Además de exponer, también propone alternativas a sus escuchas para evadir o

alejarse de esas violencias: “si trae una abertura tu madre, es por la cesárea/ ya no pelees más, una en ti no es necesaria”; “por qué no te disculpas y eliges otra ruta”.

Al no mencionar explícitamente el contexto de narco violencia, Gxrdenia utiliza una estrategia creativa en sus rimas al hablar de situaciones, pero no de sujetos o nombres que lo puedan poner en riesgo. En versos como el de “no quiere que sientas curiosidad por la metralla” y “afuera está muy feo”, Irvin contextualiza sus dos historias en un entorno donde está presente el crimen organizado, donde las personas más vulnerables son los jóvenes.

En la temática de “Ella no tiene la culpa”, aparecen cuatro sujetos principales, los primeros son un joven y su madre. La madre se preocupa por su hijo porque al conocer la situación de violencia que se vive en García, considera que el joven está en riesgo de muerte. Así, este último se aprovecha de lo que inquieta a su madre para manipularla y obtener dinero y bienes de consumo. Lo anterior se percibe en las frases “como siempre ve por ti te regala hasta su raya” y en donde menciona “que malito muchachito a su madre le gritó/ te arrepientes enseguida por antojo de unos fritos”. En el joven está presente la agencia para obtener lo que necesita de su madre, pero no para sobrevivir a las violencias criminales: “la madre empezó a llorar, ya te sabes el final”.

En la segunda parte de la canción, Irvin relata otra historia donde los sujetos principales son una joven de 13 años y su madre. Se habla de otros sujetos secundarios como las amigas de la joven y los hombres mayores de edad que cometen el feminicidio. En esta parte, la madre no puede convencer a su hija de no salir al peligro que se vive en las calles de noche; la hija no percibe el peligro de muerte al relacionarse con las personas que la invitaron a dar “un paseo en la ciudad” y al escoger sus amistades. En la estrofa hay una representación de violencia de género hacia las mujeres, que trataré más adelante.

En la segunda parte del discurso de Gxrdenia están implícitas algunas de las acciones que se llevaban a cabo para la trata de personas por parte del crimen organizado. Resumiendo los comentarios de tres de mis interlocutores, la forma de actuar era la siguiente: durante el recrudecimiento de la guerra contra el narcotráfico algunos líderes de cárteles solicitaban mujeres jóvenes a sus soldados, halcones, punteros y a mujeres que trabajaban para ellos como acompañantes en fiestas. También irrumpían en convivencias y secuestraban a algunas mujeres para abusar de ellas. Los policías hacían lo mismo, pero su forma de actuar era

privando de la libertad a mujeres con el pretexto de alguna infracción, así, bajo amenazas e insultos, abusaban de ellas para después ofrecerlas a miembros de cárteles.

Gxrdenia expone en su discurso un tipo de operación de la trata de personas cuando rima que “Ya adentro en el lugar, muy buena la calidad / se acercan unos tipos, todos son mayor de edad / la logran convencer de un paseo en la ciudad / por cierta cantidad, adiós virginidad”. La invitación a dar “un paseo en la ciudad” se traduce al lenguaje utilizado por los comandos armados como “andar engüilados”⁷⁵, es decir, llevar mujeres en sus camionetas para “divertirse” con ellas u obligarlas a hacerles favores sexuales.

La complicidad de las amigas con los femenicidas, como tratantes, también está implícita cuando Irvin dice que “Se complicó todo la de 13 no quería / estaba muy pensativa, "yo a esto no venía" / la golpearon, la violaron, sus amigas se reían”. Irvin hace frente a la violencia en “Ella no tiene la culpa” al exponer los hechos y las dinámicas del crimen organizado, y utiliza su agencia creativa al no referirse directamente a ellos.

4.- *Interdiscursividad*: el mensaje de “Ella no tiene la culpa” es exponer las violencias criminales y la vulnerabilidad de los jóvenes en un contexto de violencia. Sin embargo, también está presente otro discurso: por un lado, en la segunda parte de la canción se expone un caso de feminicidio para hacer reflexionar a las mujeres jóvenes ante las situaciones de trata de personas; por el otro, ejerce en su discurso violencia simbólica hacia la mujer, de índole sexual, es decir, aquella en donde se expresa “la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto” (Araiza y González, 2016, p. 139). Los discursos identificados referentes a la violencia sexual son los siguientes:

- “Ella no tiene la culpa que tengas amigas putas”: una forma de denigrar a las mujeres es llamándolas “putas”. Esta palabra está presente en buena parte de las canciones de *rap* para denigrar a las mujeres y para referirse a raperos con los cuales se entra en conflicto o en batalla de *rap*. Con esto último se sobreentiende en los discursos de los raperos la supuesta supremacía masculina sobre la mujer, donde ser “puta” significa ser una persona inferior.

⁷⁵ Güila, en el lenguaje coloquial mexicano se refiere a una mujer que ejerce la prostitución. Engüilados se refiere a andar con güilas.

- “Viernes por la noche y lista tiene la tanga / apenas trece años y ya quiere enseñar nalga”: en esta parte del discurso se concibe a la mujer como un objeto. Se le cosifica violentamente como algo que sólo sirve para exhibir su cuerpo.
- “Por cierta cantidad, adiós virginidad”: en esta parte se percibe a la mujer como un objeto que pierde valor al haber tenido su primera relación sexual.

En el discurso de Gxrdenia está presente la violencia simbólica hacia las mujeres, pero está consciente de su forma de pensar al hacerlo presente en su canción “No somos una máquina” al rimar lo siguiente: “Putá... y mil veces puta / estoy en un error por criticar lo que me gusta”. Es algo que los raperos hemos normalizado, sin embargo, se sigue reproduciendo.

5.- *Detectando relaciones de poder*: abordaré este punto en relación con los discursos de violencia psicológica y simbólica hacia las mujeres, que hemos interiorizado como raperos y que son parte de las violencias de siempre. Como ya mencioné, en García son pocas las canciones en donde se cosifica a las mujeres de forma directa, sin embargo, al no estar presentes en la mayoría de los discursos (salvo en las canciones de *rap* romántico) y en las dinámicas principales de la escena, las estamos invisibilizando.

Como raperero, considero que debemos reflexionar sobre este aspecto que ha sido construido socialmente desde los inicios de la cultura *Hip Hop* y que hemos normalizado en nuestras canciones, en los videoclips, en las representaciones imagéticas, en los eventos de *rap* y en mayor medida en las batallas de *freestyle*. Raperos de la ZMM han llevado a cabo talleres donde han propuesto actividades para concientizar a los jóvenes sobre los distintos tipos de violencia de género. Compartir ideas y focalizar los talleres con la temática de género podría ser una propuesta para crear conciencia sobre esta problemática entre los exponentes de música *rap*.

4.3. “Tirando claro” de Kriza Rap

“Tirando claro”, canción de la rapera Kriza Rap, es una forma de responder a la violencia simbólica ejercida hacia las mujeres, que está presente en las actividades llevadas a cabo en la escena musical y en las canciones de algunos de los raperos de García. Es el tipo de *rap* conocido como tiradera, en donde se responde a los ataques de las canciones de otro

rapero o rapera, o a las acciones violentas recibidas por algún exponente de la escena. Aunque en su tema musical no menciona las violencias ejercidas en su contra (que ya se abordaron en sus relatos de vida presentados en el capítulo anterior), en su discurso se sobrentiende hacia quienes van dirigidas sus rimas:

De repente entro en la base,
te traigo rap con clase,
para satisfacer tus oídos,
y se anden todos idos.

Manteniendo lo real, carnal,
sabes que nunca fallo,
mantengo mi vieja escuela,
y a eso me aferro.

Defiendo lo mío, lo tuyo no me interesa,
lo digo con franqueza:
que soy la más odiada de los rapers de García,
no es mi culpa que entre todos se quieran matar.

Se mantienen en parvada, apoyan a quien no son nada,
y al real lo mandan a la chingada
por eso estamos como estamos y nunca avanzamos
no digo nombres, esto es en general.

No importa si le cala que no hablo por hablar,
sólo digo la verdad,
mantengo mi esencia, vamos a darle,
que me mantengo estable.

Yo no me vendo pues no me cala el hambre,
aquí estoy puesta y dispuesta,
no hace falta preguntar porque saben que le voy atorar,
que esto es más que hablar de delincuencia.

A muchos no le queda claro,
escriben, describen sus mentiras,
ni ellos mismos se las tragan,
por eso se producen plagas de ignorantes.

Y esto no avanza, así está la tranza,
mis verdades duelen, sus mentiras los calman,
mientras les carcomen el alma,
y eso no es suficiente, no, y eso no es suficiente.

Ven vamos a darle, vamos a sonar,
sazonar un buen rap que retumbe en todos lados,
en todos los estados, pa' todos los carnales firmemente,
pa' locos, calmados, dementes, presentes.

Estamos, avanzamos en esta cultura sin parar,
vengo a detonar sin falla.
Kriza Rap, Unión Poética,
en tus bocinas estalla,
que no carezco de agallas,
Kriza Rap, Locos Familia
Esquizofrenia Estudio, perro,
Esquizofrenia Estudio.



1.- Explicitación de la autora: la autora del tema es Arely Kriza Rap, la única mujer *MC* activa en la escena *rap* de García. En el capítulo anterior presenté parte de la trayectoria de Kriza, su papel en la escena y las actividades externas al *Hip Hop* que realiza para sus grabaciones y sus eventos musicales. En su tema habla de sí misma de manera personal, posicionándose como una rapera activa en la escena que hace frente a la violencia ejercida en su contra por los raperos de García. Además, habla de su estabilidad en el *Hip Hop* “mantengo mi vieja escuela”, “manteniendo lo real, carnal”. Esto se ve reflejado en sus letras, estilo de vida y actividad en la escena.

En su discurso, Arely habla a sus oyentes para demostrar que realiza un *rap* de calidad, “De repente entro en la base, te traigo rap con clase, para satisfacer tus oídos”. Además, en conversaciones que tuvimos me habló del estado actual de la escena musical, mencionando que la falta de apoyo y las envidias entre los raperos son razones por las que en algunos sectores de García el *Hip Hop* está estancado. Por eso, Kriza se identifica como una rapera, promotora y organizadora de eventos que apoya a todas las personas que quieran expresar su *rap*, sin importar si son de la vieja escuela o de la nueva escuela.

2.- *Interacción comunicativa*: las audiencias de Kriza son las personas que acuden a los eventos de *Hip Hop* organizados por ella y los que se organizan fuera de García, ya sea en el centro de Monterrey o en otras ciudades del país a donde ha viajado para mostrar sus canciones: “ven, vamos a darle, vamos a sonar, sazonar un buen *rap* que retumbe en todos lados / en todos los estados, pa’ todos los carnales firmemente, pa’ locos, calmados, dementes”. De igual manera, el tema es distribuido por redes sociales como *WhatsApp*, *Facebook* y *YouTube*, donde Kriza comparte sus publicaciones con sus seguidores.

En sus letras se dirige a sus oyentes con agresividad, con palabras fuertes que demandan la elaboración de un *rap* real, sin mentiras, para que la escena avance: “que esto es más que hablar de delincuencia, a muchos no les queda claro / escriben, describen sus mentiras, ni ellos mismos se las tragan / por eso, se producen ignorantes y esto no avanza”.

3.- *Análisis de los sujetos/agencias*: además de Kriza, los sujetos que aparecen en el texto son los raperos de García que han ejercido violencia simbólica hacia ella: “defiendo lo mío lo tuyo no me interesa / lo digo con franqueza que soy la más odiada de los *rappers* de García”. Esto lo menciona por el rechazo y la exclusión que ha recibido por parte de algunos organizadores de eventos y productores musicales que le han negado la participación en eventos y grabar sus canciones en sus estudios. Como reacción ante la violencia simbólica, Kriza montó su propio estudio de grabación y organizó sus propios eventos. Esto provocó el disgusto de algunos raperos de García que se sienten invadidos por los espacios que Kriza ha conseguido para ella misma y para raperos de García, de la ZMM y de otras ciudades del país que eran excluidos por los raperos del municipio con más trayectoria.

Kriza construye a los raperos que han ejercido violencia simbólica hacia ella como personas que están en conflicto dentro de la escena y que niegan oportunidades a los raperos emergentes que en sus letras hablan con sinceridad: “no es mi culpa que entre todos se quieran matar, se mantienen en parvada, apoyan a quien no son nada / y al real lo mandan a la chingada, por eso estamos como estamos y nunca avanzamos, no digo nombres, esto es general”.

Kriza se construye como una rapera real, sincera, firme, *underground* y con talento, que jamás se dará por vencida dentro de la cultura *Hip Hop* y de la escena *rap* de García: “sólo digo la verdad, mantengo mi esencia, vamos a darle / que me mantengo estable, yo no

me vendo pues no me cala el hambre”. El no venderse es un principio implícito del rapero real, *underground*, de calle.

El actuar de Arely contra la violencia simbólica es apoyar y colaborar con la escena desde su trinchera y crecer artísticamente como exponente de *rap*: “defiendo lo mío lo tuyo no me interesa”. También, seguir en sus actividades dentro del *Hip Hop*, sin frenarlas: “estamos, avanzamos en esta cultura sin parar”. Esto último se corrobora con su obrar como rapera, al estar constantemente produciendo música, colaborando con raperos de García y de otras ciudades, participando en eventos *lowrider*, presentándose en eventos musicales, organizándolos y abriendo espacios a nuevos talentos. Aquí está presente la agencia creativa de la rapera.

4.- *Interdiscursividad*: en el tema musical de Kriza están presentes los discursos de exclusión, tensiones dentro de la escena, autenticidad y emprendimiento; con los últimos dos, ha hecho frente a la violencia simbólica:

- “Apoyan a quien no son nada y al real lo mandan a la chingada”: aquí se conecta la exclusión y la autenticidad, por un lado, Kriza denuncia la exclusión, pero también señala que a los que incluyen a las dinámicas de la escena “no son nada” por no ser auténticos o reales en sus rimas.
- “Soy la más odiada de los raperos de García /no es mi culpa que entre todos se quieran matar, se mantienen en parvada”: en esta parte señala que, aunque algunos raperos colaboren juntos, los conflictos están presentes. El odio que recibe por parte de algunos raperos es por lo que ha conseguido sola mediante los emprendimientos que realiza.
- “Manteniendo lo real carnal, sabes que nunca fallo / mantengo mi vieja escuela y a eso me aferro”: la misma autenticidad, es decir, ser real, la ha motivado a mantener los ideales de la vieja escuela para el emprendimiento, aferrarse a hacer crecer la cultura *Hip Hop*.
- “Estamos, avanzamos en esta cultura sin parar / vengo a detonar sin falla”: se sobrentiende en esta parte del discurso que las actividades realizadas en la escena la han hecho avanzar y posicionarse dentro de la cultura *Hip Hop*.

5.- *Detectar las relaciones de poder*: las ideologías dominantes presentes en el discurso de Kriza son la exclusión hacia las mujeres y hacia los raperos emergentes en la escena musical. Su discurso contribuye a resistir a esas ideologías dominantes al mantenerse constante en las actividades dentro del *rap*, al colaborar con la escena desde su trinchera y al responder con rimas duras a los raperos que están en su contra. “Tirando claro” es una forma de resistir mediante el discurso de una tiradera de *rap*, donde no sólo se trata de demostrar que se es superior al oponente, sino de denunciar la violencia simbólica que hace que algunos raperos sigan “estancados” dentro de la escena.

4.4. “Libertad” de Cano Epicentro Colectivo

Un ejemplo de *rap* conciencia o *rap* social es el tema de Cano Epicentro Colectivo titulado “Libertad”. En su discurso comparte sus creencias, filosofía e ideología, donde realiza una crítica a la religión, al imperialismo, a la política y a los medios de comunicación, con el objetivo de hacer reflexionar a sus escuchas.

Las rimas de Cano son un ejemplo para mostrar un tipo de temática *rap* que se produce en García, donde están implícitos diferentes tipos de violencias derivadas de la guerra contra el narcotráfico. En su discurso, se tocan levemente aspectos como la opresión policiaca, secuestro y desaparición forzada, pero no son el tema principal de la canción. El mensaje principal es exponer sus creencias para que los escuchas reflexionen sobre su libertad en un contexto de precariedad y violencia:

No le entendí nada a las palabras del señor,
por eso hice mis palabras y las fabriqué mejor,
en un camino, turbo, con mi cuerpo de motor,
viaja este sistema bruto entre la pena y el dolor.

Hoy me parece absurda la cadena del pastor,
que masturba la creencia del que piensa sin valor,
de una iglesia que sentencia a creer en algo por temor,
porque después de la muerte según hay algo mejor.

No creo en la teología ni demagogias de vapor,
creo en la razón humana, en la barba del pensador,
en el que lucha en demasía por la libertad de expresión,
creo en la razón, en la opinión y en el amor.

No creo en la policía y en su falta de cultura,

que reparten la justicia poniendo la mano dura,
yo creo que si los ponen enfrente de las personas,
no aguantan un debate esos *vatos* no razonan.

Creo en la integración, en la elección de los caminos,
en la participación para elegir nuestro destino,
no creo en imposición de imperialismos tan cochinos,
y que casi nos pongan de alcaldes hasta el hijo del sobrino.

Creo en los activistas que pelean por libertad,
empuñando su derecho luchando por igualdad,
creo en la mujer obrera y el hombre trabajador,
que trabajan por lo mínimo en fábricas de calor.

No creo en la educación políticamente católica,
ni en el poder de la Iglesia en casi toda la república,
no creo en su exclusión por las preferencias sexuales,
y que casi llamen puta a la madre de dos hogares.

No creo en el machismo ni en discursos facilistas,
creo en el ejemplo de Gandhi y la lucha zapatista,
no creo en los periódicos ni en todas las revistas,
yo creo en lo independiente, lo autónomo y lo realista.

Creo en lo que escucho y en lo que percibe mi vista,
no lo que ponen los medios con su tinta de amarillista,
no creo en las noticias de los tres grandes canales,
porque toda la injusticia por ninguno de ellos sale.

No creo en sus farándulas, sus temas comerciales,
si al que lucha en sus derechos lo tachen de radicales,
no creo que en los penales puedan encerrar la mente,
del que lucha por su gente y sostiene sus ideales.

No creo que el oprimido aguante tanto tiempo así,
recibiendo cruel castigo de látigo de este prin...
...cipalmente, porque la injusticia está ahí
porque todos los partidos sostienen su doble cara.

No creo en sus promesas ni en todo lo que dijeron,
creo en los que hablaron y los que desaparecieron,
creo en Ayotzinapa, Tlatelolco y los mineros,
que todos somos presa de un gobierno traicionero.

Creo en la palabra y en que el diálogo se respete,
pero si quieren oprimirme voy a afilar el machete
quiero mis derechos garantías individuales
y que traten al indígena como todos iguales.

Un sistema educativo que no explote a las personas,
donde imponen su doctrina y las mentes no razonan,
de un sistema educativo que valoren las neuronas,

y aprecien habilidades de seres en cada zona.

Donde... el criterio personal
se nos inculque como base y nos permitan indagar,
lo que los gobernantes hacen,
lo que la tele hace, lo que el sistema hace,
y lo que el consumismo lentamente nos deshace.

Quiero oportunidades para todas las edades,
y que ya no haya elitismo dentro de universidades,
quiero que se pague lo que deba de pagarse,
y que esos ladrones ya puedan pisar la cárcel.

Quiero andar tranquilo caminando por la calle,
y no pensar que un policía mañana va a secuestrarme,
no quiero que me golpeen tan sólo por expresarme,
y si lo llegan a hacer no se olviden que son de carne, no...

No tengo nada de dinero pero sigo siendo noble,
soy rico de pensamiento aunque tú me llames pobre,
y si vienes a oprimirme, no te olvides hermano,
que antes de ciudadano aquí está parado un hombre, loco.

Coro (2 veces)

Levante ese puño como el que pelea en la calle,
y grita libertad, que se oiga hasta en el valle,
de la zona rural hasta el más lejos matorral,
pasando por la ciudad, los cerros y sus detalles,
que lo oiga la señora que saca su niño *alante*,
los padres albañiles y los hijos estudiantes,
la madre que está sola, los ancianos en la cola,
lo corruptos con pistola y los puñetas gobernantes.

¡Grita libertad, que suene más fuerte que antes!,
¡grita libertad, que suene más fuerte que antes!,
¡grita libertad, que suene más fuerte que antes!,
¡grita libertad que suene más fuerte que antes!



1.- *Explicitación del autor:* el autor del tema es Rogelio Carrizales, conocido como Cano Epicentro Colectivo. Él menciona que su alter ego es Cano, es el que le habla, el que rapea, el que se expresa en el escenario y protesta contra el sistema; Rogelio es el maestro, deportista y ciudadano. “Más hardcore que alegría” es una de las frases que lo representan como rapero, refiriéndose a un estilo de *rap* que contiene letras crudas, francas y directas. La frase no sólo la plasma en sus rimas, también la imprime en sus playeras.



Figura 17. Playeras serigrafiadas de Epicentro Colectivo. Fuente: archivo personal de Fher Doble Filo 46.

En el capítulo anterior presenté quién es Cano y cuál es su papel en la escena musical de García, en la comunidad y en el arte. Además de ser *MC* es Licenciado en Artes Visuales, dedicado a promover el muralismo y el *graffiti*. Más de cinco murales realizados junto a sus alumnos adornan la zona centro de García. En su caso sí hay correspondencia entre conciencia social y nivel educativo y profesional.

Cano se posiciona en la escena de García como un rapero al que no le interesa la fama. Su objetivo en el *Hip Hop* es exponer parte de su vida, su pensamiento y las problemáticas sociales de su entorno, pero también busca proponer soluciones con base en la acción social. Al impartir talleres a los habitantes de García, dar clases en la preparatoria del mismo municipio, realizar obras de arte y ser parte de la cultura *Hip Hop*, Cano/Rogelio se considera un ser productivo.

Rogelio Carrizales todos los días escribe *rap* porque se lo propuso desde que conoció la cultura *Hip Hop*, es por eso que su repertorio musical es extenso, aunque no ha logrado grabar todas sus canciones. Además de ser escritor y artista, es un lector asiduo de temas relacionados con historia, filosofía, arte y psicología, práctica que le ha servido para tener un lenguaje extenso en sus canciones y en sus producciones artísticas.

En “Libertad”, habla en primera persona, con un *rap* que puede ser catalogado por los raperos como consciente, de protesta, militante y social. En el tema muestra su postura ideológica en contra del imperialismo, haciendo una crítica que propone una forma de cuestionar al sistema.

2.- *Interacción comunicativa*: en esta canción, las audiencias de Cano son las personas que asisten a los eventos de *rap*, principalmente a los ¡Rapcía Vive!. La canción no la grabó en un estudio, la distribuyó en *YouTube*, *Facebook* y *WhatsApp*, grabándola en vivo en un evento de García.

En su discurso, Cano comparte su forma de pensar cuestionando al sistema. Asimismo, invita a sus escuchas a luchar por su libertad, pero también a los que él considera más vulnerables como a las madres solteras, los niños, la clase trabajadora, los estudiantes y los ancianos.

Con base en mis observaciones y en mi participación en eventos de *Hip Hop*, percibo que la respuesta de sus escuchas, no sólo de esta canción, sino a todas sus producciones, es

que posicionan a Cano como el mejor exponente de *rap* de García: un *MC* completo con una gran capacidad para el *freestyle* que produce diariamente *Hip Hop*, y que participa activamente en el muralismo y en el elemento del *graffiti*. Aunque existen tensiones entre Cano y algunos grupos o *MC's* del municipio, estos reconocen la riqueza del lenguaje de Rogelio y la importancia que tiene en la escena *rap* de García.

3.- *Análisis de los sujetos / agencias*: “Libertad” es un tema que refleja el pensar y actuar de Cano. Como sujeto que aparece en el texto, Rogelio se construye a lo largo del discurso como una persona con agencia que cuestiona al sistema y a sus mecanismos de control, por ejemplo, cuando menciona lo siguiente: “no creo en imposición de imperialismos tan cochinos / y que casi nos pongan de alcaldes hasta el hijo del sobrino”; también en donde dice “no creo en los periódicos ni en todas las revistas / yo creo en lo independiente, lo autónomo y lo realista / creo en lo que escucho y en lo que percibe mi vista / no lo que ponen los medios con su tinta de amarillista”.

En la canción, Cano es capaz de luchar contra las injusticias y los discursos emitidos desde los círculos políticos que crean injusticias, al emitir un discurso político que se identifica con sectores contrarios y resistentes al círculo hegemónico: “creo en los activistas que pelean por libertad / empuñando su derecho luchando por igualdad /creo en la mujer obrera y el hombre trabajador / que trabajan por lo mínimo en fábricas de calor”.

Así, Cano construye a los políticos, a la policía, a los medios de comunicación y a la religión como ese círculo político hegemónico injusto; contrario a esto, la resistencia es la clase trabajadora, los activistas, presos políticos, los estudiantes (Ayotzinapa, Tlatelolco), los indígenas, las mujeres y los ancianos: “que lo oiga la señora que saca su niño *alante* / los padres albañiles y los hijos estudiantes / la madre que está sola, los ancianos en la cola / lo corruptos con pistola y los puñetas gobernantes”.

Como agente creativo, Rogelio hace frente a los discursos políticos hegemónicos y a los mecanismos de control social, de igual forma hace frente a la narco violencia al denunciar hechos que están implícitos en su discurso relacionados con la desaparición forzada y el secuestro: “quiero andar tranquilo caminando por la calle / y no pensar que un policía mañana va a secuestrarme”. En esta parte se sobreentiende que no sólo el crimen organizado está conformado por personas ajenas al gobierno, sino también por elementos policiacos, como ya lo hemos visto en los relatos de vida de otros raperos de la escena de García.

Al igual que Irvin y Fher, Cano omite nombres de cárteles, la diferencia es que este último señala directamente a la instancia policiaca en dos estrofas de su discurso, aunque a ningún individuo directamente: “no creo en la policía y en su falta de cultura / que reparte justicia poniendo la mano dura”. Esto es una forma de agencia creativa de Cano para denunciar y exponer, pues el riesgo de muerte es mínimo. Por el contrario, mencionar directamente a los grupos delictivos y a los policías que están relacionados con estos implica un grave riesgo.

Como se mencionó en el capítulo 3, Cano es de los pocos raperos que entrevisté que están conscientes del aumento de la violencia por un conflicto entre diferentes grupos en el municipio de García. Al decir en su discurso “no creo en las noticias de los tres grandes canales / porque toda la injusticia por ninguno de ellos sale”, señala una característica de la guerra silenciosa, donde los medios de comunicación omiten información y minimizan las violencias criminales provocadas por los nuevos conflictos entre el crimen organizado.

En el discurso de “Libertad”, la agencia creativa de Cano para hacer frente a la narco violencia presenta todos los aspectos que mencionamos al principio: 1) evadiendo temáticas directas sobre el narco 2) tratando levemente aspectos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico 3) exponiendo y/o proponiendo alternativas para hacer frente a las violencias 4) concientizando a los oyentes a través de sus letras.

4.- Interdiscursividad: el mensaje principal de “Libertad” es la crítica al sistema y crear conciencia entre la sociedad para hacer frente a las injusticias del círculo político hegemónico. Las palabras y frases clave que me sirvieron para identificar la forma en que Cano presenta hechos relacionados con el crimen organizado ya fueron señaladas. Sin embargo, considero necesario señalar las violencias de siempre, esas que hemos normalizado y que están presentes en su discurso, como un antecedente y un escenario para dar cabida a las violencias de hoy.

- “No creo en su exclusión por las preferencias sexuales / y que casi llamen puta a la madre de dos hogares / No creo en el machismo ni en discursos facilistas”: nos habla de la violencia de género, denigrar a la mujer y de la supremacía machista, cosas en las que Cano no está de acuerdo.

- “Creo en los que hablaron y los desaparecieron”: la violencia que se ejerce desde el Estado hacia los activistas, periodistas y personas que reclaman sus derechos.
- “Y que traten al indígena como todos iguales”: presupone la discriminación hacia los indígenas como un tipo de violencia cultural.
- “Un sistema educativo que no explote a las personas”: nos habla de la precariedad laboral que el mismo Cano vive como maestro en una preparatoria. La explotación laboral como un tipo de violencia.
- “Quiero oportunidades para todas las edades / y que ya no haya elitismo dentro de universidades”: como en la frase anterior, Cano observa desde su trabajo cómo hay preferencia para personas influyentes, donde se discrimina a los jóvenes minimizándolos por su edad. El adultocentrismo como hegemonía que violenta a la juventud.
- “No quiero que me golpeen tan sólo por expresarme”: la violencia directa que se ejerce para censurar.

Cano identifica estas prácticas como elementos negativos con los cuales no está de acuerdo, sin embargo, se presenta en su discurso como alguien que combate esos tipos de violencia con violencia: “creo en la palabra y en que el diálogo se respete / pero si quieren oprimirme voy a afilar el machete”.

5.- *Detectando relaciones de poder*: como ya se mencionó en la parte de análisis de agencias y sujetos, las relaciones de poder se presentan en el discurso del círculo político hegemónico, que comete injusticias y en el discurso político de los que resisten. El discurso de Cano resiste a la reproducción de las ideologías dominantes, al cuestionar y criticar al discurso político hegemónico mediante su *rap*, y al crear conciencia exponiendo y proponiendo soluciones.

En los cuatro casos que se mostraron de los raperos, estos construyen experiencias que hacen frente a los diferentes tipos de violencia a partir de un recurso cultural creativo: las letras de *rap*. Las canciones son uno de los elementos representativos no sólo del *rap*, sino de la cultura *Hip Hop*. Por eso la importancia de incluirlas. La rapera Kriza no hace referencia a la narco violencia, pero con su agencia creativa incluida en sus temáticas y en sus emprendimientos, responde a la violencia simbólica ejercida hacia la mujer rapera que

está presente en algunas canciones de los raperos de García y en las actividades realizadas por estos alrededor de la escena.

A partir de los relatos de vida que tuve con los interlocutores, conocí y aprendí de ellos sobre su historia, la escena, conocimientos y los emprendimientos en el *rap* de García. Era fundamental para esta investigación tomar en cuenta los relatos expresados en sus canciones, pues en ellas residen sus creencias, experiencias, sentimientos y filosofía. Sin el análisis de las letras esta tesis sería como un *DJ* sin tornamesas (físicas o virtuales) o como un raperero sin voz y, sin el análisis etnográfico del contexto, las letras serían como alguien que viste ropa de raperero, pero no sabes quién es realmente, hasta que hablas con él o lo escuchas cantar.

Con el ACD y la propuesta de Bonet no sólo se describieron y explicaron las realidades de los raperos, sino también se llegó a la reflexión sobre discursos que están normalizados en las temáticas del *rap*, como la violencia de género. Esto me permitió generar una autocrítica del historial de mis canciones como raperero y me sirvió para pensar en estrategias para la implementación de futuros talleres de mi proyecto #RapConHistoria, donde se aborden análisis de canciones que hagan reflexionar a los asistentes.

Al final de cuentas, esto es parte de los objetivos del ACD, “contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social”, pero también, “dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la igualdad social” (Van Dijk, 1999, p. 23).

Con este análisis nos podemos dar cuenta que los que resisten a la desigualdad son los raperos y raperas, porque en un contexto como el de García, son estigmatizados y son más vulnerables a sufrir las violencias criminales a la cual hacen frente de distintas formas; por otra parte, como raperos reproducimos esa violencia en nuestros discursos, al enfrentar la violencia con discursos de violencia y al normalizar la violencia de género, aspectos que podrían contrarrestarse generando espacios de paz a partir del ACD de las letras de *rap*.

CONCLUSIONES

Ser exponente de *rap*, vivir en un contexto de precariedad y violencia armada, y, además, habitar en la periferia donde no se concentran los recursos culturales y económicos, podría ser un obstáculo para sobrevivir a un conflicto armado. Para hacer frente a las violencias criminales, los raperos de García construyeron una escena musical *rap* donde había ruinas. Es decir, desarrollaron una estrategia de control cultural, las formas de organización, que para Bonfil (1991) “son las de relación social sistematizadas, a través de las cuales se hace posible la participación de los miembros del grupo cuya intervención es necesaria para cumplir la acción (p. 172)”.

Los raperos de García van un paso adelante de las prácticas culturales implementadas por el Estado, pues resistieron como escena musical a la guerra que había silenciado a otras escenas musicales de la ZMM. Organizaron eventos, realizaron conexiones con otras escenas, emprendieron negocios para alimentar la escena y utilizaron su Conocimiento Callejero y su agencia creativa como recurso cultural para hacer frente a la narco violencia. Estas formas de control cultural son a las que Bonfil (1991) reconoce como de conocimiento, donde “las experiencias asimiladas y sistematizadas que se elaboran, se acumulan y transmiten de generación a generación y en el marco de las cuales se generan o incorporan nuevos conocimientos (p. 172)”. En el caso de los raperos de García, el conocimiento se transmite desde un elemento cultural ajeno originario del Bronx, pero que durante el proceso de construcción de su escena musical lo consideran como propio, al ser herederos de éste, porque el *Hip Hop* es universal.

A pesar de las tensiones entre ellos, los raperos han hecho del *rap* de García una escena musical sólida y no están dispuestos a otorgarle el crédito de esa estabilidad al Estado. La administración gubernamental había dejado en el abandono los programas culturales para la juventud cuando la guerra contra el narcotráfico se recrudeció, retirando el apoyo que habían brindado a algunos raperos. Cuando en el 2019 los promotores culturales quisieron retomar las actividades dirigidas a los jóvenes, se toparon con raperos que desconfiaban del gobierno o que no estaban dispuestos a colaborar totalmente con el Estado.

A los raperos de García les tocó vivir tres fenómenos en un escenario de la cultura *Hip Hop*: la guerra contra el narcotráfico y la guerra silenciosa; su surgimiento como “nuevos” actores sociales, es decir, el joven habitante de los mega-fraccionamientos

precarizados de Infonavit, desplazado a la fuerza hacia las periferias por la guerra contra el narcotráfico, por los desastres naturales y por no haber otras opciones de vivienda; y por último, y no por eso el menos importante, el surgimiento de una escena musical *rap* cruzada por la violencia, de la que ellos mismos fueron los arquitectos.

Al conocer la propuesta de Elena Azaola (2012) sobre las violencias de hoy, las violencias de siempre, pude construir e interpretar el primer aspecto junto a los raperos de García. Además de la estrategia metodológica utilizada, ser exponente de *rap* y habitante de una periferia con trayectoria histórica en una *clika* me permitió un acercamiento más profundo con los interlocutores para conocer cómo han construido sus experiencias ante las violencias derivadas por la guerra contra el narcotráfico. Pero también, cómo se generaron esas violencias sociales ante la llegada de la guerra al municipio.

Vivir en García, y el estar allí, me permitió experimentarla como una periferia con desigualdades sociales evidentes: por la forma en la que está construida, la zona centro, las colonias fundadoras y las casas de interés social o mega-fraccionamientos. Es en ese espacio donde se presenta el segundo aspecto, el joven de la periferia que se desplaza forzosamente hacia otras periferias para huir de las violencias criminales o por asignación de vivienda. La primera forma de desplazamiento forzado fue uno de los impactos de la violencia derivada por la guerra contra el narcotráfico.

¿Cuál es la diferencia de los “nuevos” actores sociales con las otras juventudes de los barrios o ciudades que surgieron en otros momentos históricos? Además de los desplazamientos y de haber vivido la guerra, o estar aún en medio de ella, el nuevo actor social vive en grandes fraccionamientos pero en conjuntos habitacionales reducidos donde es común el hacinamiento, en casas que nunca lleguen a adquirir totalmente. Crecieron con el auge mundial del Internet y dominan las redes sociales pero la infraestructura del proveedor de red no les permite tener una conexión adecuada. Aparte de tener un empleo precarizado, realizan emprendimientos para generar ingresos extras o para financiar otras actividades, como el *Hip Hop/rap*.

Con las propuestas conceptuales sobre escena musical (Cohen, 1999; Peterson y Bennett, 2004; Mendivil y Spencer, 2016; Díaz, 2017) pude sintetizar una propuesta teórica que me fuera útil para alcanzar mis objetivos y responder a algunas preguntas de investigación. Así, interconectando el concepto de escena con la propuesta de Azaola, se

detectó que la de García es una escena musical *rap* cruzada por la violencia. Con los relatos de vida de los raperos, se pudo explicar este tercer aspecto: el proceso de construcción de la escena *rap* de García y su estado actual.

Con este marco contextual elaborado, fue crucial implementar el concepto de agencia de Giddens (1984) y el de agencia creativa de Hettie Malcomson (2019) para analizar cómo vivieron los raperos la etapa de la guerra contra el narcotráfico y cómo actualmente viven junto a la guerra silenciosa. Así, al retomar los elementos de la cultura *Hip Hop* implementados por el rapero y académico KRS-One, los elementos del Espíritu del Emprendimiento Callejero y El Conocimiento Callejero, se demostró que funcionan como agencia creativa para hacer frente a la violencia.

La práctica del Emprendimiento Callejero no sólo se presenta en el municipio de García, también se percibe en otras ciudades del país. Por ejemplo, en la Ciudad de México, donde se llevan a cabo los eventos conocidos como “Rap para la cárcel” que eran dirigidos por el DJ Shorty’213, son financiados por emprendimientos relacionados con la cultura *Hip Hop* y con otros fuera de la misma. El Conocimiento Callejero es algo que he detectado en la mayoría de los raperos, debido a mi experiencia como exponente de *rap* en la mayoría de los estados de la República. Sin embargo, considero que en otros contextos es algo en lo que se tiene que profundizar para conocer las similitudes y diferencias entre las escenas del país.

Al mencionar lo anterior, se refuerzan los siguientes cuestionamientos planteados por Olvera (2018), pero aplicados a un contexto como el de García: ¿cómo aplican estos conocimientos y emprendimientos los raperos en otros contextos? En otras ciudades, zonas rurales y periferias, ¿cómo (sobre) viven los raperos y raperas ante las distintas violencias?, ¿cómo les hacen frente?⁷⁶

En García, otra forma de enfrentar las violencias sociales es mediante las canciones de *rap*. Con la propuesta de Bonet (2012) implementada por Araiza y González, pude analizar las letras de *rap* como práctica cultural creativa utilizada por los raperos para enfrentar las

⁷⁶ En el libro “Economías del rap en el noreste de México”, Olvera (2018) responde a los siguientes cuestionamientos: ¿cómo hacen los raperos en el noreste mexicano, no sólo para vivir con el rap sino para vivir de él?, ¿qué estrategias desarrollan para mantener sus proyectos a lo largo del tiempo ante los marcos de inseguridad y violencia, la precariedad laboral o quiebra de los sistemas de sentido?, ¿Todos quieren ser artistas y empresarios o hay proyectos sociales con objetivos de cambio social y crítica política? (p. 21).

violencias sociales. Las autoras analizaron letras de música banda sin tener una relación directa con los compositores.

Lo que propuse en esta investigación fue realizar un ACD que se interconecte con la etnografía, observación participante y entrevistas a profundidad. Así, se conocerá otro pensar del autor además del discurso que expresa en sus canciones. Con esta propuesta, podemos integrar en el análisis no sólo la agencia de los sujetos de los que se habla en la canción, sino también la agencia creativa del que emite el discurso para conocer sus experiencias, conocimientos, su forma de obrar y de construir su filosofía. Considero que así, el análisis es más completo.

Durante la elaboración de esta investigación surgieron otros temas de interés que no se abordaron en su totalidad. Aunque se trató en algunos párrafos, la violencia de género y hacia la mujer ejercida por los raperos en sus discursos y en las dinámicas de la escena, fue algo que se presentó durante la elaboración de este proyecto, principalmente en los últimos dos capítulos. Aunque los objetivos estaban orientados a responder a otros cuestionamientos, esto es algo que queda pendiente por hacer y reflexionar en otro proyecto de investigación, en los talleres de *rap* o en un artículo.

Otro tema que se presentó fue la ansiedad, padecimiento que los raperos consideran como una enfermedad. Algunos con los que interactué me comentaron que padecen este trastorno que requiere medicación continua para mantenerse estables. Según los interlocutores, una forma de combatir la ansiedad es utilizando el *rap* como herramienta para desahogarse y buscar una puerta de escape. Escribir, improvisar, grabar, asistir a eventos y escuchar música *rap*, son algunas de las formas en que los raperos la combaten.

Los raperos que me comentaron que padecieron o padecen esta enfermedad crecieron desde su niñez en ambientes fuertemente violentos, de pobreza, maltrato, abandono y discriminación. Al no estar relacionado con esta cuestión y desconocer mucho sobre el tema, queda pendiente un artículo que responda tentativamente a las siguientes preguntas: ¿qué otras formas relacionadas con el *Hip Hop* utilizan los raperos para combatir la ansiedad?, ¿es la ansiedad un síntoma de las violencias de hoy y las violencias de siempre, es decir, producto de factores externos?, ¿o es algo que está relacionado con aspectos internos de las personas?, ¿cómo abordar este tipo de temáticas?, ¿hay alguna propuesta desde la antropología médica que trabaje el tema de ansiedad relacionado con la música para combatirla?

Realizar una autoetnografía para esta investigación me hizo reflexionar sobre mi vida como rapero, habitante de la periferia, historiador y estudiante de antropología. Pude avanzar en la explicación de los diferentes fenómenos sociales que han cruzado mi trayectoria, como las violencias criminales en un contexto de narco violencia, la violencia infraestructural, la violencia directa, la violencia epistémica y la violencia simbólica. A partir de eso, obtuve aprendizajes de las experiencias de mis colegas raperos, no sólo para enfrentar las diferentes violencias, sino para exponer y proponer soluciones a fenómenos sociales a partir del *Hip Hop*.

ANEXOS

Imágenes de campo



Figura 18. Carteles varios. Diseños que elaboré para los eventos en los cuales participé antes, durante y después del trabajo de campo.



Figura 19. “Car Wash El Grande”, fachada. Lugar donde se han organizado eventos de ¡Rapcía Vive! Fuente: autoría propia.



Figura 20. Regal86, *beatmaker*, muestra a los raperos del taller #RapConHistoria cómo elaborar una instrumental. Fuente: autoría propia.

Selección de algunas canciones de *rap* del corpus elaborado

Letra: K77 (Willy y Snake)

Nombre de la canción: P.R.O.T.E.S.T.A.

(Hablado, voz de Noroña) ¿Cómo pueden responder que la van a dar dinero a la gente cuando están pidiendo justicia?, cuando lo único que piden es que acabe la impunidad, que acabe la corrupción, que acabe el cinismo, ¿cómo pueden seguir cobrando sueldos cuando han bañado en sangre al país

y lo tienen en un deterioro terrible. Ustedes han desviado la atención de los graves problemas económicos, políticos y sociales con este brete de la guerra contra el narco, para que no se hable de desempleo brutal, es terrible el daño que han hecho al país, ¿qué esperan para renunciar?, ¿que necesitan para irse de ese gobierno...

Somos revolución, somos *Hip Hop*

(Coro)

Esto es una manifestación de protesta
de protesta, protesta
Esto es una manifestación de protesta
de protesta, protesta

(Snake)

Difundiré mi voz llegó la hora de pelear hoy por mi nación
la protesta comienza y estoy listo pa' la acción
pelean por el poder cuando el poder son ellos mismos
si no para la violencia hasta terminar destruidos
La guerra comienza por la culpa de sus líderes
mientras ellos se enriquecen por hacer grandes sus crímenes
vean la realidad parecen perros en celos
si la culpa de sus actos es el maldito dinero
Vean la realidad y ayuden a la humanidad
en vez de bombas nucleares prefiero una bomba de graff
y aun así nos llaman delincuentes
no agradecen el esfuerzo que hacemos toda la gente

(Coro)

(Willy)

Este rap se escribe con erre de revolución
plasmando en el papel palabras de corazón
abre la mente, es tiempo de que evoluciones
menos problemas, que existan más soluciones
Voy cultivando la mente poco a poquito
respirando y sanando el alma con un grito
este es mi México, mi Monterrey mi city
la protesta, reflejada en el *graffiti*
Aprovechando el momento y el espacio del micro
para contar la realidad de donde vivo
Aprovechando el momento y el espacio del micro
para contar la realidad de donde vivo

(Coro)

Letras: Dignatarios (Checo), Krónicoz KZ (Kremaz, Roge, Aéreo)

Nombre de la canción: Abuso de poder

Simón, seguimos firmes, es mi GPSD

(Checo)

Ellos abusan del poder que dan las armas
son uniformes con cuerpos pero sin almas
aquí no hay calma conocen como su palma el juego
cómo chingar al prójimo la ley del ciego ¡fuego!

Mi gente firme con el puño en alto
sobre el asfalto pues la libertad no está en un plato
ni en un contrato mucho menos en un gobierno
¡misión!, morir libre antes que vivir en un infierno

Aquí hay resistencia contra la prepotencia
contra ese abuso señal de tu puta impotencia
la inteligencia tu gente no la conoce
y es que los poli es el crimen del mismo hilo y se cosen

No sé, tu su actos son unas causa perdida
para mente revolucionaria, mecha encendida
pólvora que hace explotar de ideas al movimiento
son Krónicoz, Dignatarios, al 100 %

(Aéreo)

No nos van a dominar no me voy a quedar chitón
pues su abuso de poder conmigo no tiene perdón, yo
soy la expresión la que quisieras tu callar
ensáñate conmigo trata de tumbarme no podrás jamás

Verás que somos los tipos cero censura
anti gobierno, anti política, anti basura
los mismos locos que pelean contra la represión
Gómez y García gritan revolución

Un puño en alto y siempre luchando contra el sistema
imprimiendo fuerza para reventar cualquier condena
es el que con rimas se chinga sus reglas
la mierda que destroza y rompe sus putas cadenas

Nos quieren joder abusando del poder
no hay esclavista que esclavice a GPD ni NL

(Kremaz)

Esta es una cultura que no usa armadura
tampoco censura
y sólo por ser arte es limpia y pura
las leyes que tu pones son nocivas para mi

Mi única arma es el lenguaje que aprendí
en las calles es ahí donde nos hemos topado
sólo quiero lo mío aquello que nos has quitado
abusa del trabajo no del poder que tú tienes.

Estás hecho para servir y no para seguir chingando
dedícate a lo tuyo que aquí seguimos rapeando
no le pises la cola a los perros, te van a morder
el pueblo pide guerra mejor deja de joder

Hoy te veo parado
mañana te veré caer
por lo joto, por lo ojete
y por tu abuso de poder

(Roge)

Ya volvemos a lo mismo traigo la espina clavada
fuerte como bocanada y doble filo como espada
voy esas tropas así que cálmala homie
con esta abuso de poder del gobierno y de la poli

Usted no se crea de todo lo que ve en la tele
es cómo venden los ojos que quieres que represente
nel pastel yo soy inmune a sus mentiras
hoy mi pueblo habla baja presión el mundo gira

Ellos están cortados con la misma tijera
yo sofocado en la hoguera los culpables de este cólera
siento coraje como impotencia mi gente
pero que le voy hacer si así lo quisieron siempre

Letra: Monotonía Crew (Facto y Trazo)

Nombra de la canción: El Sol alumbra

El sol alumbra mi mente entre penumbra
buscando como reparar el alma con este boom bap
es sólo música me lo dijo mi madre
pero es mi droga no lo sabe ni aunque lo cante

Pregunta si va parar este desmadre
deja que el fuego encienda y que los perros ladren
cada día me esfuerzo porque esto brille
le saco lumbre a la pluma pa' que acribille

Soy de la clase de personas que no engañan
vayan ilusos a contarle sus patrañas
que candidatos salgan con pasa montañas
o de dónde chingados sacaron pa' la campaña

En este mundo todo lo rige el dinero
y no por eso voy a morirme pordiosero
mi ser me exige que mis principios primero
voy a cambiar cuando sepa lo que quiero

(Coro)

Voy navegando sin rumbo
soy prófugo del destino
estoy entre botellas de vino
y me veo en mis delirios

Voy navegando sin rumbo
soy prófugo del destino

estoy entre botellas de vino
y que te veo en mis delirios

(Facto)

Escribir en el móvil no es la misma satisfacción
cuando con grafito voy llenando cada renglón
es cómo poder sentir el poder por mi interior
la felicidad también abunda también hay dolor

Son frases de este desconocido autor
también tengo pedos mentales y depresión
es mucha la presión si fallo hay una sanción
por eso dejo el alma y una parte del corazón

En cada canción que escribo brother
relato lo que vivo a todas horas
ando de que ando chido con mi tropa
nunca podrán callar lo que grita mi boca

Allá afuera hay gente que pruebas confronta
personas que no quieren cambiar su mentalidad tonta
sicarios disparando a quemarropa
a falta de empleo en la frente te apuntan con la corta

Voy navegando sin rumbo
soy prófugo del destino
estoy entre botellas de vino
y me veo en mis delirios

Voy navegando sin rumbo
soy prófugo del destino
estoy entre botellas de vino
y que te veo en mis delirios

Y que te veo en mis delirios
y que te veo en mis delirios

Hay multitudes que consumen su veneno
y yo con rap contaminando este terreno
aparentan ser los buenos
y buscan censurar por el material que hacemos

Hay multitudes que consumen su veneno
y yo con rap contaminando este terreno
aparentan ser los buenos
y buscan censurar por el material que hacemos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, A. G. (2016). Espacios de pobreza en la periferia urbana y suburbios interiores de la Ciudad de México. Las desventajas acumuladas. *EURE (Santiago)*, 42 (125), 5-29. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v42n125/art01.pdf>
- Araiza, A. y González, A. (2016). Género y violencia simbólica. Análisis crítico del discurso de canciones de banda. *Ánfora*, 23 (41), 133-155. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357848839006>
- Azaola, E. (2012), La violencia de hoy, las violencias de siempre. *Desacatos*, septiembre-diciembre (40), 13-32.
- Belausteguigoitia, M. (2001). Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación. Recuperado de http://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/668/585
- Bertelli, G. B. (2012). Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias, Porto Alegre*, 14, (31), 214-237. Recuperado de <https://www.colson.edu.mx:4433/Revista/Articulos/52/6Aparicio.pdf>
- Blanco, M., (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Revista de Investigación Social*, 9, (19), 49-74. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v9n19/v9n19a4.pdf>
- Bonfil, G. (1991). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4 (12), 165-204.
- Bourdieu (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cajamarca, L. P. y Vásquez, A. E. (2019). *Análisis del género musical trap y su incidencia comunicacional en los adolescentes de 12 a 17 años de edad del norte y sur de Guayaquil* (tesis de licenciatura). Universidad de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.
- Camargos (2011). *Música e política. Percepções da vida social brasileira no rap* (tesis de maestría). Universidade Federal de Uberlândia.

- Cantón Delgado, M. (1998). *Bautizados en fuego. Protestantes, discursos de conversión y política en Guatemala (1989-1993)*. Vermont, EE.UU: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, La Antigua, Guatemala: Plumsock Mesoamerican Studies South Woodstock.
- Casas, D. (23 de marzo de 2019). NL: en tiempos de "El Bronco", vuelve violencia como en años de Medina. *La Silla Rota*. Recuperado de <https://lasillarota.com/estados/nl-en-tiempos-de-el-bronco-vuelve-violencia-como-en-anos-de-medina-nuevo-leon-violencia-monterrey-el-bronco/276994>
- Chang, J. (2014) *Generación hip-hop. De las guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Chapa, M. E. (2004), *Mujeres y Política: Alcaldesas y Legisladoras de Nuevo León, Colección Mujeres y Poder*. Monterrey, México: Instituto Estatal de las Mujeres de Nuevo León.
- Chávez Jiménez, L. (2017). *Vivir en Tijuana Progreso: un acercamiento a la subjetividad de la precariedad desde la contingencia* (tesis de maestría). CIESAS Sureste-Noreste.
- Cohen, S. (1999). Scenes. En B. Horner y T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*: (239-250). Oxford: Blackwell.
- Colima, M. y Cabezas, D. (2017). Análisis del rap social como discurso político de resistencia. *Bakhtiniana*, São Paulo, 12 (2), 25-44. Recuperado de https://www.scielo.br/pdf/bak/v12n2/es_2176-4573-bak-12-02-0024.pdf
- Contreras, Miguel (2014). La escena local del rap. Apuntes para su historia. *Identidades. Revista de expresiones culturales*, 1 (6), 26-33.
- Cruz Sierra, Salvador (2016). Cambio y transformación de la identidad chola en el contexto de la narco violencia en Ciudad Juárez. En Alfredo Nateras y Arturo Chacon (Eds.), *Juventudes sitiadas y resistencias afectivas, Tomo 1 Violencias y Aniquilamiento*, Ciudad de México: Editorial Gedisa.

- Cubero, C. (8 de enero de 2019). En 7 días, Nuevo León registra 21 homicidios. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/policia/en-7-dias-nl-registra-21-homicidios>
- Cultura Comunitaria (2018-2019). *Misiones por la Diversidad Cultural*. Recuperado de <http://culturacomunitaria.gob.mx/misiones-diversidad-cultural>
- De la Peza Casares, M. C. (2013). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F.: Tendencias.
- Díaz Carreras, S. (2017). *Escenas musicales locales hoy en día ¿Una herramienta válida?* Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/319315146>
- Díaz Ramírez, M.V. (2012). *Evolución institucional y cambios normativos. El caso de Infonavit* (tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México D.F.
- El Norte / Sataff. (26 de febrero de 2010). Pelan Tamaulipas los Zetas y el Golfo. Disputan a balazos el control del Estado. *El Norte*.
- Esferas Culturales (2017). Esferas Culturales. Folleto.
- Espinoza Guzmán, J. A. (2009). *El rap tapatío: Inicio y consolidación de una escena musical en Guadalajara, (1992-2000)* (manuscrito no publicado). Guadalajara.
- Fiscalía General de Justicia (2019). Estadística de Homicidios en Nuevo León. Recuperado de <https://fiscalianl.gob.mx/estadisticas/estadistica-de-homicidios-en-nuevo-leon/>
- Flores, D. (18 de marzo de 2007). Agarra parejo narco: aumentan inocentes. Van 12 muertos ajenos a ejecuciones desde el 2006. *El Norte*.
- Friedman, J. (1994). *Identidad cultural y proceso global*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Gallucci, M. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 24 (55), 84-100. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31005506>

- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao, España: Bakeaz/Gernika Gogoratuz.
- Galtung, J. y Fischer, D. (2013). *Johan Galtung Pioneer of Peace Research. Springer Briefs on Pioneers in Science and Practice*. New York, US: Springer.
- Garza Treviño, J.G. (15 de septiembre de 2007). Perfil histórico-cultural de García. *El Cenzontle*, p. 1.
- Garza Treviño, J.G. (15 de abril de 2018). Cronología histórica de García, Nuevo León. *El Cenzontle*, p. 1.
- Geertz, C. (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Giddens, Anthony (1984). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Google. (s.f.). [Mapa de García, Nuevo León, México en Google maps]. Recuperado el 6 de Octubre, 2019, de: <https://goo.gl/maps/puXQF8TPYp9gzxMM6>
- _____ (s.f.). [Mapa de la Zona Metropolitana de Monterrey, Nuevo León, México en Google maps]. Recuperado el 6 de Octubre, 2019, de: <https://goo.gl/maps/puTFhSxXZwxcmiUX9>
- _____ (s.f.). [Mapa del noreste de México en Google maps]. Recuperado el 6 de Octubre, 2019, de: <https://goo.gl/maps/yR4p3ayTLGd3THWLA>
- Guber, R. (2004). *El Salvaje metropolitano*. Argentina: Paidós
- Gutiérrez, C. P., Magdaleno del Río, G. y Yáñez Rivas, V. (2010). Violencia, Estado y crimen organizado en México. *El Cotidiano 163*, pp. 105-114.
- Hernández-Hernández, O. M. (2019). Los jóvenes y la violencia criminal. Explorando el juvenicidio regional. En J. Pérez Caballero, J. A. Sumano Rodríguez (Eds.). *Repensando el juvenicidio desde la frontera norte* (81-117). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México* (tesis de maestría). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México.
- Hinkel, J., Maheirie, K. (2007). Rap – Rimas afeitivas da periferia: reflexoes na perspectiva sócio-histórica. *Psicologia & Sociedade*, 19 (2), 90-99. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309326391023>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] (2015). Encuesta Intercensal. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/>
- _____ [INEGI] (2019). Mapa Digital de México para escritorio (6.3.0.) [Software]. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/temas/mapadigital/>
- Jurado, M., Pereira, K. (2010). La gestión del servicio del transporte público. El caso del municipio de García y su relación con la movilidad geográfica laboral metropolitana. En L. Palacios (Eds.). *La Globalización. Cambios y permanencias en el Área Metropolitana de Monterrey* (pp. 89-110). Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Kaput, Roberto (2017-2018). “Hip Hop regio: rimas sucias, palabras fuertes”. *Revista Levadura*. Recuperado de <http://revistalevadura.mx/category/hip-hop-regio/>
- KRS-One (2009). *The Gospel of Hip Hop. The First Instrument*. Brooklyn, Nueva York: PowerHouse Books.
- Kunin, Johana (2014). Jóvenes indígenas que “rapean” al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano. En M. L. Pérez Ruiz y L. R. Valladeras de la Cruz (Coords.). *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina* (pp. 165-204). Ciudad de México: INAH.
- Lujan Villar, J. D (2016). Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa. *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1), 177-188. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.111>
- Malcomson, Hettie, (2019). *Narco Rap: Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco-Music*. Universidad de Southhampton, Reino Unido. Artículo no publicado.

- Marcos, M., Florencia, M., y Mera, G. (2016). La dimensión espacial de la marginación urbana. Una aplicación a la Región Metropolitana de Buenos Aires (2010). *Revista Universitaria de Geografía*, 25 (2), 49-77. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=383249118003>
- Márquez, I., y Díez, R. (2015). La cultura skate en las sociedades contemporáneas: una aproximación etnográfica a la ciudad de Madrid. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, (30), 133-158. doi: /empiria.30.2015.13888
- Martínez, A. (22 de diciembre de 2015). El Polvorín, zona de guerra entre pandillas que ya dejó víctimas. *Multimedios*. Recuperado de <https://www.multimedios.com/telediario/en-alerta/polvorin-zona-guerra-pandillas-ya.html>
- Martínez, S.J. (3 de abril de 2011). “Me quieren matar porque yo no me hago pendejo”. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2011/04/03/politica/003n1pol>
- Mejía Rosas, E. (2016). *El chicano-rap en Monterrey. Orígenes, circulación y apropiación en la construcción de una escena musical, 1989-1999* (tesis de licenciatura). Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México.
- _____ (2017). Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey. El caso de Mexican Fusca”. *Revista nuestraAmérica*, 4 (8), 55-66.
- Mendívil, J. y Spencer Espinosa, C. (Eds.). (2016). Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective. En *Made in Latin America. Studies in Popular Music* (pp.160-164). Reino Unido: Routledge.
- Montoya Arias, L.O. (2017). *La norteña en Latinoamérica. O el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*. Mérida, Yucatán: Universidad Paulista.
- Olvera Gudiño, J. J. (2005). *Colombianos en Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. Monterrey, N.L.: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- _____ (2014). El Hip-hop en Monterrey. Apuntes para su historia. *Identidades. Revista de expresiones culturales*, 1 (6), 9-25.

- _____ (2015). Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México. En *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 17 (3) 119-136. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36646/19319>
- _____ (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 28 (56), 85-111. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v28n56/0187-7372-fn-28-56-00085.pdf>
- _____ (2018). *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Paredes, José Luis (2008). Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa. En Francisco Toledo y José Woldemberg (Eds.). *Cultura mexicana: revisión y retrospectiva*, Ciudad de México: Tauros.
- Pérez Fernández Fragua, A. F. (2006). *El Documental Angelópolis HH y el Hip Hop Poblano* (tesis de maestría). Universidad de la Américas, Cholula, Puebla.
- Pérez, J. (2011). La guerra contra el narcotráfico: ¿una guerra perdida? *Espacios Públicos*, 14 (30), 211-230. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/676/67618934014.pdf>
- Peterson, Richard A., Bennett, Andy (2004). *Music Scenes. Local, Translocal an Virtual*. Nashville, Estados Unidos: Vanderbilt University Press.
- Pimentel, S. (2014). Bro MC's: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra. En M. L. Pérez Ruiz y L. R. Valladeras de la Cruz (Coords.). *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina* (pp. 227-254). Ciudad de México: INAH.
- Restrepo, E., (2018), *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Colombia: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Reyes, F. y El Chojin. (2010) *Rap, 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Barcelona, España: Editorial Viceversa, S.L.U.

- Rivas, J. M. (2016). Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 11, 1-23. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5633674>
- Rodgers y O'Neill (2012). Infrastructural violence: Introduction to the special issue, *Ethnography*, 13 (4) 401-412.
- Rojas Ramírez, A. (2010). *Ciudad Rap*. Ciudad de México: Ecos Suicidas Ediciones.
- Rosa, C. (2007). La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes. *Culturas Populares, Revista electrónica* 4, 1-9. Recuperado de <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/rosa1.pdf>
- Rosen, J., y Zepeda, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Reflexiones*, 94 (1), 153-168. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/729/72941346011.pdf>
- Saraví, G.A. (2015). *Juventudes fragmentadas. Socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad*. México: FLACSO México; CIESAS.
- Sarmiento Degollado, J. M. (2018). *La Escena Local Beatmaking: Intertextualidad Musical entre el Rap y la música Electrónica de Monterrey* (tesis de licenciatura) Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México.
- Secretaría de Desarrollo Social [SEDESOL] (2017). Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social. Recuperado de http://diariooficial.gob.mx/SEDESOL/2017/Nuevo_Leon_018.pdf
- Silva, D. A. (2017), "Somos las vivas de Juárez": hip-hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología*, 79 (1), 147-174. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v79n1/0188-2503-rms-79-01-00147.pdf>
- Stoppa, E.A., Marcellino, N. C. (2009) Hip-hop, "lazer" y ciudadanía en la periferia de la ciudad. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 8 (22), 285-306. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v8n22/art17.pdf>

- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos (Barcelona)*, (186), 23-36.
Recuperado de <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf>
- Vargas, R. (2012, 20 de agosto). El Hip Hop desde la perspectiva de los Estudios Culturales. *Instituto de Investigación y Análisis Independiente*. Recuperado de <https://inaig.wordpress.com/2012/08/20/el-hip-hop-desde-la-perspectiva-de-los-estudios-culturales/>
- Varios. (2019) Prácticas preventivas en el trabajo de campo: Investigación etnográfica en entornos de inseguridad. Documento de trabajo de programas de Posgrado en Antropología. Posgrado en Antropología Social.
- Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la *world music*. *HAOL*, (23), 155-169. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671093>
- Whyte, W.F. (1971). *La sociedad de las esquinas*. México: Editorial Diana.
- Žižek, Slavoj (2008). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona, España: Paidós.

Canciones

- Cano Epicentro. (2019). Juan Pérez. En *Cano Epicentro* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Cano Epicentro. (2019). La necesidad. En *Cano Epicentro* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Cano Epicentro. (2019). Libertad. En *Cano Epicentro* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Conecta Mexicana, Mexican Fusca. (2016). Pa' mi raza. Sencillo [Video]. Monterrey, Nuevo León. Producción independiente.
- Doble Filo 46, Krónicoz KZ. (2015). Estamos en guerra. Sencillo [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.

- Doble Filo 46. (2017). Recuerdos. En *Vicios y ritmos* [Video]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Gxrdenia. (2019). Ella no tiene la culpa. En *No somos una máquina* [Video]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- K77. (2014). Libre expresión. En *Templo Rec. Vol. 1* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- K77. (2014). P.R.O.T.E.S.T.A. En *Templo Rec. Vol. 1* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Kriza Rap. (2018). La Televisión miente. Sencillo [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente
- Kriza Rap. (2019). Tirando claro. Sencillo [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Kriza Rap. (2016). Todo por el rap. Sencillo [Video]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Krónicoz KZ, Checo Pacheco. (2015). Abuso de poder. Sencillo [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente
- Monkey House. (2018). Detonando la city. En *Zona Centro* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- Monkey House. (2018). El Sol alumbra. En *Zona Centro* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- M.A. Rodvel, Mexican Fusca, Doble Filo 46. (2019). Besando el suelo. En proceso de edición. García, Nuevo León. Producción independiente.
- M.A. Rodvel. (2015). Esta vez no lloré. En *Fragmentos de mi alma* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.
- M.A. Rodvel. (2015). Por qué te fuiste. En *Fragmentos de mi alma* [mp3]. García, Nuevo León. Producción independiente.

Fotografías

[Fotografías de Erik Mejía Rosas]. (García, Nuevo León, 2019). Fondo personal del Diario de campo.

[Fotografías de Fher Doble Filo]. (García, Nuevo León, 2019). Fondo personal.

[Fotografía de Kriza Rap]. (García, Nuevo León, 2019). Fondo personal.

[Fotografías de M.A. Rodvel]. (García, Nuevo León, 2019). Fondo personal.