

Presentación

¿Qué es para ti Hip Hop? configuraciones culturales juveniles y sus disputas por la hegemonía en la ciudad-puerto de Mazatlán, Sinaloa



What is Hip Hop for you? Youth cultural configurations and their disputes over hegemony in the port city of Mazatlan, Sinaloa

Mendieta Vega, Roberto Antonio

Roberto Antonio Mendieta Vega
Universidad Autónoma de Occidente, México

Revista Conjeturas Sociológicas
Universidad de El Salvador, El Salvador
ISSN: 2313-013X
Periodicidad: Cuatrimestral
núm. 19, 2019
rudis.flores@ues.edu.sv

Recepción: 01 Mayo 2019
Aprobación: 01 Agosto 2019

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/182/182865024/index.html>

Resumen: El texto presenta un avance de investigación interdisciplinaria que desarrolla articulaciones teóricas e interpretativas, para comprender algunos de los procesos socioculturales contemporáneos que inciden en la configuración de las culturas juveniles del Hip Hop en Sinaloa en una temporalidad de los últimos 5 años. Partiendo de un conocimiento histórico general de la irrupción de la juventud como sujeto histórico, y como categoría social, así como las 80 Doctor en Ciencias Sociales, maestro en Historia y licenciado en Sociología. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Conacyt). Investigador en la Universidad Autónoma de Occidente (AUdeO), en la ciudad-puerto de Mazatlán, Sinaloa. Contacto: robertamv5@hotmail.com 238 tendencias teórico-metodológicas socioantropológica contemporáneas, que debaten sobre los procesos de creación de configuraciones culturales, identidades y de hegemonía en el contexto histórico de lo que algunos autores denominan como la cultura neoliberal, se fueron tejiendo preguntas de investigación: ¿Qué factores sociales influyen en la configuración de las culturas juveniles del Hip Hop en Sinaloa y cómo se desarrollan ante las pautas hegemónicas globales a nivel local? Buscando dar validez científica en los estudios de caso sobre las culturas juveniles, se emplea la etnografía como una herramienta privilegiada para recoger testimonios y biografías de las juventudes, así como otros datos empíricos elegidos en sus representaciones y prácticas productos de sus actividades culturales.

Palabras clave: Hegemonía, configuración cultural, juventudes, etnografía, Hip Hop.

Abstract: The text presents an advance of interdisciplinary research that develops theoretical and interpretative articulations, to understand some of the contemporary sociocultural processes that affect the configuration of youth cultures of Hip Hop, in Sinaloa in the last five years. Starting from a general historical knowledge of the irruption of youth as a historical subject, and as a social category, as well as contemporary socio-anthropological theoretical-methodological trends, which debate the processes of creation of cultural configurations, identities and hegemony in the historical

context From what some authors call the neoliberal culture, research questions were woven: What social factors influence the configuration of the youth cultures of Hip Hop in Sinaloa and how they develop in the global hegemonic patterns at the local level? Looking to give scientific validity in the case studies on youth cultures, ethnography is used as a privileged tool to collect testimonies and biographies of youths, as well as other empirical data chosen in their representations and practices products of their cultural activities.

Keywords: Hegemony, cultural configuration, youth, ethnography, Hip Hop.

INTRODUCCIÓN

La emergencia en los últimos cinco años de la configuración cultural del Hip Hop en algunos sectores y grupos de las juventudes sinaloenses, responde a diversos procesos socioculturales de índole material e inmaterial, que se articulan a partir de necesidades políticas de reafirmación identitaria y de reconocimiento de “construcciones juveniles de la realidad” (Urteaga, 2011; Reguillo, 2010), distintas a las hegemónicas establecida por el estado neoliberal. Son expresiones culturales no homogéneas; algunas de resistencia, otras de asimilación y también abiertamente contrahegemónicas. Más que preguntarnos de nuevo por los estilos de vida, estéticas, prácticas, representaciones o por supuestas identidades estáticas, se busca conocer y después comprender, las formas que adquieren las disputas por la hegemonía cultural con las instituciones del “mundo adulto” y cómo estas se articulan en la configuración de las culturas juveniles en la ciudad-puerto de Mazatlán. De esto surge un supuesto de relevancia que se tuvo que dilucidar; la existencia empírica de culturas juveniles, y si estas tendrían las cualidades que Grimson (2011) identifica para poder conceptualizar a una configuración cultural contemporánea, dentro de un modelo cultural (Muñoz, 2005) histórico particular en la sociedad mexicana contemporánea.

En este sentido, las siguientes preguntas guían la investigación sobre las juventudes en Sinaloa, vinculados a los grupos juveniles urbanos que se articulan en la configuración cultural del hip hop en la región del noroeste de México: ¿cómo pueden comprenderse las problemáticas y disputas hegemónicas que las juventudes establecen con las diversas

instituciones, estatales y sociales, así como con las diversas generaciones con que interactúan,

sin recurrir a representaciones que homogenizan y estigmatizan al sujeto joven? ¿Los distintos colectivos que forman las llamadas culturas juveniles en Sinaloa siguen configurándose y reconfigurándose de la misma manera que en décadas pasadas en México? ¿Cuál es la mejor manera de pensar a las juventudes latinoamericanas para su estudio bajo los nuevos contextos interculturales y posibilidades de acción globales del siglo XXI? ¿Qué nuevas situaciones, procesos de conflictos y resistencias culturales provoca la creciente visibilidad y capacidad agencial de las culturas juveniles ante la hegemonía cultural del capitalismo globalizante y precarizante?

Acorde a una mirada crítica antropológica y a elecciones metodológicas interdisciplinaria relacionadas con las ciencias sociales comprensivas de la acción social, se advierte que en el texto se hace referencia únicamente a expresiones socioculturales juveniles no mayoritarias, por tanto, no representativas estadísticamente de un “universo” distante y totalizante que pueda incluir a todas las juventudes de Sinaloa. La relevancia del estudio de las culturas juveniles como el Hip Hop en esta región de México, radica en su posición como minorías que constituyen significados y sentidos de acción y resignificación cultural distintos a los dominantes, sean empresariales, estatales o las vinculadas a la narcocultura. Esto nos lleva a considerarlos como parte de

los grupos subalternos (Gramsci, 1999; Spivak, 2003) que disputan umbrales de resistencia a las políticas hegemónicas y representaciones que las instituciones tienen de las juventudes y de sus prácticas.

Más allá del análisis artístico que pueda ubicar y señalar los aportes reales de los colectivos seleccionados a la escena musical del hip hop y rap para el México y Sinaloa contemporáneos, fueron elegidos como experiencias juveniles generadoras de datos etnográficos significativos para este estudio debido a sus características socioculturales contrahegemónicas evidentes en sus discursos y prácticas dentro de la configuración cultural del hip hop regional. Esto es así, ya que en Sinaloa y en general en todo el país también coexisten diversas formas de representar y vivenciar la música del hip hop por parte de las juventudes, siendo la hegemónica promovida por las industrias culturales y sus medios

nacionales e internacionales de comunicación como una moda urbana vinculada al hedonismo y apoliticismo, e incluso con guiños y apologías a las prácticas delincuenciales del crimen organizado.

El estudio de las juventudes como una configuración cultural

“Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver!”, cantaba el querido Rubén Darío en los albores de la poesía latinoamericana a inicios del siglo XX. Algunos años después, en la década de 1930, Talcott Parsons mirando desde su cubículo de la Escuela de Chicago, “ensanchaba” las fronteras y las desigualdades generacionales, raciales y de clase, naturalizando a jóvenes “negros”, “obreros” y “barrios” de las periferias de las metrópolis estadounidenses en conceptos unificadores y cristalizadores como el de gangs, que permitiera ubicar en el sistema social capitalista a esas “subculturales” que alteraban transitoriamente el paisaje social con sus indumentarias, lenguajes, signos y actividades desviadas de la “normalidad” del sistema social. De entonces a la fecha, las ciencias sociales desarrolladas en las miradas “occidentalizantes”, se han abocado a desarrollar diversas teorías y conceptos para el estudio de los comportamientos de las juventudes urbanas principalmente, desde una supuesta “unidad” generacional o “epocal” dictado por momentos históricos determinantes, pasando por perspectivas alternativas que abrevan de desigualdades de clase, étnicas, estéticas o de género.

Las distintas perspectivas de las ciencias sociales que se han articulado para desarrollar la interpretación sociohistórica crítica sobre el surgimiento de la categoría de la juventud y su estudio como subculturas urbanas (Hall y Jefferson, 1983) en las sociedades occidentales, nos permite entender la multiplicidad de factores, relaciones, actores e instituciones que hacen de su estudio un fenómeno complejo. La conjunción académica multidisciplinaria conformada por investigaciones en los campos de la historiografía francesa (Ariès) y anglosajona (Gillis), los Estudios culturales ingleses (Hall), la sociología mexicana (Valenzuela; Pérez Islas), la ciencia de la educación (Musgrove), la comunicación (Reguillo), y la antropología (Feixa), por citas algunas perspectivas que desarrollaremos, pueden resumirse en la frase del psicólogo social danés Sven Mörch (1996); “El secreto de la juventud se encuentra fuera de ella, es decir, en los cambios de la sociedad”.

Las teorías de la transición de la juventud a la vida adulta, o las funcionalistas que estipulan el carácter desviado de ciertos comportamientos juveniles, y que por ello es necesario actuar de forma paternalista o hasta criminalizarlos, son parte de construcción teóricas sistémicas que responde a periodos históricos específico donde se buscaba comprender la emergencia de lo juvenil y su posición en el todo social. Sin embargo, los cambios experimentados por las sociedades occidentales en los últimos 30 años muestran otras relaciones y articulaciones, más acordes con las formas de configuración de las culturas juveniles y la construcción de sus identificaciones en un momento determinado.

Como señalan Maritza Urteaga Castro-Pozo y Carles Feixa Pámpols, hacia 1996 las tendencias dominantes de los estudios sobre los jóvenes en México muestran una preponderancia hacia los grupos integrados por jóvenes, hombres y marginales que vine en las metrópolis, bajo la idea de contraculturas o de indumentarias e identidades “espectaculares” (punk, anarcos, góticos, etc.), sin considerar a las demás

expresiones juveniles presentes en el país: por ejemplo, los jóvenes de ámbitos rurales, los indígenas, las mujeres, o estudios a nivel provincia y de jóvenes que no necesariamente sostenga un discurso o identidad antisistémica, sino que se reivindicquen como parte de las prácticas y representaciones hegemónicas (Canclini, 2005: 277).

Aun así, sostienen los autores, la característica de todo el siglo XX mexicano ha sido la invisibilidad de las juventudes mexicanas por partes de la sociedad y las instituciones, negando con ello su constitución como sujetos sociales. De esta forma, la construcción de sus identidades se han desarrollado a partir de la tutela o la mirada de extrañeza e incluso miedo de su entorno, al considerar que sus comportamientos y expresiones son propias de una etapa biológica (propia de todo ser humano) de rebeldía o confusión que dura y pasa con los años, o sea, en el tránsito de la infancia a la etapa adulta.

Dos formas o estrategias inconscientes han adoptado las juventudes en México para hacerse visibles ante la sociedad: la sociabilidad y la cultura. La primera sirve para encontrarse y reconocerse en su diferencia ante otros grupos sociales y se desarrolla en espacios urbanos

propios. Mientras que en las expresiones culturales (como la música, la indumentaria, el lenguaje, los símbolos, ídolos, etc.) se presentan ante los ojos de los otros como actores sociales reconocibles. De tal manera, en algunas de las culturas juveniles en la ciudad-puerto de Mazatlán se muestran de forma más estructurada los elementos de una configuración cultural (Grimson, 2011), requisitos indispensables de esta perspectiva teórica sobre el análisis social.

Estos procesos de constitución de sentidos y significados suceden bajo el peso de distintos factores sociales, ya que desde la influencia de la configuración nacional se identifican diversos actores en el Estado de Sinaloa que, con distinto grado de poder tejido en la trama histórica de la región, negocian los límites cotidianos de la hegemonía. Entre ellos destacan, por supuesto, el Estado, el Mercado capitalista, los medios de comunicación globales, las religiones y el narcotráfico.

El antropólogo mexicano José Juan Olvera en sus investigaciones sobre las economías vinculadas al rap y al Hip hop, en las sociedades urbanas del noreste de México vinculadas a la frontera norte, identifica como factores que explican estas prácticas al transnacionalismo (2015), la violencia barrial relacionada al narcotráfico, y a lo que denomina economías de resistencia (2016) derivadas de las nuevas formas de producción simbólica en la era de las industrias y economías creativas, que germinan gracias al desarrollo técnico de las nuevas tecnologías de comunicación globales.

Además, las capacidades que los grupos juveniles desarrollan para nombrarse y nombrar la realidad, así como los códigos socioculturales grupales de comportamiento que dan sentido a sus acciones y representaciones (encarnados en rituales, indumentaria, corporalidad, signos, objetos, temporalidades, territorios, lenguajes, expresiones artísticas, entre otros) son fundamentales al momento de reconocer las disputas y negociaciones que se tienen con la hegemonía dominante. Culturas juveniles como la del Hip-Hop articulan procesos de resistencia y cambio culturales e identitarios, que deben ser visibilizados y representados como prácticas culturales que redefinen los límites de la hegemonía cultural del capitalismo neoliberal en la región del noroeste de México, y en toda Latinoamérica.

Esto es así al considerar a la hegemonía dentro de la configuración cultural tal como lo plantea Grimson, esto es, como una dominación consensuada, cambiante, reconocida y

negociada por las distintas clases que componen una sociedad en su interacción cotidiana que logra convertirse en amplios periodos de tiempo en una suerte de sentido común sedimentado, que es necesario erosionar para lograr el cambio social; “Configuración implica que allí donde las partes no se ignoran completamente entre sí, allí donde integran alguna articulación, hay un proceso de constitución de hegemonía” (Grimson, 2011:45).

El teatro de la hegemonía: la articulación “invisible” entre cultura y poder

En la actualidad es necesario preguntarse sobre el significado contemporáneo del concepto de cultura en cualquier investigación en el ámbito de las ciencias sociales, así como también es necesario desesferizar y situar su análisis a razón de reconocer las particularidades de nuestra sociedad, la forma en que se articula la economía, la política, y como se forma, y se piensan, conceptos como el de la cultura desde la academia y la política, intentando alcanzar, "Un descentramiento para comprender nuestras sociedades, sus modos específicos de conflictividad, de subalternización, de constitución de sujetos, de lenguajes y repertorios de acción colectiva. Un modo de contextualización. ¿Acaso podría significar una misma cosa “cultura” como estrategia poscolonial que como lugar de enunciación que socava los significados establecidos?" (Grimson y Bidaseca, 2013: 10).

En este sentido, es de importancia sostener la esencia política de toda construcción cultural, o sea, negar el mito occidental de que la cultura de una sociedad remite solamente al plano de las ideas o de las manifestaciones altas de creación humana de valor universal. Recordar a Raymond Williams, uno de los referentes principales de los Estudios Culturales y la teoría crítica, permite rescatar su afirmación de que el concepto de hegemonía permite explicaciones más holísticas en relación al propio concepto de cultura, o el de ideología: "Afirmar que los “hombres” definen y configuran por completo sus vidas sólo es cierto en un plano abstracto (...) En consecuencia, Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total. Es precisamente este reconocimiento de la totalidad del proceso donde el concepto de

hegemonía va más allá que el concepto de “ideología” (Williams, 2000:129).

Williams también advierte sobre la necesaria aplicación histórica de la categoría de hegemonía, para no caer en errores de análisis al considerar su existencia como algo abstracto e indeterminado por los grupos sociales reales. Para definirla es necesario vincularla con todas las clases sociales, y todo tipo de prácticas y representaciones humanas:

La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constituidos- que a medida que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad un sentido absoluto (...) Es decir que, en el sentido más firme, es una “cultura”, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares (...) Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas son sumamente complejas, como puede observarse fácilmente en cualquier análisis concreto. Por otra parte (y esto es fundamental, ya que nos recuerda la necesaria confiabilidad del concepto) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica (Williams, 2000:131-134).

Una idea directa de los trabajos y reflexiones de Gramsci sobre su concepto de

hegemonía y como lo aplicó a casos concretos de su momento histórico, nos ayudará a imaginar

cómo utilizar esta categoría en el análisis social contemporáneo en Nuestra América. Nos situamos en la sociedad capitalista después de la depresión económica de 1929, donde el revolucionario italiano nos muestra como la hegemonía se relaciona con un grupo o clase que detenta la violencia directa y a la vez dirige a la sociedad por medio de la ideología; “El aspecto de la crisis moderna que es lamentado como “oleada

de materialismo” está vinculado a lo que se llama “crisis de identidad”. Si la clase dominante ha perdido el consenso, o sea, si no es ya “dirigente”, sino únicamente “dominante”, detentora de la pura fuerza coercitiva, esto significa precisamente que las grandes masas se han apartado de las ideologías tradicionales, no creen ya en lo que antes creían, etcétera” (Gramsci, 1999:37).

Según lo anterior, dirigencia, consenso, dominación, ideología, son categorías que se contienen en el concepto de Hegemonía. Al establecerla la clase -o grupos dominantes dentro de una clase- lograr extender su ideología hacia los demás grupos y clases sociales, esto es, crea un consenso sobre su necesidad de gobernar-dirigir, y como esto lo hace en representación y para el bien común.

Una distinción de suma relevancia para nuestra investigación es la necesaria consideración de la hegemonía como un proceso práctico, histórico, nunca estático ni consumado o realizado por las clases dominantes, y que precisamente lo aleja de los intentos analíticos por abstraerlo de la realidad social que lo determina. Por ello, señala Williams como imperativo cambiar la referencia por la hegemonía por “lo hegemónico”, “lo dominante” antes que hablar de una simple “dominación” en abstracto. De igual manera, considerar las heterogeneidades existentes en una configuración hegemónica (Grimson, 2011), permitirá conocer sus articulaciones, negociaciones y conflictos como realmente suceden, esto es, no de un modo totalmente dominante, reconociendo las capacidades de las clases subalternas de crear prácticas, discursos y representaciones de resistencias y contrahegemónicas.

Una premisa ontológica de la relación entre configuración y hegemonía nos indica que en toda relación social hay circulación de poder, por tanto: “en toda configuración el poder adquiere las peculiaridades de la hegemonía; esto es, de la producción de sentidos comunes y subalternizaciones naturalizadas”. En la perspectiva del antropólogo Alejandro Grimson -como

en Raymond Williams- una configuración hegemónica no significa la anulación del conflicto social (desigualdades, exclusión, dominación), “sino, más bien, el establecimiento de un lenguaje y un campo de posibilidades para el conflicto. No implica que los subalternos no puedan organizarse y reclamar, sino que lo hagan en los términos que establece la hegemonía (...) la hegemonía es un proceso dinámico, histórico, con brechas abiertas desde abajo o que no pueden ser clausuradas desde arriba” (Grimson, 2011:46).

De esta manera, la hegemonía debe ser entendida no como dominación directa que ejerce un grupo sobre sus adversarios de forma violenta, sino como dirección política e ideológica por parte de un sector o clase social mediante alianzas con otras clases subalternas, pero que no clausura o impide formas independientes de cultura, aunque no sean funcionales para la reproducción o estabilidad del sistema social. Está no imposición absoluta de “lo hegemónico” (Williams, 2000), por ejemplo, se identifica empíricamente en el consumo cultural donde las juventudes participan de manera constante, aunque de diversas formas y posibilidades, en las sociedades del conocimiento globalizada;

En la circulación, y sobre todo en el consumo, los bienes y mensajes hegemónicos interactúan con los códigos perceptivos y los hábitos cotidianos de las clases subalternas. El repertorio de bienes y mensajes ofrecidos por la cultura hegemónica condiciona las opciones de las clases populares, pero éstas seleccionan y combinan los materiales recibidos -en la percepción, en la memoria y en el uso- y construyen con ellos, como el bricoleur, otros sistemas que nunca son el eco automático de la oferta hegemónica. En esta compleja interacción, ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen hogares sustancialmente fijados, de una vez para siempre. Por eso están mal formuladas preguntas tales como si el tango o el rock son hegemónicos o subalternos: su origen cultural o su contenido no bastan para adscribirlos a un sentido u otro; lo decisivo será examinar su uso, la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura. Además de conocer las estrategias generales de una

tendencia o una institución, hay que estudiar el sentido ocasional de sus tácticas, cada reubicación o resignificación de los objetos y los mensajes (García Canlini, 1984).

Siguiendo las voces y las posibilidades que se descubren de las ideas señaladas anteriormente, apuntamos a una aplicación analítica del concepto de hegemonía colindante con la idea del “teatro de la hegemonía” rescatada por Carles Feixa (2014) de la investigación histórico-antropológicas de Edward P. Thompson, que nos permite seguir las diversas trayectorias y posesiones que los sujetos sociales ocupan en el espacio social en momento histórico determinado. Esto es, nos obliga a reivindicar la heterogeneidad y rastrear las posiciones diversas que los grupos sociales ocupan dentro del escenario social en un momento histórico determinado.

Dos aportes más son fundamentales en esta perspectiva, los cuales retomaremos al momento de realizar la interpretación de los datos empíricos. Esto son, primero; la constatación de la realidad social construida por los individuos que lleva al imperativo de objetivar los “lugares” donde se desarrollan los procesos hegemónicos, “es en estos marcos donde se formulan las definiciones oficiales del mundo, donde la subordinación es vivida e interiorizada (pero también donde estas definiciones, y esa subordinación, pueden empezar a ser cuestionadas y combatidas). Es en estos marcos donde la hegemonía se gana y se pierde, donde actúa la microfísica del poder” (Feixa, 2014): las instituciones del Estado, la sociedad civil y los sistemas rituales y simbólicos.

En segundo lugar, se busca identificar dentro de estos marcos sociales categorías que nos permitan observar con claridad los procesos de “negociación” entre los grupos dominante y los subalternos, bajo la idea del consenso o el disenso en las acciones y representaciones de los sujetos, pero sin considerarlas como “polaridades antagónicas, sino como proporciones dentro de un conjunto, que se combinan en forma diversas en cada contexto social y en cada momento histórico”. Entre estas Feixa destaca: el “consenso espontáneo”; la “aceptación pragmática”; la

“negociación”, la “resistencia”; y la “disidencia” (Feixa, 2014).

¿Qué es para ti el Hip Hop? Configuraciones culturales juveniles en la ciudad-puerto de Mazatlán

La cultura juvenil del Hip Hop es imposible explicarla y comprenderla sin remitirnos al contexto histórico donde emerge: esto es, su filiación subalterna, clasista, racial, en los barrios y ghettos negros y latinos del Nueva York de la década de 1970. Durante los primeros años de proceso de gestación se caracterizó por retomar y mezclar tendencias provenientes del funk, de la música jamaquina, la forma de recitar de las culturas africanas, los movimientos políticos por los derechos civiles; “(...) mucho antes de que el género fuera una oportunidad de carrera, fue la lucha contra esta invisibilidad, la búsqueda, de identidad, el uso y abuso de la tecnología que se dejaba a su merced y la persecución de un placer y un lujo muy poco asequible lo que movió a las comunidades negras y latinas de Estados Unidos a crear esta filosofía vital” (Relats, 2002).

En trabajos cinematográficos como el documental *The freshest kids* (QD3 Entertainment. USA, 2002), se sostiene que la cultura Hip Hop con sus cuatro elementos es una expresión de “inteligencia creativa”. Surge de la creatividad juvenil de los ghettos newyorkinos, y se establece como una cultura subalterna de resistencia juvenil contra la opresión racial blanca en las periferias de las principales ciudades de Estados Unidos. Es por ello que la vida en el ghetto, la intensidad del baile y la música tiene su respuesta con esa necesidad de expresión, de rechazo, desafío y autoafirmación; “Al ver el breakdance desde la vida en el ghetto se comprende totalmente su forma de expresión”. Como sostiene en el documental un joven afroamericano apodado Def Mos, el Hip Hop es importante y hermoso porque “desafía la noción establecida en los Estados Unidos de que los jóvenes deben de ser privados de sus derechos a ser. Personas como nosotros que se supone están en lo más bajo de la sociedad, no saben, y no tiene ni una buena idea, llegan a crear cosas como el “breaking”.

Dani Relats (2002) en su texto *Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del Hip Hop (1973-1989)*, distingue cuatro características sociales que definieron a la cultura Hip Hop desde su nacimiento; la hidridación, creatividad, competencia y subalternidad. Sin embargo, estas consideraciones no pretenden afiliarse acríticamente o celebrar estas configuraciones culturales

que en sí son un producto de las profundas contradicciones de las sociedades occidentales

contemporáneas. De tal manera, en el fondo de toda producción o acción cultural del Hip Hop se encuentran tres esencias que rigen todo el proceso creativo: el cuerpo y su movimiento cadencioso, la competitividad de las “batallas”, y el carácter juvenil de sus creaciones (Schloss,

2009). Por ejemplo, más allá de las producciones culturales como los beats, el grafiti, las líricas, o el flow, la configuración del hip hop tiene en el baile un medio fundamental de autoreconocimiento y expresión simbólica de los cuerpos; “La cultura original del hip hop tomado como un todo, incluye casi todo en lo que un adolescente puede estar interesado; música, baile, deportes, vandalismo, moda, varios juegos y pasatiempos, arte, sexualidad, definiciones de identidades individuales y colectivas, y otras muchas actividades” (Schloss, 2009: 11).



Imagen 1.

El MC Loco Crimen posa con una de las playeras que promociona durante las presentaciones de su grupo Cuatro 44.

Foto: Cortesía Archivo Personal Loco Crime

Sería hasta mediados de la 1980, cuando la cultura popular juvenil del hip hop y el rap se convirtió en una industria en Estados Unidos. Las

corporaciones musicales y de medios de comunicación, produjeron, promovieron y crearon un mercado de consumo cultural mediado por intereses comerciales. Este proceso de institucionalización de estas expresiones culturales contestarias, esencialmente practicadas por las juventudes marginales negra y latinas de las ciudades, tuvo como finalidad controlar los mensajes y los comportamientos, que poco a poco se fueron expandiendo a otros países y sociedades.

En el estado de Sinaloa se identifica la presencia germinal del hip hop desde inicios de la década de 1990. Los Sinalokos de Culiacán, Elote el bárbaro de Los Mochis, destacan como los pioneros de la escena hip hop (ahora llamada la “vieja escuela”) y de cierta manera mentores de algunos de los actuales exponentes. En Mazatlán se identifica el origen de las primeras

agrupaciones de hippoperos, entre los que destacan agrupaciones como 69 Locos, Wazatlán

Sinalocos, o Tribu Mala, por mencionar algunos. La cancha municipal Germán Evers representó un espacio apropiado también por esta cultura juvenil, donde se realizaban eventos tipo tardeada para presentar su música. Mientras de noche las paredes de la ciudad también dejaban constancia de la presencia de algunos de los miembros de estos colectivos urbanos;

Ya empezábamos nosotros a cantar free style en el barrio, en las fiestas...eso servía como entrenamiento, para expresarte. Hubo un tiempo que cuando empezamos a cantar ya estaban los 69 Lokos, y sí había rapeadas. Había un chavalo que se llama Carlos Valdéz, amigo de nosotros, él era el que movía al grupo de 69 Lokos, y hacía eventos locales. Pero en esos eventos locales sólo estaban 69 Lokos, Binko Yi, DTDK, Estilo Callero, el Tren y nosotros Cuatro 44. Era lo único que había. Eran tocadas eran donde entonces era el Happys, era otro rollo. La gente iba a escuchar rap porque no había. Desde un principio se vio mucha madera, de los grupos que menciono todavía rapean, todavía le echan ganas. Pero a lo mejor no se han sabido aplicar, pues. Porque perdieron también la escena, se perdió aquella escena de Mazatlán. Se desbarato lo que se fundó. Del 2000 al 2004 Mazatlán controló. Hubiera podido ser la mayor plaza del hip hop en México, neta. Y todo eso se perdió. Al principio se veía el hip hop como hobby, nunca se pensaba que podíamos ser grandes. Que iban a llegar morros con más talento. Nunca pensamos a futuro, vaya. Nunca fue una cosa de que yo quiero vivir del rap toda la vida (...) Aquí no se logró eso porque los grupos fuertes, dijeron, ah, no hay pedo. Era más fiesta que pensar en lo que ahorita vemos. Hay morros que nos han puesto la muestra, que ni siquiera estaban cuando nosotros estábamos. Eran fan de nosotros y han llegado mucho más lejos. El caso del Smoky, y muchos otros que ni siquiera existían. (Entrevista Personal al Loco Crimen, MC del grupo Cuatro-44)

Pero no será hasta la siguiente generación, en la segunda década del siglo XXI, que la Hiphop Kulture se establece entre un sector de las juventudes mazatlecas, y es reconocida tanto por el ámbito de los espacios nocturnos de sociabilidad, como por las marcas cerveceras y hasta el recién creado Instituto Municipal de la Juventud, como grupos representativos que debe ser

integrada a las prácticas hegemónicas por su capacidad de convocatoria juvenil que otorga beneficios, económicos y políticos a estos actores sociales representantes del mundo adulto. De expresión primordial del joven “de barrio” pasó a significar con el nuevo siglo una manifestación primordial de la “cultura urbana”, creando un movimiento juvenil y una nueva escena “apadrinada” por empresas locales del entretenimiento y el consumo cultural que apuestan por la capacidad de compra del otrora joven obrero y de clase media, hoy al infausto joven precario.

Dentro de la configuración cultural del Hip hop en Mazatlán, se presentan algunas de las distinciones propias de esta cultura juvenil a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, las disputas simbólicas por la hegemonía se presentan principalmente respecto a la autenticidad de las expresiones, el compromiso con el movimiento, así como la capacidad de desarrollar el arte propio a niveles superiores de otros colectivos y generaciones, que traerá como consecuencia más adeptos y seguidores. En las observaciones participantes realizadas como parte del trabajo de campo, se identificó que los y las jóvenes que apoyan los eventos donde se reafirma y propaga la cultura del hip hop en Mazatlán, está compuesta en su mayoría por casi los mismos sujetos que asisten a los eventos por su gusto por la música y los códigos del hip hop, la fiesta, la convivencia, los rituales, que se desarrollan en esos espacios de sociabilidad, pero también como muestra de apoyo a sus amigos que se presentan ese día.

Otra característica relevante dentro de la configuración es que existe un alto nivel de competencia entre sus integrantes, como forma inherente de cohesión, reproducción y renovación constante. Competir, superar, crear, ser original, auténtico, ser respetado por el talento y el reconocimiento que se logra con ello primero hacia dentro de la configuración, y después hacia fuera, es la “fuerza” que mantiene girando a los y las jóvenes que la integran. Estas disputas simbólicas, ya sean territoriales, generacionales, identitarias y artísticas, se dan en distintos ámbitos representados principalmente de manera “formal” o “institucional” en los enfrentamientos creativos que individuos o grupos mantiene constantemente en cualquier espacio de la ciudad, ya sea la escuela, el barrio, la playa, los bares o antros, y que se conocen como el batling o las “batallas”.

Los grupos o colectivos artísticos como se les conocía anteriormente, se hacen llamar crews bajo la influencia de las definiciones que las subculturas gringas de los barrios marginales, “exportan” a nuestra sociedad. Un crew no necesariamente son un número determinado de personas, pueden ser dos o tres o

quince. Lo que importa para darse esa denominación es lo que se hace; crear mediante música, el baile, el skate, el rap, el diseño. A un crew se le respeta por lo que hace, no tanto por lo que dice, sostiene el Bouna, un joven MC de la ciudad. Dentro de las configuraciones culturales juveniles, estos microgrupos también otorgan formas de identificación a los individuos que ya participan de una cultura y forma de vida; son una configuración cultural particular dentro de la configuración cultural del Hip Hop. Así, dentro de la configuración cultural juvenil del Hip Hop en Sinaloa, existen decenas de crews que la integran y entre ellos se tejen relaciones de desigualdad, alteridad e identificaciones al momento de disputar el respeto y la hegemonía de la “escena” del Hip Hop local, esto es, ganar espacios para presentarse, ganar seguidores, apoyos gubernamentales, etc.

En ciertos integrantes de la configuración cultural juvenil del hip hop en Mazatlán es posible comprender dos características fundacionales presentes en la comunidad de Hip Hop en New York, señalados por Joseph Schloss: por un lado la creación de esta cultura no sólo para el consumo de los jóvenes, sino hecha por los mismos jóvenes, además de la permanencia de muchos de sus integrantes como parte actividad de la “comunidad” aún cuando han pasado la etapa biológica de al juventud, y sus responsabilidades son mas propias del mundo adulto, lo que promueve un diálogo y respeto entre generaciones que fortalece la cultura en sí misma (2009: 9-12). Desde la configuración cultural juvenil del Hip Hop en Mazatlán, el MC Dirhty y el MC Bouna ex miembros del crew Ache de Noche (hoy ya desaparecido) definen en una canción titulada ¿Qué es para ti el Hip Hop?, lo que para ellos como joven mexicanos y sinaloenses significa el Hip Hop, y por tanto nos muestra el sentido que mueve sus acciones como miembros destacados de esta configuración cultural juvenil;

Son pasos que me sacan del fracaso, ideas que construyo inspirado en el ocaso. Es música que me emociona, un estilo de vida que evoluciona. Mientras otros sólo se asoman yo me ahogo de esta historia, escribo

canciones que es difícil aprender de memoria. Hip Hop, mi pena y mi gloria. Me acompaña en los barrios, me acompaña en la casa de los millonarios. Olvidémonos un poco del micrófono, del flow y de temas monótonos, hablemos del real sentimiento que me embriaga, de esas noches en las que no puedo dormir pensando en el mañana. Yo respiro las palabras, me responsabilizo de mis mañas con agallas, me olvido de la pantalla y escupo tus faramallas. Hip Hop es compartir, es unir, divertirse y respetar. Muchos sólo quieren “batallar”, tirar con arrogancia y nada de humildad. Hip Hop es enseñar la realidad. Por eso a veces sueno rudo, por eso sudo, y en vez de susurros suelto gritos. Por eso a veces los vomito y me desespera que no entiendan que no quiero el finiquito. Más que música para mi es una cultura, es como volar rápido por las alturas. No tiene piedad si no duras, si tú le das basura al Hip Hop él te regresa basura. El MC con la voz, el DJ con los platos, el grafiti en la calle y el B-boy hace pedazos el suelo. Y el escenario con mi voz, pásame ese microfon, lo repito desde luego. Es verte inmerso en un mar de versos, aquí no recibe nada aquel que no le pone esfuerzo ni corazón. Vamos todos juntos por este mismo camino por alguna razón. Es mi forma de expresión, mi terapia y de momento no he encontrado algo mejor para sacar lo que siento. Hay quien lo ve como su forma de vida, hay quien lo ve como su única salida. Hay quien vive con él toda la noche y el día, y después de varios años aquí siguen todavía. Gritar mis ideas meterlas en tu memoria, vivir al limite y así poder hacer historia. Más de lo que se ve y más de que te lo imaginas, es la esencia de esos jóvenes sentados en la esquina. Contra el mundo mis ideas de vagabundo, respiran un aire nauseabundo. Por eso les pregunto, ¿Qué es para ti el Hip Hop? (Ache de Noche. ¿Qué es para ti el Hip Hop?)

El MC Bouna explica las distinciones principales que existen hacia dentro de la configuración cultural del Hip hop en la ciudad-puerto de Mazatlán: “Si nos basamos sólo en lo

musical, si hay mas rap que Hip Hop, pero como cultura hay mas hiphoppers que raperos porque hay muchos en otras disciplinas como el grafiti, breakdance etc. Que también hacen hip hop, pero si lo vemos solo musicalmente hay mas rap que hip hop” (Entrevista Personal a MC Bouna). El Rap como moda urbana es imitado por jóvenes de distintas edades que ven en la estética, actitud y forma de vida propuesta por esta

cultura juvenil, una forma de ser respetado, sobresalir, ser de barrio y a la vez contemporáneo a las tendencias y símbolos que promueven los medios de comunicación en los principales artistas juveniles;

En el principio no sabía muy bien como hacerlo, llegaste una tarde, yo lo recuerdo. Luego me inspiraste para poder decir lo que siento, enfrente de la gente, no te miento, conociendo la conciencia y un poco dañado el corazón, tomé un micro y luego hizo explosión, quería traspasar con mi voz la barrera de este mundo, con una visión y un sueño profundo. ¿Por qué me elegiste? ¿por qué me elegiste a mi? ¿Acaso es que yo estaba hecho para ti? Un poco demente, tal vez parecía un delincuente, y a ti no te importó ponerme al frente, como si fuera un portavoz de toda esta nueva era, o si fuera así para cruzar fronteras. Yo te soy sincero, gracias por llevarme en este rap, yo te lo agradezco en lo más profundo. Aprendimos a vivir en el momento, a descifrar las faltas al pasare el tiempo, dejar que los rencores se los lleve el viento; el rap y yo, el rap y yo. (Cuatro-44. El rap y yo)

El fragmento anterior de la canción el “El Rap y yo” del MC Tren-C del grupo Cuatro 44, forma parte de los significados con que la cultura del hip hop organiza su interpretación y relación con el mundo, y sobre todo con la intervención por medio de expresar pensamiento en sus canciones, con sus discursos, su estética, que también son acciones culturales relevantes al momento de pensar las identificaciones regionales. Los jóvenes de la cultura hip hop consumen y a la vez producen símbolos y prácticas culturales: representaciones de la realidad y sobre todo del ser joven en Mazatlán. Sus consumos culturales son procesados por un filtro social que les permite adecuar los signos externos a una lógica de vida marcada por sus historias de vida; sus esperanzas y personalidades.

Las identificaciones propias de los y las jóvenes que participan en la configuración cultural del hip hop en Mazatlán, tienen particularidades relacionadas con su entorno geográfico, la historia y la cultura popular de la región del noroeste de México. Encontramos un orgullo de ser patasalada, de comer ceviche y tomar ballenas en la playa, pero también están presentes las identificaciones territoriales vinculadas al barrio;

Yo vivo en la Pancho Villa. Se puede decir un barrio bajo, ¿no? Un barrio que ha tenido historias, que ‘uta madre. Me ha tocado ver cosas medio pesadonas, como cualquier barrio de México. Pero, el barrio siempre ha estado ahí. O sea, siempre desde que a mi me gustaba escuchar a los invasores. El barrio siempre ha estado ahí. Más bien, el que empezó el pedo en el barro fui yo, si me entiendes; el barrio no me influenció a mi a escuchar la música que ahora represento. El barrio era otro rollo. De hecho, todavía vas a mi barrio, y yo los domingos acostumbro a curármela ahí, escuchando música de Chalino Sánchez, no’mbre, con viejitos de ahí del barrio. Entonces, el barrio si fue un aparte fundamental en una etapa de mi vida que fue la vagancia, pero no en la música. La música yo la traía desde niño. El hip hop yo lo lleve al barrio. Fui un chico de barrio como cualquiera que entró en la vagancia, en la loquera, en las drogas. Pero fui una influencia de superación hacia los morros. Porque lejos de la vagancia, guey, ellos empezaron a verme no ya como, mira, ese bato loco. Me vieron con un respeto de que, ah, cabrón, este bato loco de aquí del barrio, pero mira ve, a donde ha llegado el bato. Ya los batos me ven ahora, como, ay, guey, una persona de respeto. Yo llevé la influencia al barrio. Llego al barrio y los morros dicen, ese Crimen, ese Crimen, y ya me ven como una persona de bien, si me entiendes, ya no me ven como un bato por mi apariencia, de ah’, pinche bato cholo. Un morrillo me ve y quiere ser igual que yo, pero no por cholo, quieres ser igual que yo porque sabe que tengo fama, que soy rapero. Quieren cantar en lugar de pensar en loquear, quieren cantar. Entonces, creo que he sido influencia para calmar muchas cosas de ahí de mi barrio, de ese sistema de vida que se lleva un barrio. Cuando no hay nadie importante en el barrio todos se hunden,

todos se hunden. Es una bola que se hunde. En cambio, si uno sale licenciado, o entraste en un centro de rehabilitación y te curaste ya la gente empieza a ver los cambios en otra perspectiva y apenas así cambian. Si me entiendes, ya ellos me ven a mi con otra mentalidad. Me ven como una especie de alguien superado. (Entrevista Personal a “Loco Crimen”, MC del grupo Cuatro-44)

Todo nombre es una señal más de identidad, y en el caso del colectivo Ache de Noche también lo fue de posicionamiento contrahegemónico, de reclamo airado ante la carencia de espacios de expresión

para la cultura que da sentido a sus interpretaciones de la vida como jóvenes: el Hip Hop. Además de su contenido rítmico, el nombre de Ache de Noche buscó dejar en evidencia la vinculación necesaria de su cultura con la vida noche, tanto para la creación artística como para su expresión colectiva en espacios de sociabilidad y encuentro que habían negados para esta cultura juvenil. Claro, esta estrategia también implica un compromiso con estas formas de vida que han elegido, y que necesita ser económicamente autosustentable porque de otra manera sería necesario buscar empleo en otras actividades que les distraigan de sus sueños y sentido de la vida; “Tranquila que esto es sólo el comienzo de la función/ empecé desde los 12, préstame atención/ tomé un aerosol y en las paredes escribí mis gritos, pobrecitos estaban solos/ Me confundieron con cholo, drogadicto y no sé qué más vicios/ Hoy ya a los 25

siguio con lo mismo...”. (Fragmento de la canción “Guerra” del grupo Ache de Noche



Imagen 2:

El colectivo Ache de Noche rapeando en las calles de una colonia de la ciudad. Los barrios mazatlecos son parte fundamental de la configuración cultural del hip hop.

Foto: Cortesía Archivo Personal MC Dirty

¿Qué distinguió al colectivo Ache de Noche de otros crews que existen en el puerto? Su compromiso de representar en sus presentaciones y forma de vida las cuatro prácticas culturales, los famosos cuatro elementos, fundacionales del Hip Hop: el grafiti, breakdance, el rap y el Djing. Ningún otro colectivo local tuvo esas características, ya que algunos sólo practican el rap y el Djing, o sólo el grafiti, o son parte de un crew de B-Boys, etc. Este compromiso de “ir hasta sus últimas consecuencias” con la cultura Hip Hop, puede comprenderse porque sus integrantes no condicionan el sentido de sus acciones a modas, intereses económicos, condicionamientos estructurales o desfogos pasionales.

El rechazo al destino manifiesto que el modelo económico neoliberal ofrece a las juventudes de países subdesarrollados como México, es una característica presente en el colectivo de Hip Hop Ache de Noche: no “se estudia y no se trabaja” bajo las instituciones establecidas como vitales en el tránsito a la vida adulta, como lo son la escuela, las universidades, y los trabajos en el sector terciario o la informalidad precarizante. Por tanto, no resulta extraño cuando confiesa el Mc Dirty que el estudiar hotelería en el Conalep, como es el destino o la ambición de muchos jóvenes patasalada, para después conseguir un trabajo de recepcionista, mesero o seguridad en hotelería, no fue lo que ellos terminaron haciendo. Ser hip hop es una forma de disputar la hegemonía institucional ante un futuro pactado de antemano en la llamada transición a la vida adulta que ofrece la ciudad, y que muchos de sus jóvenes no quieren reproducir porque les roba voz, les roba creatividad, expresión, su futuro, sus sueños. Como lo mencionan en su canción Yo sí sé lo que soy;

Cuando naciste te metieron una idea, más que idea es un candado y dado el tiempo que ha pasado, nosotros no hemos dejado de lado lo que soñamos. Estamos seguros a donde vamos y no paramos, aunque digan lo

contrario. No es el dinero ni la ropa, la sonrisa de mi cara demuestra que te equivocas, pues la felicidad no es la receta de un pastel, ¿y usted cree que puede venir a joder? Como no darle valor a esto que mueve corazones, por estúpidas razones de personas que creen que un papel donde dice que pasaste varios años encerrado en un plantel le da sentido a tu ser. Muchos estudian para ser alguien en la vida, yo soy alguien desde el día en que nací, y tengo que soportar las miradas incrédulas de todos cuando digo; yo trabajo de MC. De donde vengo las sonrisas se borran, los sueños se olvidan, las opiniones se ahorran, pues a tu jefe no le gusta para horas extras a sus empleados mientras el se forra. Es nadar contra corriente, puedes dejarte llevar, pero no es suficiente, no. Si no trabajas en tus sueños, pasarás toda tu vida trabajando en los sueños de otra gente. (Ache de Noche. Yo sí sé lo que soy)

Otros espacios donde se reconocen formas institucionales de estigmatizar y objetivizar a las juventudes, es en las políticas públicas en la ciudad-puerto de Mazatlán que han sido de tolerancia hacia las manifestaciones juveniles, sobre todo en los últimos nueve años desde la creación del Instituto Municipal de la Juventud. Esto no se confunda con reconocimiento institucional. Más bien se ha buscado su tutela, contención y uso político en momentos en que el calendario electoral lo requiera. Para muestra de cómo funciona la “fábrica de alteridades” juveniles en Mazatlán, basta un botón. El MC Dirty ya pasa los 30 años y la mitad de su vida la

ha dedicado al grafiti y al Hip Hop. En su biografía de juventud se expresan de diversas formas las disputas por la hegemonía cultural presentes en la ciudad puerto de Mazatlán en los últimos

10 años. En mayo del 2012 figuró en la prensa regional recibiendo el premio estatal de la juventud Rafael Buelna Tenorio, otorgado por el Instituto Mexicano de la Juventud, la Secretaría de Desarrollo Social y Humano, Gobierno del Estado, Instituto Sinaloense de Cultura y el Instituto Sinaloense de la Juventud, por su labor en el municipio de Mazatlán de promoción cultural del Hip Hop, el grafiti y la cultura juvenil urbana, ya que “sus nobles y desinteresadas actividades honran a la juventud del estado”. (Periódico Noroeste. 25/5/2012)

Sin embargo, tan solo unos meses después, el 19 de enero del 2014, encabezaba las secciones amarillistas de “la policiaca” en la prensa de Mazatlán, al ser aprehendido por “vandalismo” una madrugada por la policía municipal preventiva mientras “rayaba” construcciones privadas y públicas de la ciudad junto a otros integrantes de la cultura Hip Hop.

¿Por qué a un joven se le premiaba y luego se le criminalizaba por hacer algo propio de su cultura, que es expresarse mediante el grafiti?

Conclusiones temporales

Cada día es más evidente el reconocimiento institucional y social a la diversidad cultural e identitaria de las juventudes en Sinaloa. Las configuraciones juveniles se observan como heterogéneas por razones de clase social, género, geográficas, identificaciones o educación, y participan de una vida intercultural, abiertos a influencias e intercambios simbólicos que viene desde el nivel local (el barrio), regional, hasta el nacional, y por supuesto el internacional y global, por el contacto migratorio y las nuevas tecnologías. Incluso, también en algunos casos esta diversidad se nutre de los diálogos y disputas intergeneracionales ya sea hacia el interior o exterior de la configuración cultura juvenil, de tal manera que las definiciones de alteridad no sólo vienen interpeladas por el estado y sus instituciones, sino desde los mismos grupos juveniles que interactúan en los distintos espacios sociales de la ciudad.

En diversos momentos de los últimos 5 años, distintos grupos juveniles han tomado el “pulpito” oficial del discurso y la representación juvenil en el puerto, dejando a otras configuraciones como interlocutores no representativos para el poder dominante. De igual

manera, las configuraciones culturales juveniles que articulan en torno al Hip Hop, han venido a ampliar la imaginación social respecto a las posibilidades culturales, económicas e incluso políticas de las juventudes sinaloenses. La investigación también encontró que en Mazatlán entorno al Hip Hop se está desarrollando

un proceso de vanguardia en la diversidad de propuestas culturales e identitarias, para ser considerados como parte de las prácticas culturales que buscan redefinir los límites de la hegemonía contemporánea signada por el mercado.

No hay una sola forma de pensar la cultura del Hip Hop y sus funciones para las juventudes de las clases bajas y medias de la ciudad de Mazatlán. Y aunque el hip hop es una cultura juvenil global, hay una identificación fuerte con las prácticas culturales regionales, tanto en la alimentación, como en un sentimiento de orgullo de ser mazatleco y vivir frente al mar. El orgullo regional y barrial, dejan a la configuración cultural juvenil del hip hop entre las fronteras globales y las locales. Si bien culturas juveniles como la del Hip Hop reproducen consignas transnacionales (estadunidense) como “El mundo es un barrio”, o se dicen pertenecer, identificarse, como las tendencias globales que definen a esa cultura y sus elementos y prácticas constitutivas, tienden más a crear sus identificaciones a partir de referentes local y nacionales. Las mercancías culturales y los medios de comunicación son mediadores fundamentales en la articulación de las configuraciones culturales juveniles.

En la relación existente entre los y las jóvenes de la cultura hip hop, puede identificarse la acción cultural que Paul Willis (2000) conceptualiza como "trabajo simbólico". Sobre todo, esto es evidente al interpretar los tracks creados, su música, sus rimas, su lírica. Tanto la música

-beats- como la lírica -rimas- re significan miles de signos y significados presentes en la cultura hegemónica de los medios masivos de comunicación. De igual manera, coincidimos que las prácticas de la configuración cultural juvenil del hip hop, “Pueden entenderse estas formas del rap no sólo como alternativa económica, sino como una alternativa de vida, de autoconstitución del individuo mediante el discurso y las diversas prácticas de sociabilidad. Finalmente, representan un proceso de autoprotección individual y, sobre todo, grupal o comunitaria. Por ello, el rap puede verse, más allá de la economía de resistencia, como otra opción de sobrevivencia” (Olvera, 2016: 107). En este sentido, el poder que los grupos juveniles

desarrollan para nombrarse y nombrar la realidad, es fundamental al momento de reconocer las disputas y negociaciones que se tienen con la hegemonía dominante del mundo institucional adultocéntrico.

Las contradicciones propias de la cultura juvenil del Hip Hop en el puerto de Mazatlán, se expresan en elecciones de los propios sujetos que redefinen constantemente tanto las acciones culturales como los límites de las aspiraciones colectivas. Se debe ser “glocal” o no ser respetado en la autenticidad de sus canciones o discursos. El rapero debe cantar lo que vive, no inventarlo ni robarlo de “otros mundos”. El hip hop vive de un realismo en bruto, crudo, a veces cruel o dulce, pero siempre muy humano, demasiado humano. Las ficciones no son bien vistas ni toleradas para estos jóvenes. Se debe ser lo que se es, so pena de perder el respeto de los demás integrante del colectivo. “Sólo se tú” se lee en las camisetas que portaban los integrantes del crew Ache de Noche. Pero en realidad, ese tu# es un nosotros configurándose en

resistencia en un tiempo y un espacio en el Sinaloa del siglo XXI.

REFERENCIAS

- Alvarado, S. y Vommaro, P. (Comp.) (2010). Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000). Argentina: Clacso.
- Bocock, R. (1986). Hegemony. London: Ellis Horwood Limited.
- Chakravorty, Spivak (2003). ¿Puede hablar el subalterno? En Revista Colombiana de antropología. Vol. 39. Enero-diciembre 2003. pp. 297-364.
- Feixa, C. (1999). De jóvenes, bandas y tribus. España: Ariel.
- (2014). Revisitación a Gramsci: el teatro de la hegemonía. Revista Arenas. No.
- García Canclini, N. (Coord.) (2005). La antropología urbana en México. México: Fce/Conaculta/Uam.

- (1984). "Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular", En Revista Nueva Sociedad No. 71, marzo/abril 1984, pp. 69- 78.
- Gramsci, A. (1999). Cuadernos de la cárcel (Edición crítica del Instituto Gramsci) México: Era-Buap.
- Grimson, A. (2011). Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad. Argentina: Siglo XXI.
- Grimson, A., Merenson, S., Noel, G. (coord.) (2011b). La antropología ahora: debates sobre la alteridad. Siglo XXI: Argentina.
- Grimson, A., Bidaseca, K. (Coord.) (2013). Hegemonía cultural y políticas de la diferencia. Argentina: CLACSO
- Hall, S. y Jefferson, T. (eds.) (1983). Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson University Library.
- Hebdige, D. (2004). Subcultura; el significado del estilo. España: Paidós
- Martel, F. (2011). Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas. México: Taurus.
- Mörch, S. (1996). "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud: el surgimiento de la juventud como concepción sociohistórica". En Revista JOVENES, Cuarta época, año 1, No. 1, México, DF, julio-septiembre
- Muñoz, B. (2005). Modelos culturales: teoría sociopolítica de la cultura. España: UAM/Antrhopos.
- Olvera, J. (2016). "El rap como economía en la frontera noreste de México". En Frontera norte, vol. 28, núm. 56, julio-diciembre de 2016.
- Pérez Islas, J. y Urteaga M. (2004). Historia de los jóvenes en México: su presencia en el siglo XX. México: Imj/Sg/Agn.
- Pérez Islas, J. et al. (2008). Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos. México: Unam/Porrúa
- Reguillo, Rossana (coord.) (2010). Los jóvenes en México. México: Conaculta/Fce.
- Relats, D. (2002). "Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del Hip Hop (1973-1989)". En Javier Blánquez y Omar Morera (coord.) (2002). Loops: una historia de la música electrónica. España: Mondadori.
- Schloss, J. (2009). Foundation: B-Boys, B-Girls and Hip Hop culture in New York. USA: Oxford University press.
- Urteaga, M. (2011). La construcción juvenil de la realidad: jóvenes mexicanos contemporáneos. México: UAM.
- Willis, P. (2000). Notas sobre cultura común: hacia una estética de base. En revista Temporada, segunda época. Vol. 3
- Williams, R. (2000). Marxismo y literatura. España: Península

NOTAS

38. Sep-Dic. 2014. México.