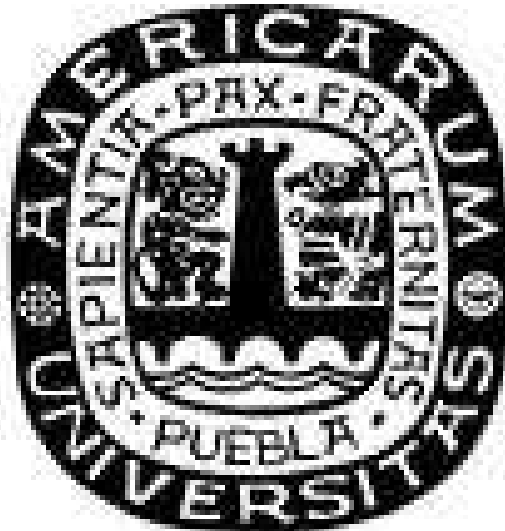


EL DOCUMENTAL ANGELÓPOLIS HH Y EL HIP HOP PUEBLANO



PROYECTO DE TESIS QUE PRESENTA

ALONSO FERNANDO PÉREZ FERNÁNDEZ FRAGUA

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA
STA. CATARINA MÁRTIR, CHILULA, PUEBLA
MAYO DE 2006

* **Ami familia**

Papa / mamá y Ximena /

Y todo el día por que SIEMPRE ME HA apoyado

* **A TODOS MIS amigos (YOU KNOW WHO YOU ARE)**

LUCKY mein schatz /

los gonzalez diez /

los silva baquero /

los san roman corte /

los cuatro fantasticos /

LOS BENDITOS MUERTOS /

LOS TABACOS Y EMIL SANTOS /

VITO /

* **A CADA Y MUEL**

* **A Ginsberg / Susana y la abuela**

* **A los under y los afileres**

* **A Angelopolis hh ***

Las palabras sobran cuando las acciones hablan

LISTA DE TRACKS

» INTRO	7
» TRACK UNO / SUBCULTURA	15
¿QUÉ ES "CULTURA"?	15
> ENFOQUE CLÁSICO	15
> ENFOQUE ANTROPOLÓGICO	16
¿QUÉ ES "SUBCULTURA"?	18
SUBCULTURA Y CULTURA JUVENIL	22
CARACTERÍSTICAS DE UNA SUBCULTURA	24
> COMPORTAMIENTO CON EL SISTEMA	24
> ESTILO	26
> MÚSICA	27
> ROLLES	28
LA SUBCULTURA Y SU RECEPCIÓN EN LA SOCIEDAD	28
SUBCULTURA Y CONTRACULTURA	30
LA CONTRACULTURA EN MÉXICO	32
RECUENTO HISTÓRICO DE SUBCULTURAS EN MÉXICO	33
> PACHUCOS	34
> JIPITECAS	37
> PUNKS	39
> CHDLDS	42
> BANDAS	44
> OTRAS SUBCULTURAS JUVENILES	47
>> DARKETDS	47

>> SUREDS	47
>> ESKATDS	47
>> NED-JIPIS	48
>> TRACK DOS / LA CULTURA DEL HIP HOP	49
EL HIP HOP Y SUS ORÍGENES	49
"HIP HOP" Y "RAP"	51
LA TRINIDAD DEL HIP HOP	53
> DJ KDDL HERO	53
> AFRIKA BAMBAATAA	54
> GRANDMASTER FLASH	58
EL PRINCIPIO DE LA CONSOLIDACIÓN	59
NADANDO CON LA CORRIENTE	61
EL HIP HOP Y LA SOCIEDAD	65
LA PARADOJA	65
EL RAP Y LAS IMÁGENES DEL HIP HOP	67
ACTIVISMO Y CONTENIDO SOCIAL	68
LOS CUATRO ELEMENTOS Y SUS CARACTERÍSTICAS SUBCULTURALES	71
DJING O DEEJAYING	72
MCING O EMCEEING	74
B-BDING	76
GRAFFITI	77
ELEMENTOS ADICIONALES	80
>> TRACK TRES / EL DOCUMENTAL ANGELOPOLIS HH Y EL HIP HOP POBLANO	83
INDICIONES BÁSICAS SOBRE DOCUMENTAL	83
¿CÓMO COMENZÓ TODO?	85

LA ENTRADA AL MUNDO UNDERGROUND	86
“ANGELOPOLIS HH”	89
LAS PROPUESTAS	91
LA ESCENA HIP HOP EN PUEBLA	93
> COMPOSICIÓN SOCIAL	93
> BÚSQUEDA DE APYDS	94
> LLEGADA Y DESARROLLO DE LOS CUATRO ELEMENTOS	95
> DISCURSO SOCIAL	96
PREPRODUCCIÓN I: LA BÚSQUEDA DE APYDS	100
PREPRODUCCIÓN II: EL CAMBIO, LA ÚNICA CONSTANTE	103
PRODUCCIÓN I: LAS TENDENCIAS	104
PRODUCCIÓN II: LOS PERSONAJES	105
PRODUCCIÓN III: LA GRANJA	107
PRODUCCIÓN IV: LAS ENTREVISTAS	110
> EFRAÍN	112
> CARMEN	113
> CHRISTIAN	114
PRODUCCIÓN V: PENDIENTES EN LA GRANJA	115
PRODUCCIÓN VI: LA REUNIÓN FINAL	117
POSTPRODUCCIÓN: LA EDICIÓN	121
DOCUMENTAL VS. REALIDAD	125
> LA GRANJA	126
> LAS ENTREVISTAS	127
> LA REUNIÓN FINAL	128
> LA EDICIÓN	129
EL FUTURO DE “ANGELOPOLIS HH”	130
EL PRESENTE Y “ANGELOPOLIS HH”	130

»	TROC FINAL	134
	LA PRDDUCCIÓN AUDIVISUAL EN PRDVINCIA	135
	EL TIEMPD Y LAS TRES ETAPAS DE PRDDUCCIÓN	135
	EL EQUIPD	138
	LA DISTRIBUCIÓN	140
	ANGELÓPDLIS HH Y EL HIP HDP PDBLAND	141
	EFRAÍN, CARMEN Y WARH	142
»	NOTAS	144
»	REFERENCIAS	157
»	Anexos	162

NOTA ACARATORA

LA PRESENTE TIPOGRAFIA GRIFFTI (GRAND STYLUS) UTILIZADA EN LA DEDICATORA PARE DE ESTE INDICE LOS TITUCOS DE CRTUCOS Y ANEXOS NO COMPRENDE ACENTOS N MINUSCULAS

INTRO

La contracultura es una historia de
incomprensiones y represiones
JOSÉ AGUSTÍN
La contracultura en México, 2004

Cada vez que algún amigo o conocido regresa de un viaje al extranjero una de mis primeras preguntas irremediamente es “¿qué música trajiste?”. En alguna ocasión la amiga interrogada estuvo en Escocia, así que el repertorio adquirido contenía algo de “música de gaitas”. Otro amigo que había realizado un viaje a Sudamérica respondió alguna vez “música andina”. Pero nunca olvidaré la respuesta de Lorena, otra amiga que regresaba de un intercambio a una universidad en Estados Unidos: “Hip Hop, es lo único que oyen por allá”.

Por muy exagerada que suene la generalización de Lorena es interesante observar cómo el hip hop representa *la música* estadounidense y por tanto a uno de los géneros con mayor influencia en otras latitudes, en otros géneros musicales y en otros productos de entretenimiento como el cine y la televisión.

Pero antes de entender qué es el hip hop, cómo surgió y cómo se incorporó al repertorio de imágenes de la cultura popular estadounidense, es

necesario explicar que el hip hop y su contexto - la *cultura* - representan la justificación teórica de una producción audiovisual, de un video documental de nombre “Angelópolis HH”. La capital poblana – la *Angelópolis* – es el espacio geográfico donde se desarrollan las acciones representadas en esta producción cuyo objetivo es esbozar la situación de la escena Hip Hop en Puebla – la *HH* del título – pero sobre todo demostrar al espectador que el Hip Hop es una forma más de expresión cultural y que los hip hoppers o seguidores de esta cultura no necesariamente son delincuentes juveniles ni vagos.

Como menciono en el párrafo anterior, el Hip Hop pertenece a un contexto mucho más amplio que es *la cultura*. De esta forma, en el Track Uno – o primer capítulo – ahondo en la definición de cultura considerando dos enfoques, el clásico y el antropológico. Posteriormente, con base en este último abordo el tema de las subculturas, ramificaciones de los grandes conglomerados o grupos sociales principales. En primer lugar, surge la necesidad de definir la relación entre subcultura y cultura juvenil considerando que el hip hop es una subcultura juvenil. Dentro de este apartado explico el papel que juega una subcultura durante la etapa de la adolescencia y la manera en que esta alternativa se adecua a ciertos problemas de adaptación que puede experimentar el individuo.

Una vez que dejó clara la relación anterior, describo las características de una subcultura con base en el modelo de Michael Brake (1990). El modelo que proporciono entonces queda constituido de cuatro características que explico con ejemplos concretos de diferentes subculturas y las cuales son: *rompimiento con el sistema, estilo, música y roles*. A continuación explico la manera en que la sociedad recibe a estas ramificaciones de sí misma, en ocasiones descalificándolas y sancionándolas y en otras incorporándolas al *mainstream* después de algún tiempo. Posteriormente hablo de dos palabras que uso a lo largo de todo este texto: subcultura y contracultura. En este apartado expongo los diferentes argumentos que me permitieron concluir que el uso de ambos términos es relativo y que lo importante es identificar a este tipo de grupos – “sub” o “contra” culturas – como parte de una alternativa al status quo y, sobre todo, reconocer su importancia en este mismo contexto.

En la segunda parte de este capítulo hago un recorrido histórico por las subculturas que se han identificado en México basándome en el libro *La Contracultura en México* de José Agustín, publicado originalmente en 1996. Dicho recorrido sirve para plantear la situación que estos grupos sociales han experimentado desde principios del siglo XX hasta finales del mismo en nuestro país, permitiendo comprender mejor las condiciones del Hip Hop en Puebla. Las subculturas de las que hablo en este apartado apoyado en fuentes

bibliográficas son los *pachucos*, los *jipitecas*, los *punks*, los *cholos* y las *bandas*. Posteriormente menciono otras cuatro subculturas de las cuales no encontré material pero que no quise dejar fuera: los *darketos*, los *surfos*, los *eskatos* y los *neo-jipis*.

Una vez establecido el contexto general, en el Track Dos hago un breve recorrido por la historia de la cultura del hip hop desde su nacimiento en el Bronx en la década del setenta hasta su consolidación a mediados de los ochentas. Pero antes de esbozar la biografía de esta cultura, aclaro la diferencia entre “hip hop” y “rap”, términos que se confunden fácilmente.

La biografía que ofrezco del hip hop empieza con el apartado *La Trinidad del hip hop* donde los pilares de esta cultura sirven para explicar el nacimiento de la misma: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash. *El principio de la consolidación* y *Nadando con la corriente* cuentan las etapas posteriores a su nacimiento; el paso de ser un fenómeno cultural que podría haber sido pasajero hasta su incorporación definitiva al *mainstream* estadounidense.

En la segunda parte de este track centro mi atención en el carácter social del hip hop. En el segundo apartado, *El rap y las imágenes del hip hop*, explico algunos de los estereotipos negativos que existen con respecto a la cultura y la

forma en que estos se han consolidado en la mente de las personas. Posteriormente en *Activismo y contenido social* trato en concreto algunas de las características y situaciones del hip hop estadounidense que se contrastan con las imágenes negativas que describo en el apartado anterior.

En la tercera parte de este segundo capítulo describo los cuatro elementos de la cultura del hip hop: el *DJing* o *deejaying*, el *MCing* o *emceeing*, el *b-boying* y el *graffiti*. Finalmente abordo otras características que pertenecen a cada uno de estos cuatro elementos y que lo hacen identificable ante la sociedad.

El Track Tres que da título a este trabajo, “El Documental ‘Angelópolis HH’ y el Hip Hop Poblano” es, en primer lugar, la historia de este proyecto. Aunque esta tesis no es un manual sobre cómo hacer un documental inicio este capítulo definiendo qué es un documental y algunas de sus características básicas.

Pero este tercer track realmente inicia con *¿Cómo comenzó todo?* Ahí relato la manera en que decidí realizar el documental y la forma en que conocí al primer personaje del mismo, Efraín Becerra. En “*Angelópolis HH*” recuerdo mi primer encuentro con los personajes restantes de este trabajo, Carmen y WarH (pronúnciese “Guar-ache”) para dar paso después a la historia de cómo les planteé la idea de colaborar conmigo en este proyecto.

Luego de esta parte de la historia del documental, *La escena hip hop en Puebla* es una descripción de las características que fui descubriendo de esta cultura en la capital poblana a través de los personajes del documental. Divido este apartado en los temas *Composición social*, *Búsqueda de apoyos*, *Llegada y desarrollo de los cuatro elementos* y *Discurso social*.

Preproducción I: La búsqueda de apoyos y *Preproducción II: El Cambio, la única constante* son los apartados donde relato la primera etapa de este proyecto. Posteriormente, en los seis apartados de *Producción* cuento algunos de los problemas que se presentaron durante la grabación, pero también justifico algunas de las decisiones que tomé durante este viaje. Los momentos que determinaron gran parte de lo que finalmente es “Angelópolis HH” se encuentran en *Producción III: La Granja*, *Producción IV: Las entrevistas* y *Producción VI: La reunión final*. La última etapa, conocida como postproducción, está concentrada en un único apartado titulado *Postproducción: La edición*. En él se mencionan las fechas en que estuvieron listos los dos primeros cortes o versiones así como la estructura temática que se estableció desde el primero.

El relato de cómo se sacó adelante este proyecto es importante pero no tendría sentido sin las reflexiones y confesiones que hago en el último apartado de este capítulo, *Documental vs. Realidad*. En éste trato cuestiones sobre la labor de

un documentalista y su búsqueda de la *verdad*, de la *realidad* y de la *objetividad*. Más que un recuento histórico de las diferentes corrientes teóricas del documental, mis reflexiones sobre algunas decisiones de dirección y edición están acompañadas de las reflexiones de documentalistas profesionales que comparten su experiencia con Liz Stubbs en el libro *Documentary Filmmakers Speak* (2002).

La parte final de este capítulo se titula *El futuro de "Angelópolis HH"*, donde expreso mis planes en el corto plazo con respecto a este proyecto. A continuación hablo de los cambios personales y profesionales que Efraín, Carmen y WarH experimentaron desde el inicio del proyecto en el 2005 hasta el término del mismo en la primavera de 2006.

El Track Final que correspondería al de conclusiones, más allá de ser un compendio de afirmaciones categóricas es un espacio destinado a reflexiones sobre la realización del documentalista. Esta serie de reflexiones se centran en el aprendizaje que adquirí a lo largo de estos quince meses de trabajo, mi experiencia específica en Puebla y mis planes para dar a conocer este proyecto – *La producción audiovisual en provincia y La distribución* – mi responsabilidad en los errores cometidos durante la realización – *El tiempo y las tres etapas de producción* – y las limitaciones a las que me enfrenté – *El equipo*. Finalmente reflexiono sobre mi responsabilidad para con el documental, el Hip Hop poblano y mis personajes;

no sólo qué aprendí y qué me llevo yo sino qué creo y espero que Efraín, Carmen y WarH se hayan llevado de esta experiencia.

TRACK UNO / SUBCULTURA

¿QUÉ ES “CULTURA”?

Los seres humanos, en nuestro quehacer diario, utilizamos gran cantidad de palabras cuyos significados no conocemos con exactitud. Posiblemente una de estas palabras de uso cotidiano más difíciles de definir es *cultura*. A continuación trataré de explicar este término con el propósito de establecer el contexto general en el que se interpreta a las subculturas. El movimiento urbano del hip hop, objeto principal de esta tesis, es considerado, como se verá más adelante, una de las múltiples subculturas que se identifican *institucionalmente* en el presente.

En el estudio de la cultura es común identificar dos divisiones básicas o dos diferentes enfoques:

Enfoque clásico: La definición clásica comprende a la cultura como un estándar de excelencia, sensibilidad, intelecto y maneras o actitudes burguesas (Brake, 1990). De acuerdo a esta definición, la palabra cultura es un concepto utilizado como símbolo elitista de calidad en las artes y en el desarrollo de la sociedad en general. Así mismo, representa el grado máximo de refinamiento, educación y moral. Más que como sustantivo, la cultura es considerada aquí como un

adjetivo. Referirse a una persona *culta* o poseedora de *una vasta cultura*, es hablar de un individuo con un profundo conocimiento del mundo y de la *vida*, capaz de desenvolverse con facilidad en la sociedad a la que pertenece.

Enfoque antropológico: La antropología por su parte estudia a la cultura como un fenómeno de naturaleza similar al lenguaje. David Aberle (1960) afirma que la cultura, como el lenguaje, funciona en la medida en que sea compartida entre los seres humanos (en Hannerz, 1992). En primera instancia, con base en la suposición anterior, podemos entender a la cultura como algo colectivo, organizado en una estructura social de significados y distribuidos a su vez por y entre el grupo social (Hannerz, 1992).

Además, al establecer la similitud entre lenguaje y cultura se establece también que la cultura surgió junto con el hombre y por tanto es inherente a éste, pues como George Thompson afirma, el lenguaje es una facultad inseparable a la naturaleza humana (1989).

Al observar ambos enfoques podemos decir que el antropológico considera a la cultura como un concepto complejo, que no sirve como estándar de excelencia, sino como un todo que da sentido a la vida de los individuos dentro de la sociedad de la misma manera que el lenguaje. Mientras tanto, el

enfoque clásico toma una perspectiva elitista. Así se tiene que, desde el punto de vista clásico, la cultura es exclusiva de las clases altas pues son éstas las que tienen, entre otros, el potencial económico de generar productos refinados y al mismo tiempo consumirlos. Por el contrario, la antropología considera que todo individuo es generador de cultura desde el momento mismo en que entra en contacto con la sociedad y utiliza y consume todo tipo de expresiones verbales o no verbales.

Apegándose al tratamiento antropológico, Michael Brake (1990) se basa en la investigación de R. Williams de 1961 al explicar que la cultura es una forma particular de vida que es expresada a través de diferentes significados y valores en el arte y el conocimiento, así como en las instituciones y el comportamiento humano. Ulf Hannerz extiende esta definición y habla de cultura hoy en día como sentimientos e incluso experiencias y los significados de estos elementos al ser transmitidos, hacerlos públicos y volverlos parte del contexto social (1992). A lo largo de esta tesis, la palabra cultura se entenderá bajo el enfoque antropológico a menos que me refiera a *alta cultura*, *cultura institucional* o términos similares que son expresados como sinónimos de refinamiento y que se apegan al enfoque clásico.

En un principio, atendiendo a la definición clásica de cultura como estándar de excelencia, podíamos entender que los lugares apropiados para acceder a ésta son los libros, los museos o las salas de exposiciones. Sin embargo, si prestamos atención al enfoque antropológico, descubriremos que es posible encontrar cultura en cualquier momento de la vida cotidiana, desde en una sala de conciertos hasta en las expresiones particulares de cualquier peatón (Hebdige, 1991).

Entonces debemos entender que el ser humano está rodeado de cultura, la cual está presente en cualquier situación de la vida diaria. Teniendo esto en cuenta, es necesario conocer cómo la antropología, la sociología y otras ciencias sociales comprenden a determinados grupos cuyas expresiones culturales los diferencian del grupo principal de la sociedad y enriquecen la diversidad de la raza humana.

¿QUÉ ES UNA “SUBCULTURA”?

De manera general, las subculturas son ramificaciones de los grandes conglomerados o grupos sociales principales. Para entender estas ramificaciones desde el contexto de la cultura se tiene que comprender primero que, de acuerdo a muchos teóricos culturalistas, en especial Marshall Sahlin (1976), existen

“instituciones privilegiadas en el proceso simbólico” o “sitios dominantes de producción cultural” (citado en Hannerz, 1992: pp. 11). Por su parte, Louis Althusser (1971) explica que la ideología imperante en las sociedades se da a través de un *aparato ideológico del Estado* que está constituido por la familia, los medios, las iglesias, la política y las instituciones educativas (en Brake, 1990).

Pero ya sea que se hable de “instituciones privilegiadas” o “aparatos del Estado”, debemos comprender que estos órganos son los encargados de establecer costumbres, valores, símbolos y significados dentro de la sociedad. En otras palabras, son los constructores del modelo social y cultural a seguir por los grupos principales de los cuales se desprenden las subculturas.

Desde hace más de dos décadas el término subcultura se empezó a popularizar en la práctica de la antropología y la sociología, generando gran controversia debido al uso del prefijo “sub” (Hannerz, 1992). Algunos investigadores utilizan este prefijo como denotación de pertenencia a una cultura *más grande*. Algunos otros como subordinación a una cultura dominante. Otros más hablan de las subculturas como un fenómeno subterráneo y rebelde (Hannerz, *Op Cit*). José Agustín (2004), por ejemplo, considera que el prefijo “sub” es utilizado de manera peyorativa y de ninguna manera es aceptable. De la manera que se quiera utilizar, lo que no podemos negar es la existencia de las subculturas en el

contexto de otro grupo, ya sea de manera subordinada o como una expresión rebelde y subversiva.

Para empezar a explicar la subcultura como fenómeno social, Hannerz (1992) hace hincapié en un error que se comente continuamente al ignorar la relación entre subcultura y la parte más grande a la que pertenece, o su *cultura dominante* correspondiente. Brake (1990) no comete este error y afirma que una subcultura es negociada tanto en el contexto interpersonal del individuo como en su contexto social en general. Entonces, las dos premisas anteriores entienden a las subculturas como resultado directo de las condiciones que se dan en la cultura dominante y las condiciones y conductas personales de los miembros que pertenecen a estos subgrupos. Por tanto, es necesario resaltar que subcultura y sociedad mantienen una relación de interdependencia en todo momento.

Con base en la idea anterior, Downes (1966) expresa que las subculturas son el resultado de la interacción entre individuos con problemas similares de adaptación a la sociedad que no encuentran una solución existente a este problema compartido (en Brake, 1990). En pocas palabras, una subcultura es una solución colectiva y alternativa a los estándares previamente establecidos por la sociedad. Así mismo podemos suponer que en cualquier lugar donde existan

individuos que se sientan insatisfechos de cualquier manera con la sociedad a la que pertenecen habrá la posibilidad de que surja una subcultura.

Es importante mencionar que, a pesar de que en el párrafo anterior se indica que en “cualquier lugar [...] habrá la posibilidad de que surja una subcultura”, Brake (1990), basado en el trabajo de Fisher de 1975, explica que mientras más urbanizada esté una comunidad, mayor será su tendencia a la subculturización. La urbanización a la que se refiere Fisher debe entenderse como el conjunto de aspectos económicos, tecnológicos y de organización que caracterizan a las metrópolis actuales. Brake continúa explicando que la migración del campo contribuye a esta subculturización de los parajes urbanos, ya que los valores y tradiciones rurales se mezclan con las necesidades y la cultura de la ciudad.

Atendiendo a la idea anterior de Brake, podemos suponer que a partir de la Revolución Industrial es posible hablar de un mayor auge de subculturas, pues fue a partir de este fenómeno que la migración a la ciudad aumentó considerablemente. Basta observar la gran cantidad de asentamientos obreros que surgieron en las grandes ciudades durante esa época, los cuales pueden ser considerados como integrantes de una nueva clase social, la obrera, o como una subcultura que eventualmente se incorporó al grueso de la sociedad.

De la misma manera podemos presumir que no sólo la migración del campo a la ciudad ayuda a la subculturización de una sociedad, sino también la migración de una región a otra e incluso de una nación a otra, pues de igual manera se estarán enfrentando valores diferentes que se tendrán que adaptar a las circunstancias. Pero finalmente, la idea principal de este punto, afirma que una subcultura es la unión de individuos que por diversas razones reaccionan de diferente forma ante la sociedad dominante y su ideología.

Subcultura y Cultura Juvenil

Además de las causas expuestas anteriormente como factores de subculturización, tales como la urbanización, la migración o la simple búsqueda de soluciones a un problema social, muchos autores establecen una fuerte relación entre *cultura juvenil* y subcultura debido a la proliferación de subgrupos en el contexto juvenil. Sin embargo, no se puede afirmar que toda subcultura sea una cultura juvenil. Por ejemplo, las comunidades latina o musulmana en los Estados Unidos pueden ser consideradas como subculturas, pues son subgrupos que pertenecen al contexto general de la cultura de ese país, pero de ninguna manera se trata de culturas juveniles, ya que sus miembros son de cualquier edad, desde niños hasta ancianos. Para entender la relación entre cultura juvenil y subcultura, se debe seguir una serie de razonamientos que a continuación presento.

La adolescencia generalmente es un periodo de transición entre escuela, trabajo y matrimonio (ideales establecidos por la sociedad) en la que existe un periodo de socialización con grupos secundarios de influencia (Brake, 1990). Estos grupos secundarios de influencia son todos aquellos con los que no existe una relación íntima y duradera (como la familia y la escuela) y de los que se toman modelos para actuar en la sociedad, tales como actores, grupos musicales, escritores, etc. La influencia de estos grupos secundarios en el individuo, explican Berger y Luckman (1966), pueden entrar en conflicto con su “Universo Simbólico” (US), el cual es el conjunto de referencias que cada persona recibe del mundo a través de lo que ha vivido y de lo que ve en las instituciones sociales que conoce (en Brake, 1990).

Al existir un conflicto con el US del sujeto a causa de grupos secundarios, surge la necesidad de reflexionar acerca de cuál es la definición de realidad con la que se quedará: la formada previamente por su US o la que exponen los grupos secundarios. A su vez, este cambio de percepción puede producir un sentimiento de insatisfacción para con la sociedad y cimbrar el US. Entonces, el individuo debe buscar solución a este conflicto. En estas circunstancias, la subcultura da la posibilidad de explicar la realidad desde una perspectiva nueva y diferente y provee nuevos valores externos que brindan nuevamente equilibrio a la estructura del US (Brake, 1990).

Básicamente, la subcultura funge el mismo papel en el contexto juvenil que en el contexto general, el cual es resolver un problema de adaptación, sólo que en el caso de los jóvenes este problema puede darse de manera individual y acoplarse a una solución global que ya fue generada.

Por lo que respecta a la subcultura del hip hop, parte medular de este trabajo, es pertinente señalar que forma parte de lo que llamaremos “subcultura juvenil”, pues como se verá más adelante su presencia se da en mayor medida entre adolescentes.

Características de una subcultura

De la misma manera que la cultura, la subcultura es un sistema de significados, modos de expresión o de estilos compartidos por un grupo (Brake, 1990). Pero como se ha expuesto en párrafos anteriores, las subculturas no son independientes sino que pertenecen o dependen de un sistema tradicional. Existen entonces cuatro características principales que se deben explicar al definir una subcultura:

Rompimiento con el sistema: Una subcultura, como he dejado en claro, es un grupo de individuos que pertenecen a un grupo mucho mayor con el que generalmente difieren de alguna manera o con el que buscan romper. Sin

embargo, es vital resaltar que a pesar del intento de las subculturas por *desviarse* de la sociedad y de su cultura no pueden evitar contener elementos de la clase principal o dominante, los cuales son adaptados y moldeados de diferentes maneras (Brake, 1990). Por lo tanto, se puede afirmar que es poco probable hablar de un total rompimiento entre subcultura y la corriente principal, pues de una u otra manera, la subcultura estará recurriendo a su *cultura madre*.

Otra circunstancia que delata la incapacidad de las subculturas para romper totalmente con la sociedad, es su constante búsqueda de espacios en el contexto de la cultura dominante (Brake, 1990). Es decir que, a pesar de su intención de separarse de la sociedad que las engendró, desean también que ésta las acepte tal como son. La mayoría de las subculturas no son capaces de desatender la percepción, en ocasiones negativa, que la sociedad tiene de ellas y, lo acepten o no, esta situación les afecta y aumenta su rebeldía y/o resentimiento.

Por ejemplo, la sociedad tradicional rechaza el uso de drogas como la marihuana, pero algunas subculturas practican su consumo como una manera de escape de la realidad y de la sociedad. Sin embargo, estas mismas subculturas buscarán que la sociedad comprenda prácticas de este tipo o que al menos no las sancione, demostrando una vez más que la relación entre subcultura y cultura dominante no se puede obviar.

Estilo: Una consecuencia directa del intento por romper con esquemas preestablecidos es el estilo, segunda característica a destacar en las subculturas. El estilo es una forma cultural que incluye tres elementos principales: la imagen, el argot y la conducta o porte (Brake, 1990). La imagen se refiere a la vestimenta y accesorios como peinado, joyería y otros artefactos. El porte significa la manera en que la ropa y accesorios son utilizados, además de la expresión, el caminar y la postura características de cada subcultura. Y por último, el argot es el vocabulario utilizado y la manera de usarlo.

La importancia del estilo radica en que es un claro indicador del grado de pertenencia y compromiso de un individuo hacia una subcultura (Brake, 1990). Mientras más relacionado se encuentre un sujeto con determinada subcultura, mayor será el número de elementos del estilo que incorpore en su persona.

Dick Hebdige (1991), destaca especialmente como parte del estilo el uso de objetos comunes de manera antinatural; la búsqueda del valor subversivo de los objetos más sencillos. Este autor ejemplifica dicha situación discutiendo el uso que los punks dan a los alfileres de seguridad utilizados comúnmente para sujetar pañales de tela. Empieza afirmando que el estilo particular del punk está plagado de un eclecticismo que tiende a derrumbarse por la sobresaturación de influencias que recibe. Entonces, estos estilos se unen simbólicamente a través de los alfileres de seguridad que utilizan en su vestimenta como adornos.

Además del ejemplo de los alfileres y los punk, se pueden nombrar infinidad de sellos característicos que son parte del estilo de muchas subculturas. Por ejemplo, el uso de maquillaje por parte de algunos miembros varones pertenecientes al movimiento *dark*, así como el uso común del color negro y blanco en vestimenta y accesorios.

Música: Otra característica importante de una gran cantidad de subculturas es el tipo de música con el que se identifican. En repetidas ocasiones un género específico de música funciona como vía de expresión y pertenencia para estos subgrupos. La relación entre música y subcultura es tan fuerte que algunas subculturas surgieron a la par que su género musical característico. Como ejemplo se puede nombrar al movimiento punk. Este género musical/subcultura empezó a ser motivo de noticia durante el verano de 1976 en la prensa musical inglesa, la cual hablaba de un nuevo fenómeno en la música y en la moda de algunos grupos de jóvenes del barrio de King's Road y otros barrios populares del sureste de Londres (Hebdige, 1991).

De la misma manera que con el movimiento punk, se pueden mencionar diversas subculturas que establecen estrecha relación con algún estilo musical: el movimiento rastafario y el reggae, el movimiento dark y la música gótica, y obviamente la subcultura del hip hop y el la música rap. En algunos de estos casos, es difícil determinar qué surgió primero, si la música o la subcultura o si su

nacimiento se dio conjuntamente. Pero lo que es innegable es la importante función de expresión artística que cumplen hacia dentro y fuera de la subcultura.

Roles: Finalmente, para concluir este punto referente a las características de una subcultura es importante mencionar que dentro de cada una de ellas existen roles. Un individuo puede relacionarse con una subcultura a través de uno de estos roles y a la vez pertenecer a otra desempeñando un rol distinto (Hannerz, 1992). Por ejemplo, una persona puede apreciar la música característica de una subcultura y consumir la literatura o ropa de otra, sin que esto represente mayor problema.

Hannerz concluye esta cuestión del rol afirmando que las subculturas más fuertes son aquellas que son capaces de integrar mayor cantidad de roles y/o actividades, ya que de esta manera tendrán mayor posibilidad de ganar adeptos y asegurar su continuidad.

La subcultura y su recepción en la sociedad

Más que una característica adicional de las subculturas, la recepción social que éstas tienen es una consecuencia de dichas características. Al respecto, Brake comenta que cuando las clases que no ostentan la hegemonía de la sociedad aportan una alternativa u oponen resistencia a la ideología aceptada éstas serán

negociadas desde el contexto social de la clase dominante; por lo mismo estas ideas serán generalmente descalificadas y en ocasiones hasta sancionadas (1990).

Luego de analizar la premisa anterior, se presenta un panorama poco alentador para toda subcultura. Sin embargo, el mismo Brake (1990) afirma que la hegemonía social no es estática y puede cambiar de manos como resultado de la unión de las clases subordinadas en contra de la clase dominante, lo que convierte a la hegemonía social y cultural en un ciclo sin fin. Esto se puede comprender al estudiar costumbres del pasado que eran descartadas por la sociedad y que en la actualidad son totalmente aceptadas. Por ejemplo, a finales del siglo XIX y principios del pasado, el uso de la mezclilla era exclusivo de las clases obreras, en especial de los ferrocarrileros; hoy en día las prendas elaboradas con mezclilla son utilizadas de manera cotidiana por personas de cualquier clase social.

Podemos concluir entonces que toda subcultura está destinada a ser descalificada por la clase dominante en un primer momento por presentar formas de vida alternativas, pero que esta situación puede cambiar. Este cambio se dará gradualmente con el paso del tiempo y producido desde el contexto general de la sociedad y no debido a una cuestión generada por la subcultura de manera individual.

Subcultura y contracultura

Tras haber definido y analizado los diferentes aspectos que caracterizan a una subcultura, surge la necesidad de aclarar el significado de un término similar utilizado en el estudio antropológico de la cultura: la contracultura. Si bien la diferencia entre uno y otro es muy relativa o incluso inexistente, es necesario aclarar este punto. Para empezar, como Brake comenta, empíricamente ningún estudio ha sido capaz de afirmar la existencia de una contracultura pura, a menos que se hable de un contexto político como el movimiento hippie (1990). En esta afirmación se encuentra la síntesis de la presente cuestión: no ha existido o al menos no se le ha dado el calificativo de contracultura a otro movimiento social más que al hippie.

Si se analizan de nuevo las supuestas diferencias proporcionadas por diversos autores, las que poseen mayor fuerza son las que se refieren específicamente a la contracultura hippie y no a otro movimiento social. Por ejemplo, Hebdige (1991) afirma que las contraculturas se distinguen por su postura ideológica y política y de acuerdo a lo expuesto por Brake, la única contracultura desarrollada en un contexto político es la hippie (1990).

Otra premisa a la que debemos prestar atención es proporcionada por Yinger en su trabajo de 1960 “Counterculture and subculture”, donde afirma que

una subcultura puede ser considerada como contracultura cuando se generan contravalores que provocan conflicto con la sociedad (citado en Brake, 1990). El autor continúa explicando que, donde se desarrollan normas subculturales que son contravalores y que provocan conflicto con la sociedad en general, se puede designar a una subcultura como contracultura. Principalmente lo que Yinger da a entender con esta definición, en especial con el término contravalor, es que una contracultura sí es capaz de desprenderse totalmente de su cultura madre o al menos en mayor medida que una subcultura.

Como dejé en claro en el apartado *La subcultura y su recepción en la sociedad*, las subculturas tienden a ser rechazadas en primera instancia por las clases dominantes, lo que equivaldría a decir que “provocan conflicto con la sociedad”. Entonces, es posible concluir que esa diferencia de la que habla Yinger no existe, pues el conflicto social es una característica inherente a toda subcultura.

Entonces, el término “contracultura” sólo es diferenciable del de “subcultura” cuando nos referimos al movimiento hippie. Debido a que muchos autores han tomado a esta cultura como modelo contracultural, es posible explicar que “contracultura” es una condición o tendencia que puede alcanzar toda subcultura que llegue a cumplir con las características o requisitos impuestos a partir de los hippies.

Finalmente, como dije al principio, el uso de ambos términos es relativo y lo importante es identificar a este tipo de grupos como parte de una alternativa al status quo y, sobre todo, reconocer su importancia en este mismo contexto.

LA CONTRACULTURA EN MÉXICO

El mundo de las subculturas juveniles en la nación mexicana ha sido poco estudiado si se compara con el material surgido en otras latitudes correspondiente a este mismo tema. El texto de referencia obligado en nuestro país es sin duda “La Contracultura en México”¹ de José Agustín Ramírez, escritor mexicano relacionado más con la literatura y el periodismo que con una labor teórica. A pesar de ello, el valor que ha cobrado el libro en el estudio de las subculturas viene de la participación directa del autor en uno de los movimientos ahí reseñados: la contracultura de los sesentas y setentas, la de “La Onda”, de la cual no sólo fue partícipe sino prácticamente iniciador.

Carlos Monsiváis es otro autor que ha arrojado luz al camino de la subcultura/contracultura en México a través de sus crónicas de la cultura urbana, principalmente de la Ciudad de México. De la misma manera que José Agustín, Monsiváis es más reconocido como literato y periodista que como teórico.

Recuento histórico de subculturas en México.

Como he mencionado anteriormente, los dos autores que proporcionan ciertos datos sobre este fenómeno en el territorio nacional son José Agustín con “La Contracultura en México”, publicado por primera vez en 1996, y Carlos Monsiváis en “Amor Perdido” de 1977 y en los capítulos *Dancing: El Hoyo Fonqui* y *Dancing: El Hoyo Punk* contenidos en su libro de crónicas “Escenas de pudor y liviandad” editado originalmente en 1981.

Sin embargo, no sólo me apoyé en los trabajos de José Agustín y Monsiváis. También encontré otros textos sobre subculturas específicas en el territorio nacional, como el caso de los trabajos de Laura Cummings y los cholos de 1995 o las investigaciones de Rossana Reguillo sobre las bandas de 1994 y 1995. Octavio Paz también es referido en una ocasión en este breve recuento, pero cabe señalar que José Agustín (2004) recurre a él varias veces para contrastar su visión del fenómeno con la de este autor identificado con una postura institucional y más bien anticuada.

Con base en las contraculturas descritas por Ramírez (2004), esbozo el panorama de los movimientos subculturales en el México contemporáneo desde los pachucos surgidos durante la Segunda Guerra Mundial hasta las bandas, los cholos y los punks en las décadas de 1970 y 1980. La descripción de otras

subculturas propias de este mismo periodo o surgidas en la década del noventa o el primer lustro del 2000 no está considerada en este recuento. El propósito de este breve recorrido es establecer la situación general de las culturas juveniles en el contexto mexicano, mismo en el que se desempeñan los protagonistas del documental “Angelópolis HH”, objeto principal de este trabajo y pertenecientes, como se ha mencionado con anterioridad, a la subcultura del hip hop en Puebla.

Los Pachucos: Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la explotación, marginación y discriminación sufrida por los jóvenes mexicano-americanos radicados en la frontera entre México y Estados Unidos, fueron factor determinante para el nacimiento del nuevo estilo en el vestir, el hablar y en el comportamiento adoptado por este grupo (Monsiváis, 2004; Ramírez, 2004). Laura Cummings (1995), en su investigación “Chucos, cholos y chusma: estigma e identidad pachuchos”, identifica el origen de esta cultura algunos años antes en el área de El Paso-Ciudad Juárez durante la década de mil novecientos veinte.

La vestimenta característica del pachuco consistía en trajes holgados de pantalones aguados y sacos de solapas amplias y grandes hombreras, rematados con “corbatas anchas como bandas presidenciales y bogartianos sombreros de fieltro” (Ramírez, 2004: pp.17). Esta indumentaria, conocida como *zoot suit*, fue copiada de los jazzistas negros “más macizos”, quienes, si prestamos atención a José Agustín (2004), vivían condiciones de discriminación semejante a la del

pachucho, mientras que Monsiváis considera este traje como la fusión entre “el colorido de la feria del pueblo mexicano y del verano turístico de Norteamérica” (pp. 301). En cualquiera de los casos, el pachuco rompió con esquemas preestablecidos por la sociedad que lo vio nacer e impuso un estilo propio, como menciona Brake (1990). De igual manera, recordando a Hebdige (1991), estamos frente a objetos comunes usados de manera antinatural y subversiva. Comenta Monsiváis al respecto: “su exageración no deja duda: un traje puede ser también comportamiento disidente, otro discurso del rechazo” (2004: pp.301)

Pero el pachuco no sólo destacó por su manera de vestir. También construyó su propio idioma mixto, el esplanglés o spanglish, conformado por “pochismos puros y caló del sur que lo distinguió en el acto” (Ramírez, 2004: pp. 18). Cummings agrega que el lenguaje de este grupo era considerado una “violación rutinaria y explícita de las convenciones de cortesía” en cualquiera de los contextos en los que se desarrollaba, ya fuera el mexicano, el mexicano-estadounidense o el anglosajón, como por ejemplo las metáforas sexuales de las que se servían y a las cuales recurrían para mostrar la hipocresía de los ‘otros’² (1995: pp. 84).

En cuestiones de música, los pachucos se apropiaron de diversos géneros como la rumba, el mambo y el danzón, en conexión directa con sus raíces latinoamericanas, pero también del swing, el boggie y el jazz, para no olvidarse de sus influencias afro-americanas. Todo como producto de ese sentimiento de

opresión e insatisfacción al no ser ni mexicanos ni estadounidenses sino los conejillos de indias del laboratorio del “mestizaje cultural” (Ramírez, 2004).

Desde los orígenes de esta cultura juvenil los “agentes de control social del Estado” la catalogaron como una “fuente de desorden social”, sobre todo a raíz de los enfrentamientos violentos entre un grupo de pachucos con *marins* estadounidenses en Los Ángeles, California en 1943, conocidos como “Zootsuit riots”³. Aunque ahora, gracias a documentos de la Marina y del Departamento de Estado se conoce que los protagonistas de este conflicto fueron los propios *marins*, en ese momento la prensa aprovechó los acontecimientos para apoyar la agenda “de índole racista y clasista” del gobierno estadounidense, y logró consolidar la imagen del pachuco como delincuente (Cummings, 1995).

Incluso de este lado de la frontera los pachucos eran descalificados por autores institucionales de la talla de Octavio Paz:

El ‘pachuco’ es un clown impasible y siniestro, que no intenta reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación... sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación viva con la sociedad que provoca;...delincuente, será uno de sus héroes malditos...

El ‘pachuco’ no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser. No es una intimidación que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe (1986: pp.15 y 16).

Una vez que la personalidad del pachuco se acabó de formar del otro lado del Río Bravo, los jóvenes mexicanos residentes de ciudades fronterizas comenzaron a imitar este estilo peculiar hasta que llegó a la capital, donde no era raro ver a gente, regularmente joven, visitar el Salón México ataviados a la usanza del pachuco (Monsiváis, 2004; Ramírez, 2004). De igual forma, en los arrabales del Distrito Federal, el pachuco se convirtió en sinónimo de gigoló y cuasi-objeto erótico que se oponía a los estándares del clasismo institucional que recurría a la elegancia en el vestir como símbolo de abundancia económica (Monsiváis, 2004).

Jipitecas⁴: Relacionados estrechamente con los hippies o jipis estadounidenses, el término jipiteca - jipi azteca, jipi tolteca - fue acuñado por el antropólogo Enrique Marroquín quien argumentaba que, a pesar de las semejanzas en valores y prácticas en distintos ámbitos entre los jóvenes mexicanos y los hippies originales, los primeros se identificaban consciente o inconscientemente con los indios debido al conocimiento de éstos con plantas alucinógenas o “plantas de poder” (Ramírez, 2004). Otra distinción notable es la ausencia de activismo político por parte de los jipitecas (Ramírez, *Op Cit*), en contraste con el contexto sociopolítico en que surgió el movimiento en los Estados Unidos (Brake, 1990).

Además del respeto que le profesaban los jipitecas a los indios mexicanos por su conocimiento en herbolaria, adoptaron su modo de vestir al incorporar en su guardarropa huipiles, rebozos, huaraches y pantalones y camisas de manta,

entre otras prendas. De igual forma se interesaron por filosofías y prácticas orientales, en menor medida que los hippies, como la yoga (Ramírez, 2004).

Su música era el rock y su alimento cualquier droga alucinógena que los ayudara a *viajar*, a crear la atmósfera sagrada adecuada que iniciaría la revolución de la mente. Pero el cambio no sólo era mental sino social. En su rechazo por los estándares de la comunidad que los engendró, formaron comunas como sus predecesores hippies, con todo lo que esto implicaba: ausencia de liderazgo formal, libertad y experimentación sexual, autogestión en la medida de lo posible, sobre todo en la producción de alimentos. El propósito principal era claro: “romper la enajenante dependencia al sistema” (Ramírez, 2004: pp. 81).

Al igual que los pachucos, los jipitecas se caracterizaron por su peculiar forma de hablar, “un caló que combinaba neologismos con términos de los estratos bajos, carcelarios, y se mezclaba con coloquialismos del inglés gringo” (Ramírez, 2004: pp.80). Además, gustaban de utilizar groserías y de crear un código hermético para referirse específicamente a la droga: “huato de moronga”, “quiniela”, “roja sinsema” (Ramírez, 2004).

La visión de la sociedad de estos jóvenes les acarreó la oposición de la misma en general, y del Estado en particular. La represión de los diversos órganos de seguridad pública en su contra debido al consumo de drogas, forma de vestir y hasta por la música que escuchaban era una situación que habían aprendido a soportar. A pesar de su pasividad política y el rechazo de algunos

líderes del movimiento de 1968 que no compartían sus influencias estadounidenses e imperialistas, para agosto de ese año, cuando la magnitud de la movilización estudiantil llegó a su máximo nivel, “algunos jipitecas que no eran aferrados a los dogmas de la revolución sicodélica...participaron en las manifestaciones, con todo y su roncarol y mariguana” (Ramírez, 2004; pp. 82).

El golpe asestado contra los estudiantes pocos meses más tarde, durante la noche del dos de octubre, sirvió para que los jipitecas enfocaran el “sectarismo sicodélico” con una mayor conciencia social, lo que eventualmente condujo a la formación de lo que se denominó como “la Onda”, manifestación cultural de gran número de jóvenes mexicanos “que habían filtrado los planteamientos jipis a través de la durísima realidad del movimiento estudiantil”, y de la que el propio escritor José Agustín formó parte (2004: pp. 83).

Punks: Como mencioné en el apartado *Características de una subcultura*, el verano de 1976 en Inglaterra vio nacer a la subcultura punk, específicamente en el barrio de King’s Road y otros barrios populares del sureste de Londres (Hebdige, 1991). La palabra *punk*, según José Agustín, es “un coloquialismo de viejo uso, sumamente derogativo, que indica a una persona que se comporta como marrano, un ojete y gandalla, bueno para nada, desconfiable y agresivo” (2004: pp.101).

En sus orígenes en Inglaterra agrupaba a jóvenes pobres, de la clase obrera principalmente, desencantados con la sociedad a todos los niveles, desde el familiar hasta el gubernamental. Su actitud agresiva hacia los demás y hacia ellos mismos se expresaba en sus canciones “breves y explosivas” y en su imagen de cabellos pintados de múltiples tonalidades, prendas desgarradas y maltrechas y perforaciones con alfileres de seguridad, tanto en el cuerpo como en la ropa (Ramírez, 2004).

Para sintetizar el espíritu subversivo y agresivo del punk, a continuación traduzco parte de la letra de la canción *Anarchy in the UK*⁵, una de las más famosas del grupo inglés *Sex Pistols*, pionero del género:

Yo soy el anti-Cristo. Yo soy un anarquista. No sé lo que quiero, pero sé
dónde conseguirlo: quiero destruir a todo el que se me ponga enfrente.
Quiero ser anarquía.

Anarquía en el Reino Unido. Ya viene, posiblemente... Tus sueños sobre el
futuro son una estafa del consumismo.

Cuántas maneras de obtener lo que quieres: usé la mejor, usé todas las demás.
Usé al enemigo. Use la anarquía.

En México la subcultura punk llegó hacia finales de los setentas de manera menos violenta que en Inglaterra, pero igualmente entre los jóvenes más pobres que “orgullosos, proclamaban: ‘Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano’” (Ramírez, 2004: pp. 103).

Su estilo en vestir no presentó grandes variaciones a la moda británica y así mismo utilizaban pantalones con parches, chalecos con picos metálicos, muñequeras, “camisetas cuidadosamente desgarradas”, “chamarras de colores en demolición”, “cinturones de peso completo” con estoperoles, “zapatos de tacón alto que acrecientan, combatiéndola, cualquier sensación de pequeñez”, y cabellos multicolores, cuyo corte unisex imitaba a Tina Turner (Monsiváis, 2004: pp. 303; Ramírez, 2004).

Los punks formaron parte de la primera camada de culturas juveniles netamente urbanas, donde la calle, el barrio, era una extensión del hogar. Sin embargo, la represión institucional, vía los órganos de seguridad pública, poco a poco los fueron replegando a otros espacios (Monsiváis, 2004; Ramírez, 2004). Monsiváis escribe al respecto: “la cabrona tira le ha robado...la indistinción entre *calle y casa*. Todavía él se siente bien en la calle, pero la tira se la expropia...le hace sentir que lo propiamente suyo es el trayecto entre la calle y la casa, si esto existe” (2004: pp. 305-306).

El espacio que crean como alternativa a la calle es el hoyo punk, un espacio diseñado especialmente para ellos donde el ambiente “pesado” los cobijaba entre “vómitos, meadas y parejas que cogían en los rincones” (Ramírez, 2004: 104). Ahí, el baile, la música y la estética en general reflejaban la ideología apocalíptica que profesaban. Las “pesadillas del porvenir medieval” que

compartían y donde todo sería “sudor del combate y polvo del camino” son descritas por Monsiváis así:

¡Qué buena onda el futuro! Será igualito porque ninguno gozará de porvenir...las ruinas serán los signos de prosperidad y bandas milenarias arrullarán con estrépito del fin de los tiempos...la Aldea Global se fragmentará en villorios guarnecidos contra el exterior, cada colonia será fortaleza rodeada de fosos, y juventud equivaldrá a vigilancia bélica (2004: 314-315).

Para mediados de la década del ochenta, la intensidad de los punks mexicanos menguó⁶, concluye José Agustín, y deformó en movimientos con características neo-nazis; otros más se convirtieron en los principales artífices del tianguis de rock del Chopo en la ciudad de México (2004).

Cholos: En la segunda mitad del siglo XX, formas más elaboradas de la cultura pachuca, surgieron en zonas más alejadas de la frontera, en centros rurales y urbanos de Jalisco, Michoacán, Sinaloa y Zacatecas, ente otros estados (Cummings, 1995; Ramírez, 2004). Con la aparición de los cholos, le toca el turno a estos de influir en su cultura original, la mexicana, a partir de su nuevo entorno social y cultural, pues reconocen que “es imposible eliminar el fenómeno mundial de la ‘americanización’ (en sus grados diversos) del repertorio básico de reacciones juveniles” (Monsiváis, 2004: pp. 308).

José Agustín refiere que las primeras expresiones cholas fueron producto de chicanos, quienes les heredaron su “reverencia por el pasado mítico: Aztlán, los aztecas”, una reverencia por la figura materna y “una religiosidad profunda” cimentada en el culto a la Virgen de Guadalupe (Monsiváis, 2004; 2004: pp. 106). El culto al barrio, el “machismo desafiante”, el gusto por la música de los cincuenta - las *oldies* - y el “amor erótico por los automóviles” desplegado en los *lowriders* - autos antiguos arreglados para saltar sobre los neumáticos ayudados por sistemas hidráulicos – también le vienen al cholo de sus orígenes chicanos (Monsiváis, 2004: pp.308; Ramírez, 2004).

Aunque reconocen al pachuco como su antepasado, posiblemente el único rasgo que continúan directamente de éste es el uso del espánglish, enriquecido por los años, la influencia del movimiento chicano y la propia cultura anglosajona. Su estilo, nuevamente, es prolongación natural del chicano: zapatos ostentosos y toscos con punta de metal; peine en la bolsa trasera de un pantalón bombacho; camiseta blanca de tirantes cubierta por una camisa de franela con los dos botones superiores abrochados; tatuajes de serpientes, mujeres o la eterna virgen del cerro del Tepeyac en brazos y torso; y paliacate en la frente, casi cubriendo los ojos (Monsiváis, 2004; Ramírez, 2004).

Como sus antecesores, la figura del macho se hace patente en distintos ámbitos de su vida, desde el lenguaje sexista, hasta en las expresiones artísticas como la pintura (Cummings, 1995, Ramírez, 2004). Ésta, se desarrolla

principalmente en murales, que se convirtieron en sinónimo de barrio en muchos casos y que eventualmente derivaron en graffitis o *placazos* (Monsiváis, 2004; Ramírez, *Op Cit*).

Aunque los cholos no son una moda sino un “fenómeno de sobrevivencia”, su auge se dio en la década de mil novecientos ochenta. No obstante, algunos de sus miembros y manifestaciones continuaron presentes en la siguiente década aunque con menor fuerza (Monsiváis, Ramírez, 2004).

Bandas: A finales de la década de 1970 los grandes centros urbanos, principalmente Guadalajara y el Distrito Federal, vieron el surgimiento de grupos que congregaban a jóvenes marginales en todos los sentidos (Reguillo, 1994; Ramírez, 2004). El antecedente más directo lo constituyen las pandillas formadas en la década del cincuenta⁷, principalmente en la capital mexicana, y para 1977, cuando el Estado pregonaba “la abundancia”⁸ económica, los jóvenes de los estratos más bajos se organizaron nuevamente, pero ahora con el nombre de banda; su filosofía era el total escepticismo para con cualquier institución, llámese familia, escuela, trabajo, Iglesia, gobierno o medios (Ramírez, *Op Cit*).

Rossana Reguillo, en su texto “Discursos, rollos y camaleones. Las tonalidades clarosucos de la producción discursiva en las bandas juveniles” (1995), proporciona las características generales de estos grupos de la siguiente manera:

1. Sentido fuertemente comunitario
2. Obsesión por la estética
3. Búsqueda de dominio territorial
4. Predominio de liderazgo informal
5. Diversas formas rituales en sus prácticas
6. Presencia de violencia real o simbólica al interior y al exterior
7. Hermetismo hacia el exterior
8. “Códigos de honor” como sistema imperante entre los miembros
9. Amalgama de valores, símbolos y objetos de otros grupos, reinterpretados a su manera
10. Despliegue de capacidad dramática para expresarse y legitimar sus prácticas

Al respecto del punto nueve, es importante aclarar que se pueden identificar diferentes tipos de bandas, desde las de punks, de cholos, de metaleros (Ramírez, 2004; Reguillo, 1994; 1995) y, para tal caso, de cualquier otra subcultura juvenil que cumpla con las características expuestas por la autora. Finalmente, el rasgo principal de las bandas se encuentra en la relación estrecha entre sus miembros que sustituye a las instituciones en las que han dejado de creer, desde la familia y el gobierno, hasta la religión.

Como parte del sentido de pertenencia, José Agustín (2004) hace mención al uso de apodos, así como al de drogas, las más baratas desde luego: cemento, tiner, cerveza, marihuana; cualquier sustancia es buena para olvidarse del frío y del hambre. De la realidad.

Eventualmente la agresividad de las bandas se fue moderando y su organización se perfeccionó a grado tal que se podía hablar, en distintas ciudades, de consejos de bandas a mediados de los ochenta (Ramírez, 2004). De igual forma, como refiere Reguillo (1994) en otro de sus textos, “Las bandas: entre el mito y el estereotipo. ¿Emergencia de nuevas formas de comunicación?”, las bandas han abandonado su escepticismo⁹ por las instituciones y han sabido utilizar los medios¹⁰ y el apoyo del gobierno.

Como todas las subculturas descritas hasta el momento, las bandas se componen principalmente de adolescentes y jóvenes de hasta 20 años aproximadamente. Sin embargo, Reguillo, en la descripción que hace de la *Banda Olivos* de Guadalajara, explica que niños, exclusivamente varones, desde los siete u ocho años eran iniciados por sus hermanos o parientes. En este caso, el grupo formado por los infantes recibía el nombre de *Killers*; al cumplir trece años se convertían en *Chicanos*; finalmente a los diecisiete ya eran de la banda, con todos los derechos y obligaciones que ello representaba (1994).

Y de la misma forma que otras subculturas, al terminar el periodo de transición que significa la adolescencia, los chavos banda acaban por incorporarse al sistema de una u otra manera, terminando el ciclo de muchas de sus bandas, “pero cuando unas se desintegran otras están surgiendo, y este desolador espejo sigue reflejando a la sociedad entera” (Ramírez, 2004: pp. 111).

Otras subculturas juveniles: Como explicaba al principio de este recuento, durante la investigación no encontré textos que hagan referencia a otras culturas juveniles en México. Sin embargo, conozco otras culturas y expresiones de este vasto universo, de entre las cuales me gustaría citar:

- los *darketos*, identificados con corriente literarias como el romanticismo y los textos de Lord Byron, Alan Poe, Lovecraft y otros autores, las ondas vampíricas y la música dark y gótica. El negro, *leit motiv* de la cultura, está presente en su ropa y otros objetos que son parte de su estilo. De igual manera este color, además de darles nombre (dark = oscuro) hace referencia a las “atmósferas” buscadas en su literatura, música, gustos cinematográficos, prácticas sexuales y, sobre todo en la actitud ante la vida.
- los *surfos*, entusiastas de la música surf relacionada íntimamente con la cultura de la lucha libre, emanada principalmente de la reverencia al luchador Santo, el Enmascarado de Plata y toda la filmografía nacional relacionada con el tema. Agréguese a lo anterior el siguiente guardarropa: camisas de colores vistosos que evocan atardeceres y flora playeros, pantalones cortos y sandalias, huaraches o calzado similar.
- los *eskatos*, seguidores del ska y cuyos miembros más clavados utilizan un atuendo copiado de los *rude boys* ingleses - pantalones zancos sostenidos por tirantes, playeras a rayas, corbatas vistosas, y muñequitos de diferentes materiales, principalmente de peluche, que son portados como adorno y

cargados a tocadas para agitarse al ritmo frenético de la música de manera cuasi-ritual.

- los *neo-jípis*, que gustan de Bob Marley y el reggea, del ska y ritmos afines. Relacionados con la cultura rastafaria, las ondas indígenas en el vestir, los adornos y el entusiasmo por el pasado prehispánico, como los jípitecas de los sesentas.

La descripción anterior es una generalización de lo que puede llegar a ser cada una de estas culturas juveniles. Como explico en el apartado *Características de una subcultura*, existen muchos roles al interior de cada uno de estos grupos y el consumo de uno de estos no compromete al joven a formar parte única y exclusivamente de esa cultura. Entonces, se debe entender este último recuento como la mención de los roles o actividades con las que he tenido contacto y que me parece importante mencionar para no dejar fuera el contexto social juvenil en el que me he desenvuelto con diferente intensidad, así como en el que se desenvuelve la subcultura del hip hop en el país y en Puebla.

TRACK DOS / LA CULTURA DEL HP

HOP

I once read somewhere that for a culture to really be a complete culture, it should have a music, a dance and a visual art. And then I realized, wow, all these things are going on. You got the graffiti happening over here you got the breakdancing, and you got the DJ and MCing thing. In my head, they were all one thing. - FAB 5 FREDDY (en Chang, 2005: pp. 149).

EL HIP HOP Y SUS ORÍGENES

Hablar de la cultura de hip hop es hablar de la cultura afroamericana de la segunda mitad del siglo XX; de la lucha por los derechos civiles, el Poder Negro y las Panteras de la misma tonalidad; de Martin Luther King, Jr., y Malcolm X; de James Brown y los grandes del soul y un largo etcétera que marcó una época y ha trascendido hasta nuestros días en la nación estadounidense y fuera de sus fronteras.

Hablar de hip hop también es hablar de sus cuatro elementos. Del DJ, personaje creador de las bases rítmicas ayudado por su colección de discos, su tornamesa y la experimentación con la velocidad y la repetición; un loop por

aquí, un scratch por allá. Del MC o rapero, maestro de ceremonias que anima a la audiencia armado únicamente del micrófono, su capacidad de improvisación y su voz. Del b-boy que al ritmo frenético de la música hace girar su cuerpo sobre su cabeza, sus manos y pies; que contorsiona su ser con pausado vaivén. Del graffitero¹¹ que colorea el frío cemento con el chorro preciso de su lata.

Bakari Kitwana en su libro “The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture” (2002), define la *Generación Hip Hop* como el grupo conformado exclusivamente por los afroamericanos nacidos entre 1965 y 1984. Por su parte, Jeff Chang en su libro “Can’t Stop Won’t Stop. A History of the Hip Hop Generation” (2005) extiende los límites temporales, geográficos y raciales de esta definición, oponiéndose directamente a las ideas de Kitwana:

¿Cómo puede alguien aceptar una definición de la Generación Hip Hop que excluye a los pioneros de la cultura, como DJ Kool Herc y Afrika Bambaataa, por haber nacido antes de tiempo? ¿O una que excluye a aquellos que han venido a reclamar y transformar la cultura hip hop, pero no son negros ni nacidos en Estados Unidos? (Chang, 2005: pp. 2)

Para Chang, esta generación incluye a “anyone who is down”¹² y su fin será determinado cuando la siguiente así lo decida.

“Hip + hop” y “rap”

La intención de este capítulo es esbozar los inicios de la cultura del hip hop hasta su consolidación en la cultura popular a mediados de la década del ochenta. Antes de ello, resulta importante definir el término que se repetirá hasta el cansancio: “hip hop”. Así mismo, en este apartado aclararé la diferencia entre “rap” y “hip hop”, palabras que se confunden fácilmente.

En la bibliografía base con la que conté (Chang, 2005 y Kitwana, 2002), no existe explicación alguna sobre el origen y significado del término. Sin embargo, en la consulta de algunas páginas de Internet especializadas en el tema destacan dos versiones sobre quién acuñó el nombre de esta cultura.

La página RapWorld.com (sin fecha) y Kaminski (sin fecha), al igual que un foro de discusión del sitio Ask MetaFilter (2005), intentan resolver la interrogante y argumentan que las primeras líneas de la canción “Rapper’s Delight” es la responsable del término: “I said a hip hop the hippie the hippie / to the hip hip hop, a you don’t stop” (Lyrics on Demand, sin fecha). Sin embargo, en el mismo foro de Ask MetaFilter, existen usuarios que descartan totalmente la versión anterior y aseguran que “hip hop” es anterior al lanzamiento de “Rapper’s Delight” en 1979.

Catherine Lemery (2004) y el sitio oficial de “The Universal Zulu Nation” (sin fecha) – movimiento fundado por Afrika Bambaataa, pionero del hip hop – le ponen nombre al creador del término, pero no explican el porqué. Explican que en los primeros años de la cultura, no existía un título que definiera al movimiento hasta que el propio Afrika Bambaataa empezó a llamarlo “Hip Hop”, término originado por Lovebug Starski, amigo de Bambaataa.

Personalmente comparto la opinión de que el nacimiento del término es anterior a “Rapper’s Delight” y que fue desde las primeras manifestaciones de la cultura en las fiestas del Bronx, donde se acuñó el nombre, ya sea por Bambaataa o algún otro de los pioneros. En cuanto al significado, Lamont Slater (2004) explica el término etimológicamente: “hip” palabra utilizada en los setentas como sinónimo de “cool”¹³ y “hop”, que denota baile – música “cool” para bailar.

En cuanto a la diferencia entre “rap” y hip hop”, es importante entender que la cultura del establishment confunde ambos términos y los utiliza como sinónimos. Sin embargo, el rap es la música propia de la cultura del hip hop, creada por los MC’s o “maestros de ceremonia”, junto con los DJ’s. Esto no quiere decir que el rap sea el único género musical consumido por los hip hoppers; el soul, el R&B y fusiones de estos y otros estilos con el rap también

forman parte de lo que se denomina comúnmente como música hip hop (Chang, 2005, J.D., sin fecha).

La trinidad del hip hop

De acuerdo a Chang (2005), el nacimiento del hip hop se relaciona directamente con la figura de tres personajes del Bronx neoyorquino de la década de 1970: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash, pioneros del tornamesismo como expresión creadora, como actividad más allá de la simple reproducción de discos de otros artistas. Así mismo, establece que un principio, entre 1977 y 1980, los cuatro elementos del hip hop alcanzaron su máximo desarrollo en un área de 7 millas que contenía los territorios de influencia de esta “trinidad” y de algunos otros pioneros como el graffitero TAKI 183.

DJ Kool Herc: Clive Campbell, considerado por muchos como el Padrino del hip hop, el responsable de iniciar *todo*, nace en Jamaica en 1955. En noviembre de 1967 se muda al Bronx donde rápidamente inicia su proceso de americanización (Chang, 2005; Davey D, 1989). El primer paso en este proceso fue perder el acento y acrecentar su ya de por sí amplia cultura musical, ayudado por Aretha Franklin, The Temptations, Smokey Robinson y James Brown. Posteriormente cambia su nombre por el de Kool Herc, diminutivo de

“Hercules”, apodo que recibía en la secundaria por su cuerpo musculoso (Chang, 2005).

En 1973 inicia su labor como DJ en fiestas caseras y para el verano del año siguiente cuenta ya con un público leal que espera con impaciencia sus mezclas con largos puentes musicales que ceden espacio a la sección rítmica de la canción por minutos y minutos (breackbeat) (Chang, 2005).

Todo empezó con una fiesta mítica, legendaria, en casa de la familia Campbell, avenida Segdwick 1520, en el verano de 1973. La hermana de Clive, Cindy, deseaba organizar una fiesta antes del inicio de clases y pidió a Kool Herc que animara la reunión con su poderoso sistema de sonido y su colección de acetatos de soul, funk, jazz, reggae y rock. La fiesta fue todo un éxito en cuestión de asistentes, quienes habían escuchado el nombre del DJ por su incursión en el mundo del graffiti y cuya emoción creció cuando Kool Herc implementó sus nuevas técnicas en la tornamesa y mencionaba los nombres de algunos invitados en el micrófono. Frases como “There goes my mellow Coke La Rock in the house”, “there goes my mellow Clark Kent in the house” o “there goes my mellow Bambaataa”¹⁴ (Chang, 2005; Davey D, 1989).

Afrika Bambaataa: Bambaataa Kahim Aasim, padre ideológico del hip hop y proveniente de una familia inmersa en los movimientos internacionales de cultura y liberación negra. Su bagaje musical incluye a Miriam Makeba, Aretha

Franklin, Joe Cuba y James Brown¹⁵, quien era el único que podía enarbolar la bandera del Poder Negro frente a audiencias blancas y el personaje que planta en Bambaataa la idea de la música como vehículo de hermandad entre razas (Chang, 2005).

Chang habla sobre la importancia de Afrika Bambaataa en los orígenes del hip hop:

Muchos de los arquetipos de la generación hip hop parecen provenir del cuerpo de hechos y mitos que representa la vida de Bambaataa Aasim – líder, sin duda, pero también el primer y original gángster, pacifista de la era post-derechos civiles...místico interplanetario, teórico de la conspiración, afro-futurista, activista del hip hop... (2005: pp. 92)

Dos hechos fueron trascendentales en la vida de Bambaataa: la película de 1964, “Zulu” y un viaje realizado a África en 1974. Con “Zulu”, el joven es cautivado por las poderosas imágenes de la solidaridad negra y ve por primera vez a africanos peleando por una tierra que era suya contra el Imperio Británico. “Ver a estos negros luchar por su libertad y su tierra se clavó en mi mente. Me dije ‘cuando crezca voy a tener un grupo llamado la Nación Zulu’”(Bambaataa en Chang, 2005: pp. 94).

El viaje a África lo gana en un concurso de ensayo. En el Continente Negro observa la actitud optimista de sus habitantes y su continuo esfuerzo por salir adelante. Al regresar al Bronx, Bam Bam, como también se le conoce, estaba listo para transformar “La Organización”, el grupo que había fundado algunos años antes. “Mi visión era tratar de organizar todo lo que pudiera para detener la violencia. Así que fui a diferentes lugares, diciéndole a la gente que se uniera a nosotros y detuviera su pelea”, incluyendo a los puertorriqueños del otro lado del río Bronx (Chang, 2005: pp. 101). La Nación Universal Zulu había nacido (Universal Zulu Nation).

En un principio, la Nación Zulu no era la organización pacífica que es el día de hoy (Davey D., 1991). Su antecedente directo era la pandilla “Black Spades”, una de las más grandes y temidas de Nueva York (Chang, 2005; Davey D., 1991). Durante su etapa de Black Spade, Bambaataa es nombrado jefe de guerra (warlord). Cuando la guerra contra las pandillas blancas empieza, busca una salida de ese mundo y algunos ex-pandilleros que se habían convertido en DJ's lo invitan a los clubes hasta que eventualmente se convierte en uno también (Chang, 2005).

Su estilo para mezclar era una analogía de su filosofía incluyente: juntaba a los Monkees con Grand Funk Railroad y discursos de Malcolm X, con salsa, rock, soul y funk (Chang, 2005; Davey D., 1991). Al igual que Herc, su

repertorio se centraba en las bases rítmicas (break-centered) más que en la melodía (song-centered-style) (Chang, 2005).

Dicha filosofía incluyente la transmitió a sus compañeros en la Nación Zulu a través de una plataforma de diez puntos, con Siete Lecciones Infinitas. Como un set musical de Bambaataa, las Lecciones Infinitas eran una mezcla ecléctica y ofrecían al Bronx una visión de los orígenes del hip-hop. Los Zulus eran agnósticos devotos, escépticos creyentes de la verdad y revolucionarios sin compromiso. Su máxima: Paz, Amor, Unidad y Diversión (Chang, 2005).

El trabajo de un Zulu es sobrevivir. Tener la mente abierta para caminar por la vida y por esta Tierra y enseñar la verdad (Conocimiento, Sabiduría y Comprensión). Respetar a aquellos que se respetan, nunca ser el agresor u opresor. Estar en paz con uno mismo y con los demás, pero si o cuando sea atacado por otros que no desean la paz con los Zulus, entonces los Zulus están ordenados a luchar en el nombre de ALLAH, Jehová contra aquellos que luchan en tu contra (Chang, 2005: pp. 101).

Para 1975 el ejército de Bambaataa, conformado por MC's, DJ's, graffiteros, b-boys y b-girls, se había consolidado. Bam Bam había tomado el ambiente de fiesta de Herc y lo había convertido en una ceremonia de una nueva fe, como si supiera que ésta es la forma en que el mundo debiera verse, sonar y fluir (Chang, 2005).

Grandmaster Flash: Hijo de inmigrantes de Barbados y poseedor de una gran pasión por las innovaciones tecnológicas y por arreglar radios viejas, Joseph Saddler es considerado el gran teórico del tornamesismo. Su teoría más famosa, el “Quick Mix”, dio origen al “loop” al determinar que cada ritmo de un disco tiene su propia circunferencia a trazar y que el puente musical puede ser medido de principio a fin (Chang, 2005). También es reconocido como el primer DJ en realizar acrobacias mientras mezclaba como giros de 360°, movimientos en la tornamesa con los codos y la boca y otras excentricidades (Davey D., 1996).

En 1976 Grandmaster Flash (GM Flash) juntó a una de las bandas más famosas e influyentes de los primeros años de la cultura hip hop: The Furious Five (originalmente The Furious Four) (Chang, 2005; Davey D., 1996). Los Cinco Furiosos que acompañaban a Flash como MC’s eran Robert Keith “Cowboy” Wiggins¹⁶, Nathaniel “Kid Creole” Glover y su hermano Melvin “Melle Mel”, Mr. Ness – conocido más tarde como Scorpio – y Raheim (Chang, 2005; Davey D., 1996). Juntos elaboraban rimas complejas, acababan las líneas del otro y arrojaban melodías y armonías inesperadas, prendiendo al público con cada canción (Chang, 2005).

GM Flash and The Furious Five lanzaron algunos de los primeros y más grandes éxitos de la cultura hip hop como “The Message”, “White Lines” y “Scorpio” (Davey D., 1996). “The Message” fue la primera canción de rap con contenido social, ofreciendo una visión cruda y real de la situación en el Bronx

de finales de los setenta y principios de los ochenta (Davey D., 1996; Richardson, 2005). A continuación, los versos más representativos de esta canción a mi juicio¹⁷:

Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just
Don't care
I can't take the smell, I can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkie's in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
Cause the man with the tow-truck repossessed my
car

El principio de la consolidación

Para finales de la década del setenta, la cultura hip hop era plenamente identificada en el Bronx y otras áreas de Nueva York. Sin embargo, fuera de esta ciudad sólo algunos de los cuatro elementos eran practicados y de forma aislada. Las cintas de audio con canciones de Herc, Bambaataa, Flash y otros circulaban de mano en mano por los barrios negros y latinos de Brooklyn, Queens y Long Island y eventualmente atrajeron la atención de productores musicales de Harlem, quienes reconocieron el potencial económico del nuevo género (Chang, 2005).

Ninguna de las grandes figuras de la naciente cultura aceptó las ofertas que las disqueras les hacían constantemente. Sin embargo, Sylvia Robinson y su hijo Joey, productores de Nueva Jersey, consiguieron lanzar “Rapper’s Delight”, el primer éxito de rap en la historia. Los encargados de entonar las rimas de esta canción eran tres raperos desconocidos, cuya relación musical surgió especialmente para la mencionada grabación de 1979. El nombre de la agrupación era Sugar Hill Gang, referencia directa a la casa disquera que los acopló, Sugar Hill Records (Chang, 2005; JohnG, 2004).

Antes de “Rapper’s Delight”, la canción “King Tim III (Personality Jack)” había sido la primera en sonar en la radio (Chang, 2005; JohnG, 2004), pero no fue hasta la aparición de “Rapper’s Delight” que el rap se convirtió en un fenómeno comercial que vendió 2 millones de copias alcanzando los lugares más altos en diferentes conteos musicales (JohnG, 2004).

A partir del éxito de Sugar Hill Gang, los grupos que habían logrado fama a nivel local en el Bronx y otras áreas de Nueva York se decidieron a dar el gran salto al mainstream. Muy pronto, la aparición de diversos grupos de MC’s concentró la atención en este elemento particular del hip hop y opacó a los tres restantes; la cultura del hip hop era rap y nada más (Chang, 2005).

Nadando con la corriente

El mainstream rápidamente se apoderó del hip hop a partir del éxito de Sugar Hill Gang. Los sellos discográficos independientes empezaron a invertir en el desarrollo e investigación para crear rap. Los grupos de seis MC's se redujeron a dos, las canciones de quince minutos - tan recurrentes en las fiestas del Bronx - se convirtieron en sencillos de tres minutos que fueran más accesibles para el radioescucha regular de la radio. "El hip hop era refinado como azúcar", afirma Chang (2005:pp. 134).

Los negros y los puertorriqueños dejaron de ser los únicos seguidores de la cultura. Nutridos grupos de baby boomers, artistas bohemios de raza blanca, judíos de clase media-alta y negros identificados anteriormente con el jazz, empezaron a incorporarse a las filas de los hip hoppers. Exposiciones fotográficas cuyo tema central era el graffiti eran montadas en galerías de arte neoyorquinas, como la del artista plástico Henry Chalfant en septiembre de 1981 en la galería O.K. Harris en Soho. Graffiteros reconocidos en el Bronx, como ZEPHYR y FUTURA, se incorporaron a estudios y talleres del nuevo arte urbano, como el del mismo Chalfant en Grand Street o el taller Soul Artists de ALI¹⁸ (Chang, 2005).

De igual manera que Chalfant, gran cantidad de artistas sin ninguna relación previa con la cultura o el Bronx empezaron a enriquecer el panorama del hip hop en muchos sentidos. Uno de ellos fue Malcolm McLaren, estudiante de Artes de Londres, quien participó en diferentes empresas y producciones relacionadas con el hip hop: una línea de ropa, un club nocturno – el Negril, donde tocaron los DJ’s de la Nación Zulu –, un sencillo de rap llamado “Buffalo Gals” - con su video correspondiente -, y un programa de radio. Para el otoño de 1982, McLaren y sus socios habían desarrollado “el primer plan de sinergia corporativa” del hip hop (Chang, 2005: pp. 163).

Un año antes, en noviembre de 1981, Afrika Bambaataa lanzó su sencillo “Jazzy Sensation” con el sello independiente Tommy Boy del periodista musical blanco Tom Silverman. A pesar de la reticencia inicial de Bam Bam de comercializar su música, pronto se dio cuenta que podía transmitir la filosofía de la Nación Zulu a través de los discos, los cuales serían distribuidos y promocionados de manera más efectiva por las compañías disqueras (Chang, 2005).

Para mayo de 1982, Tommy Boy saca al mercado la producción de Bambaataa, “Planet Rock”, álbum emblemático que definiría el sonido electro-funk de la música hip hop (Chang, 2005; Wilson, sin fecha). Silverman considera

que el valor de “Planet Rock” radica en su carácter incluyente, en cuanto a audiencias musicales se refiere, apelando a los gustos de rockeros y new wavers por igual y no sólo de hip hoppers, convirtiendo al hip hop en un fenómeno global (en Chang, 2005).

El medio cinematográfico también contribuyó al establecimiento del hip hop como parte de la cultura popular. Las cintas “Wild Style” (1982) y “Style Wars” (1983) – la primera, un híbrido entre ficción y documental y la segunda un documental – fueron las primeras producciones que explotaron el tema en el cine. Luego de la aparición de ambas vendría una oleada de cintas alusivas a alguno de los cuatro elementos o a la cultura en su totalidad. Producciones tan mainstream como “Flashdance” (1983) usaban hip hoppers en su staff, en este caso a miembros del grupo de break dance Rock Steady Crew como parte de las coreografías y como dobles de baile de la actriz principal, Jennifer Beals (Chang, 2005).

De esta lista de películas sobre el tema destacan “Breakin’” y “Beat Street”, ambas éxitos de verano en 1984 y, que si bien carecían de historias y actuaciones sólidas, contaban con impresionantes números de break dance y la presencia de figuras importantes del hip hop, como Herc, Bambaataa y Melle Mel de los

Furious Five, quienes aparecen como ellos mismos en “Beat Street” (Chang, 2005; Internet Movie Data Base).

El año de 1984 también trajo consigo a Run DMC, un trío de MC’s del área de Queens en Nueva York, quienes en ese momento eran los mayores representantes del hip hop. Run DMC fue el primer grupo independiente de rap en firmar un contrato con una discográfica transnacional, Columbia (Chang, 2005). De igual forma, fueron los primeros en obtener disco de oro, platino y multi-platino por sus ventas – más de 20 millones de discos en total en su carrera; responsables del primer video de rap en el canal de música MTV; el primer artista de rap en aparecer en la portada de la revista Rolling Stone y, posiblemente el acto que los catapultó a la fama, el hecho de ser los primeros en realizar un cross-over musical (traspasar el límite entre un género y otro) ayudados por los rockeros de Aerosmith y la canción “Walk this way” (Stabenau, 2000).

Pero más allá de sus logros meramente comerciales y artísticos, Run DMC ayudó a establecer la imagen del rapero en los medios, además de significar una representación de lo negro por lo negro (Chang, 2005; Stabenau, 2000).

Con la consolidación del hip hop en radio, televisión y cine, el camino de la cultura estaba labrado. Como expliqué al principio de este capítulo, no es mi intención describir la totalidad de este camino, sino esbozar los inicios de la cultura hasta su consolidación en la mitad de la década del ochenta donde la historia del hip hop se incorpora a la historia de la cultura popular de Estados Unidos y de gran parte del mundo occidental¹⁹.

EL HIP HOP Y LA SOCIEDAD

La paradoja

Desde que el potencial económico del hip hop fue evidente para las grandes disqueras y medios de comunicación en general, “la tensión entre cultura y comercio se convertiría en uno de los principales temas de la generación hip hop” (Chang, 2005: 134). De acuerdo a Kitwana (2002), precisamente la comercialización masiva – y su consecuente incorporación al sistema - es probablemente el factor determinante para la supervivencia de lo que de otro modo podría haber sido una moda pasajera.

Durante el periodo presidencial de Ronald Reagan (1981-1989) el hip hop se convirtió en una fuerza que abarcaba no sólo la música, el baile y las artes visuales, sino también cualquier espacio que las marcas le proporcionaran (Chang, 2005; Kitwana, 2002). Las grandes corporaciones comerciales, tantas

veces grafiteadas a manera de protesta en la década anterior, aprovecharon la popularidad de la cultura y la incorporaron en sus campañas publicitarias. De esta forma, la presencia de afroamericanos aumentó significativamente en medios impresos y electrónicos, lo cual no significaba forzosamente un cambio en los estereotipos (Kitwana, 2002). La comunidad intelectual negra continúa cuestionándose la calidad de las representaciones en la industria del entretenimiento estadounidense. Kitwana (2002) se pregunta al respecto:

¿Cuál es el precio de este importante cambio en la notoriedad de la juventud negra en la cultura del mainstream? ¿Acaso los jóvenes raperos han transferido simplemente las imágenes del hombre negro criminal de las noticias a los programas de entretenimiento? Y finalmente, ¿la creciente notoriedad de figuras del espectáculo negras han opacado a los intelectuales y escritores negros que han permanecido prácticamente invisibles? (pp. 203).

La respuesta de la industria del rap en Estados Unidos es simplemente que la libertad de expresión es un derecho constitucional (Kitwana, 2002). Por su parte, el mismo Kitwana responde enfáticamente que el rap – y el hip hop en general – es “el foro nacional para las preocupaciones de la juventud negra” y que esta cultura les ha ayudado más que ninguna otra institución social a forjar una identidad (pp. 201).

El rap y las imágenes del hip hop

Las imágenes relacionadas con el hip hop se han convertido en sinónimo de violencia, materialismo y misoginia, por decir poco (Lemery, 2004). El rap, sólo uno de los cuatro elementos de esta cultura, se ha convertido en el centro de atención del hip hop - como se menciona en el apartado, *El Principio de la consolidación* - y de esta manera en el principal vehículo de estas imágenes estereotípicas. Además de los elementos del propio hip hop, el rap ha incorporado a su discurso elementos de la cultura callejera y de la cultura de la prisión (Kitwana, 2002), alimentando la imagen negativa que se tiene de él.

Palabras como “nigga” (término peyorativo para referirse a los negros) o “bitch” (“perra” aplicado a una mujer) se han vuelto parte del discurso del rap (Kitwana, 2002). De la misma forma, las portadas de álbumes, revistas, video clips y demás material, muchas veces promueven al rapero como sinónimo de “pimp” (“padrote”), ataviado con gruesas cadenas de oro y demás joyería ostentosa, rodeado de mujeres con ropa escasa – sus “perras” – y, en ocasiones, vinculado con drogas, armas y pandillas – el llamado “gangsta style” o “gangsta rap” (Chang, 2005; Lemery, 2004).

Según Lemery (2004), las responsables de la degradación del rap son las grandes transnacionales como Sony y Viacom, las cuales transmiten estos

estereotipos a través de sus sellos discográficos y demás compañías de medios que las conforman, con el fin de perpetuar imágenes comercialmente redituables²⁰.

Kitwana (2002) coincide al respecto, pero entiende el proceso de una manera más optimista y completa. Él explica que el rap comercial – el de las imágenes estereotípicas – y el rap independiente conforman un ciclo sin fin que se alimenta mutuamente: las figuras establecidas inspiran a los nuevos talentos que permanecen en el underground y que eventualmente serán absorbidos por el mainstream. Una vez incorporados al engranaje del sistema, “esa nueva voz y talento inspira más discusión (sobre...nuevos estilos, modas, lenguaje y otros temas) y más talento a nivel local” (pp. 200).

Activismo y contenido social

A pesar de toda la carga estereotípica que el hip hop lleva sobre sus hombros, no se puede dejar fuera el verdadero esfuerzo que algunos artistas y activistas hacen al contribuir con su entorno, sobre todo con la imagen de la juventud afroamericana. Tampoco debemos olvidar que en sus inicios, figuras como Afrika Bambaataa promovían la paz y el entendimiento entre las pandillas del Bronx y otras áreas de Nueva York (Chang, 2005).

Después de un ambiente sociopolítico altamente racista, la generación hip hop encontró un Estados Unidos más democrático y tolerante, producto de la lucha constante de la generación que los precedió, la generación del Poder Negro, de la defensa de los derechos civiles y de Martín Luther King, Jr. y Malcolm X (Kitwana, 2002). “La ausencia de un movimiento político masivo en nuestra generación”, escribe Kitwana, “ha influenciado nuestro activismo”; si bien el letargo total no se apoderó de la generación hip hop, eventualmente la década de los ochenta y el régimen de Reagan y de Bush Sr. los contagiaron con su actitud banal y conformista, como a sus contemporáneos de la generación X (pp. 148).

“Rap the Vote 2000” es un ejemplo de activismo real - aunque no el primero – resultado directo de la cultura hip hop. Dicha campaña, organizada por el empresario de rap Russell Simmons, tenía como objetivo involucrar a los hip hoppers en el proceso electoral estadounidense del año 2000 y hacer valer su derecho a votar. De igual manera, cantantes de rap como Lauryn Hill y muchos más han contribuido a la conciencia política de sus fanáticos a través de sus letras²¹ y apariciones públicas (Kitwana, 2002).

Revistas especializadas como “The Source” – “la revista de música hip hop, cultura y política” - contenían columnas como *Doin’ the Knowledge* (Creando

el Conocimiento) de James Bernard que “ponían un giro ‘hip hop’²² en los temas importantes del día – crimen, encarcelamiento, SIDA, Islam, elecciones políticas, la guerra en el Golfo Pérsico” (Chang, 2005: pp. 413).

Kitwana (2002) proporciona otros ejemplos positivos del compromiso social que la industria de rap y sus miembros alcanzan, como en el apartado *Social Programs and Foundations* de su capítulo 8, donde da una larga lista de artistas de rap que han fundado programas y fundaciones que benefician a las mismas comunidades que los han visto nacer. Algunos de estos artistas y las instituciones a las que apoyan son Sean “P-Diddy” Combs y “Daddy’s House Social Programs” que apoya a niños entre los 6 y los 16 años brindándole clases en una escuela sabatina para regularizar sus estudios; y “The Tupac Amaru Shakur Memorial Foundation” que ayuda a reincorporarse a la sociedad a exconvictos que son padres o madres solteros.

Kitwana (2002) reconoce que algunos de los esfuerzos de estos raperos no siempre han sido efectivos o políticamente correctos, pero son una muestra de que estos artistas, ya sea individual o colectivamente han intentado responder a los temas importantes que afectan a su generación.

LOS CUATRO ELEMENTOS Y SUS CARACTERÍSTICAS SUBCULTURALES

Una vez que ya hemos conocido la historia, el significado del término y la manera en que la cultura del hip hop se desenvuelve en su entorno social, es momento de definir claramente los cuatro elementos de los que he hablado en repetidas ocasiones: el DJ (DJing), el MC (mcing), el b-boying y el graffiti²³. Así mismo, relacionaré las características de cada uno de estos elementos con el apartado *Características de una subcultura* del capítulo anterior, en donde los mayores aportes son de Michael Brake (1990).

Empezaré por aclarar que cada uno de los elementos desarrolló – y aún posee - características propias como estilo, lenguaje corporal y verbal, actitud y moda (Chang, 2005; Kitwana, 2002). Sin embargo, la comercialización del rap y su consecuente influencia en la cultura popular ha hecho que estas características sean adoptadas muchas veces fuera del contexto de la cultura (Kitwana, 2002).

Sirvan las palabras del propio Afrika Bambaataa (1996), para entender mejor lo que implica “hip hop”:

...La ropa, los lenguajes: todo es parte de la cultura hip hop. Cómo te comportas, caminas, te ves y hablas; todo es parte de la cultura del hip hop... y la música no tiene color... La música hip hop es negra, café, amarilla, roja y

blanca... cualquier ritmo que sientas en las entrañas... ese sentimiento... ese *funk*, ese *groove*, ese *beat*: todo es parte del hip hop (sin página).

DJing o deejaying

El DJing o tornamesismo – su término más cercano en español - se refiere, de manera muy general, a la actividad de mezclar diferentes ritmos, canciones o secuencias en una misma pista o canción (Chang, 2005). Es usar “las tornamesas no para tocar música, sino para manipular el sonido y crear música” (DJ Babu en entrevista con Christo Macias, 1996; sin página).

El DJ (disk jockey)²⁴ nace en Jamaica junto con los grandes sistemas de sonido utilizados en las fiestas de barrio, pero no es hasta que Kool Herc lo incorpora a la cultura del hip hop en el Bronx que se puede de hablar de él como tal (Chang, 2005; J.D., sin fecha). Hoy en día, la figura del DJ se identifica comúnmente con la escena de la música electrónica y sus variados subgéneros y su presencia en el hip hop se ve opacada cada vez más por los raperos o MC's (DXT, 1999). Comenta DJ DXT (1999):

El DJ de hip hop tiene un destino similar al un caballero Jedi de La Guerra de las Galaxias, quien lucha contra el mal, sobrevive entrenamientos extenuantes, acepta el compromiso de obtener el conocimiento del universo y el ser escuchado pero nunca visto (sin página).

Como menciono en el capítulo anterior, muchas subculturas nacen a la par de su género musical característico (Brake, 1990). El caso del hip hop es el ejemplo perfecto. El DJ – específicamente Kool Herc - es el responsable del nacimiento de este género propio del hip hop denominado rap. Sin embargo, como también explico en el apartado “*Hip + hop*” y “*rap*”, existen más ritmos consumidos por los hip hoppers como el funk, el soul, el R&B y el rock, así como fusiones entre estos y el rap (J.D., sin fecha).

Además de la imagen, el argot y el porte (Brake, 1990), el estilo en el DJ se refiere principalmente a la manera particular de mezclar de cada individuo que practica este elemento del hip hop (DXT, 1999). DJ Kool Herc, por ejemplo, poseía un estilo característico basado en tocar “viejitas pero bonitas” cuyos puentes musicales se extendían más de lo normal con el propósito de animar a la gente a bailar (Chang, 2002; DXT, 1999). Grandmaster Flash era conocido por su estilo al mezclar que incluía piruetas y acrobacias espectaculares intercaladas con los movimientos en la tornamesa (Davey D., 1996).

En cuanto al estilo como lo concibe Brake (1990) – imagen, argot y postura o posee – el de Bam Bam es el más ecléctico y el que, además, conjuntaba una actitud que rompía con el sistema: corte de cabello mohicano, penachos, capas con distintos motivos africanos e indoamericanos, ropa y

accesorios de corte futurista – lentes dorados, plateados, en forma de triángulo, simulando visores de cascos espaciales, collares metálicos provenientes de alguna civilización extraterrestre lejana (Chang, 2005). Sin embargo, algunos elementos de la imagen del DJ que sobreviven hasta hoy – y los cuales son similares a los del MC – fueron impuestos por Run DMC (Stabenau, 2000): ropa y zapatillas deportivas de marca - en este caso Adidas y los tenis sin agujetas o éstas sin amarrar – y gruesas cadenas y anillos de oro.

El argot o vocabulario específico particular (Brake, 1990) del DJ se refiere sobre todo a tecnicismos vinculados a su labor sobre la tornamesa. Términos como *loop*, *scratch* o *stab* son parte de la labor cotidiana del DJ.

MCing o emceeing

A la actividad de rimar sobre una pista musical se le llama emceeing o rapear. El término más usado hoy día es rapear, pero originalmente se denominó MCing, derivado del término MC – “master of ceremony” o “maestro de ceremonia” (Davey D, 1984a), debido a que estos personajes eran los que presidían las fiestas en el Bronx.

La palabra rap, por su parte, tiene diferentes orígenes, todos ligados al arte de la persuasión de una u otra forma. Uno de ellos refiere que “rap” era la serie

de argumentos que un estafador utilizaba para engañar a su víctima; mientras que otra versión, popular durante la década del setenta, habla en general de las palabras que alguien utilizaba para persuadir a otra persona, particularmente lo que los jóvenes le decían a una mujer para “obtener favores sexuales” (Davey D., 1984b: sin página).

Como menciono en el apartado anterior, el MC y el DJ comparten muchas características en cuanto a estilo se refiere, ya sea en la imagen o en la postura. Sin embargo, una característica subcultural desarrollada ampliamente por el MC es el argot. Expresiones como *in the house* o *in da house* (literalmente “en la casa”; en el recinto, el bar, la fiesta, etc.) fueron usadas desde las primeras fiestas en el Bronx por DJ Herc para denotar la presencia de algún amigo que se incorporara al festejo y hacerlo sentir especial al ser nombrado en el micrófono (Chang, 2005; Davey D., 1989). Posteriormente, los MCs se encargaron de desarrollar expresiones similares y de encontrar maneras más creativas de animar a la audiencia como el *ho* que se ha convertido en el grito de batalla de la cultura.

Otra palabra recurrente en el vocabulario del hip hopper en general y del MC en particular es “represent” (representa), la cual forma parte del discurso del hip hop (Kitwana, 2002). Más allá del significado literal del término, “representa” posee una connotación de la fuerza que los seguidores de la cultura

le confieren a la misma; conciben a su cultura como un *todo* incluyente que transmite sus miedos, deseos y frustraciones para con la sociedad. Un ejemplo de lo anterior lo proporciona Kitwana con el slogan “Regístrate. Vota. Representa” (“Register. Vote. Represent”), utilizado en la campaña “Rap the Vote 2000”, organizado por el empresario de rap Russell Simmons para propiciar el voto de los jóvenes estadounidenses durante las elecciones presidenciales del 2000.

B-boying

Break dance, el baile del rompimiento, recibe este nombre debido a que sus primeros practicantes bailaban precisamente durante el puente musical de las canciones (el *musical break*) (Chang, 2005; Crazy Legs en entrevista con Davey D., 2001). El b-boy, contracción de break boy, recibe este nombre por la misma razón.

Aunque pareciera que el break dance recibe influencias de la rumba cubana y de diferentes artes marciales como el kung fu chino o la capoeira brasileña, Crazy Legs, b-boy pionero, enfatiza el hecho de que esta actividad nació en un lugar y tiempos específicos - el Bronx en los setentas - donde el conocimiento de esos bailes y artes marciales no existía (en Chang, 2005). Sin embargo, sí es posible afirmar que existe una línea delgada entre el break dance y un arte marcial

como lo delata el hecho de que los brazos nunca están en reposo, siempre en alto como en posición de combate (Rennie Harris, bailarín callejero, en entrevista con Chang, 2005).

Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, historiador de break dance recuerda que sus primeros contactos con este elemento del hip hop se dieron en el Harlem Latino con la pandilla puertorriqueña Baby Kings a mediados de los setenta. Pabon notó entonces un estilo agresivo, rostros sin sonreír y concentrados en una sola misión: “aterrorizar la pista de baile, formarse una reputación como celebridad del ghetto” (en Chang, 2005: pp. 115).

Existen varios estilos de baile que implican movimientos específicos - el *top rocking* y el *up rocking*, por ejemplo. Algunos de estos estilos se caracterizan por una mayor espectacularidad pues se asemejan más un acto acrobático que a un baile. Otros, por el contrario, no recurren a giros o posiciones complejas que rayan en el contorsionismo y se limitan a seguir el ritmo de la música con movimientos parecidos a los de un robot. Cabe destacar que el rap no es el único género musical con el que baila un b-boy. Por ejemplo, el funk o el soul son géneros mucho más utilizados para la ejecución del break dance, pues no sólo poseen puentes musicales de suficiente duración para el baile, sino que poseen mayor cadencia y ritmo, inspirando más y mejores movimientos a los b-boys.

Graffiti

El salto a la fama del graffiti vino de la mano de una nota periodística del New York Times donde se daba cuenta de esta actividad y donde destacaba un nombre: TAKI 183, joven repartidor de pizzas de origen griego que en sus trayectos en tren colocaba su tag (firma) en los vagones o en las paredes como una forma de ganar notoriedad. “Simplemente es algo que tengo que hacer. Trabajo, pago mis impuestos y no hago daño a nadie”, decía TAKI, cuyo verdadero nombre era Demetrius – 183 era la calle donde vivía (en Méndez, sin fecha; sin página).

Hugo Martínez, estudiante de sociología y organizador en 1972 de la primera asociación de graffiti, United Graffiti Artists, dice que el graffiti es una manera de ganar estatus en una sociedad donde la propiedad es sinónimo de identidad (en Chang, 2005).

La paradoja del graffitero es muy clara para muchos: intentan que su actividad sea reconocida como arte pero en todo momento están conscientes del carácter criminal de la misma. El graffitero neoyorquino PINK decía que cuando entrenaban a otros graffiteros no estaban enseñando a un artista para exhibir en un museo, estaban entrando criminales que quieren obtener fama junto con otros vándalos y criminales (Chang, 2005).

En un principio, el graffiti poseía un carácter anticorporativo al pintar en trenes cuyo uso principal es llevar a las “masas clonadas” de personas al trabajo. Pero no todos los graffiteros eran conscientes de esto; su labor, en muchos casos, no incluía una ideología bien definida. Por ejemplo, CORNEBREAD, popular por sus tags en el metro de Filadelfia sólo intentaba atraer la atención de una mujer de nombre Cynthia (Chang, 2005).

Así como este elemento del hip hop fue el primero en donde participaron personas ajenas al Bronx y de otras razas, así también existen opiniones encontradas en cuanto a su pertenencia a la cultura del hip hop. “No creo que el graffiti sea hip hop” – afirma Sandra “Lady Pink” Fabara (Chang, 2005: pp. 111). Los antecedentes musicales de algunos de los pioneros eran el jazz, doo-wop, rock y hasta la música disco y muchos de los artistas del graffiti eran influenciados por portadas de álbumes de rock progresivo y música de Grateful Dead, por ejemplo (Chang, 2005).

El estilo de las letras ha ido evolucionando paulatinamente, agregando color, patrones, profundidad, sombras, etc. En un principio, los tags eran encerrados en burbujas, nubes, líneas en movimiento o llamas ardientes; rellenos con estrellas fugaces o gotas de sangre. La intención era desarrollar un estilo como forma de confrontación ante la sociedad y ante los demás graffiteros

(Chang, 2005). Muchas veces no importa que no se entienda lo que dice una pieza, sino el estilo de las letras que atraerá la atención del graffitero “enemigo” o del peatón curioso.

Elementos adicionales

Existen otras características subculturales que no son específicas de ninguno de los cuatro elementos. Antes de referirlas, es importante destacar que cada uno de estos cuatro elementos representan lo que Hannerz (1992) considera roles. Recordemos que las subculturas más fuertes son aquellas que son capaces de integrar mayor cantidad de roles y/o actividades, ya que de esta manera tendrán mayor posibilidad de ganar adeptos y asegurar su continuidad.

Al consultar las entrevistas del sitio de Davey D., las contenidas en el libro de Chang (2005) y lo que pude observar durante la investigación y producción del documental, he comprobado que la mayoría de los hip hoppers activos – es decir los que no se limitan a escuchar música rap – “consumen” primordialmente uno de los elementos y practican o al menos han tenido contacto con un segundo. Por ejemplo, WarH uno de los personajes del documental, es MC de un grupo, pero su primer contacto con la cultura fue a través del graffiti. Otro MC que conocí durante este proyecto, el Alkol, también se dedica eventualmente al

graffiti, así como Kobo, al cual conocí como MC pero que en un principio practicaba el b-boying.

Un movimiento muy característico que descubrí durante las grabaciones y que entra en la categoría de “posee” de acuerdo a Brake (1990) es el que la audiencia hip hop realiza con los brazos de arriba hacia abajo al ritmo de las bases musicales programadas por el DJ y a invitación expresa de los MCs. O como decía Cowboy Wiggings¹⁶: “throw your hands in the air and wave’em like just don’t care!” (agiten sus manos en el aire como si nada les importara) (Chang, 2005). Otro ejemplo de posee lo constituye la manera de usar la gorra al revés o con la visera de lado por parte de algunos hip hoppers.

Luego de haber recorrido brevemente la historia de esta cultura – o subcultura o contracultura; el nombre no importa - resulta evidente que surge como una necesidad de expresión de un grupo marginado que ha ido ganando espacios en el contexto general al que pertenece. De igual forma es imposible negar su influencia en la cultura estadounidense contemporánea, al grado de haberse incorporado al mainstream musical, televisivo, cinematográfico... *you just name it...*

Tampoco podemos negar que el hip hop ha sido responsable de muchos estereotipos negativos relacionados con la comunidad negra y que la participación en el mainstream de la que hablo en el párrafo anterior ha contribuido significativamente a la creación de estas imágenes estereotípicas. Aunque existen exponentes que intentan romper con estas imágenes y modelos de comportamiento, desgraciadamente permanecen en el subterráneo y muchas veces, al ser atraídos por la corriente principal estos valores positivos pierden fuerza y se enrolan en el mismo juego del sistema (Kitwana, 2002).

En el próximo capítulo relataré el caso específico del hip hop en Puebla a través de la historia del proyecto documental “Angelópolis HH”, cuya intención es llevar esta cultura subterránea a la mayor cantidad de gente posible y demostrarles que las imágenes emanadas en este grupo no siempre corresponden a los estereotipos del hip hop estadounidense.

TRACK TRES / EL DOCUMENTAL ANGELOPOLIS HH Y EL HIP HOP POBLANO

It's an amazing adventure to make films, and it's a privilege to live somebody's life with them... It's hard work, but it's very rewarding and when you spend a lot of time with people and get to know them, to me it's very rewarding and I always learn something from the people we make films about. I can't think of anything else, really, that I'd want to do. – Chris Hegedus (en Stubbs, 2002: pp. 58).

Nociones básicas sobre documental

Este capítulo no es un manual de cómo hacer un documental ni un recuento histórico de la evolución del mismo. Su objetivo es describir mi experiencia y aprendizaje durante la producción de “Angelópolis HH”; las limitaciones a las que me tuve que enfrentar y cómo fui conociendo la cultura del hip hop en Puebla. A pesar de lo anterior, considero necesario hablar sobre algunas cuestiones básicas sobre qué es un documental y sus características.

Michael Rabiger (1992) define al documental como una producción audiovisual que muestra eventos “tal y como ocurren”²⁵ y con la misma espontaneidad que experimentamos nuestras propias vidas. David Bordwell y Kristin Thompson (2001) afirman que dicha producción tiene como propósito “presentar información real sobre el mundo fuera del cine” (pp. 110). Bill Nichols (1991) agrega que esta información aborda asuntos que necesitan de nuestra atención: problemáticas sociales y valores culturales, conflictos actuales y posibles soluciones y las maneras específicas de representar todo lo anterior.

La diferencia entre una película de ficción y un documental se basa en el lazo de este último con el mundo histórico y su habilidad para reproducir la apariencia física de las cosas a través de las imágenes que captura, además de que un documental generalmente viene etiquetado como tal (Bordwell, 2001; Nichols, 1991).

Pero la característica más importante es posiblemente la subjetividad que le confiere el tomar una posición ante la situación que presenta. Para ello, “el director ordena la evidencia y ésta se presenta en lo subsecuente como verdadera y confiable” (Bordwell, 2001: pp. 111).

“Angelópolis HH” es un producto subjetivo y el siguiente relato sobre la historia del proyecto debe entenderse de esa forma. Más adelante, en el apartado de *Documental Vs. Realidad*, las reflexiones y confesiones que hago sobre el proyecto ayudarán a justificar y explicar esta característica vital del documental.

¿Cómo comenzó todo?

Febrero 2005. Luego de desechar dos proyectos para tesis – un cortometraje de ficción y un análisis de discurso - me encontraba determinado a realizar un video documental pero sin un tema específico a desarrollar. Lo único que tenía claro, por cuestiones financieras, logísticas y personales, era que la temática debía ser urbana y que las grabaciones tenían que llevarse a cabo dentro de la ciudad de Puebla. Al platicarle esto a Jorge Meruvia, colega comunicólogo a punto de graduarse en ese momento, me platicó sobre un grupo de break dance del barrio de “El Alto”, cuyo líder había sido su maestro de pantomima y con el que tenía una amistad desde entonces. Inmediatamente me proporcionó el número de su celular y me advirtió: “Efraín es muy buena onda, pero debes tener cuidado porque es muy chorero”. Era martes.

Esa misma tarde me comuniqué con Efraín Becerra y le expliqué que tenía que grabar un reportaje para mi clase de Producción Televisiva, lo cual era verdad. Mi intención, en primera instancia, era entrevistarme con él y a partir de

ahí determinar la temática concreta del reportaje. Del otro lado de la línea, la voz jovial de Efraín me invitaba el miércoles a la presentación de “Underground” en el teatro José Recek Saade, en la privada de la 16 Norte, entre la 12 y la 14 Oriente. “Lleva cámara y todo lo que quieras. Ahí vamos a estar y ya después me entrevistas”.

Al llegar al teatro, descubrí que el evento era organizado por el ayuntamiento de Puebla y que asistirían autoridades de la secretaría encargada de la cultura a nivel municipal. Lo que no imaginaba era que mi anfitrión sería parte de la mesa de honor. El motivo del evento era la inauguración de la carpa, pues el teatro, desde su construcción, se encontraba al aire libre. Durante la ceremonia oficial descubrí que Efraín había participado, de una u otra forma, en la colocación de la nueva estructura y que su contribución al teatro y al barrio lo habían convertido en figura destacada de la comunidad. Después de los agradecimientos a las autoridades municipales y demás protocolo oficial – este era uno de los últimos eventos de la saliente administración del alcalde Luis Paredes – se dio paso a los diversos espectáculos, incluida, por supuesto, la presentación de “Underground Macewal”, el grupo de Efraín²⁶.

Desde el primer instante la habilidad de los Under me atrapó. Nunca había visto break dance en vivo. La participación de Efraín, aunque breve y

menos espectacular que la de los demás, arrancó los aplausos y ovaciones de los asistentes de una forma que me llamó la atención. No sería la primera vez que me daría cuenta del cariño que le tenían al joven oriundo de Cuetzalan en el barrio. Me presenté con él. Me saludó efusivamente y me dijo que si quería regresara al día siguiente, jueves, día en que tenían taller de break de las seis en adelante.

Asistí puntual a la cita y comencé con la entrevista. A cada respuesta, la personalidad del bailarín, mimo y pintor se me revelaba más y más interesante. Su llegada a Puebla desde la Sierra Norte del estado, el origen indígena de sus padres y de él mismo, su pasión por el break dance y el barrio. Todo aquello me fascinó. Luego vendría la grabación de los Under en acción – uniforme incluido - el conocer a los demás miembros de la familia dancística y la explicación del nombre del grupo. También sería la primera vez que me percataría del talento de los otros chavos, especialmente de Spawn, uno de los más jóvenes y hábiles. Al salir esa noche del teatro, ya tenía tema para el documental.

La entrada al mundo Underground

Efraín se convirtió en “Efra” y me prestó un disco compacto con música apropiada para el reportaje. En ese momento él y su familia vivían en la vecindad colindante con el teatro, lo que le había facilitado desde hacía años su “dominio”

del mismo: tenía llaves del lugar, daba clases de pantomima, pintura y break dance ahí y había colaborado no sólo en la construcción de la carpa sino en el rescate, dos años antes, del Recek, que servía literalmente de basurero y foco de pandillas.

El 24 de marzo, con el reportaje terminado, volví al teatro para entregarles una copia e iniciar, sin que ellos lo supieran, la investigación para el documental. Cada jueves a las seis de la tarde regresaba con el pretexto de tomar las clases de break dance, cosa que nunca sucedió²⁷. Siempre encontraba un motivo para no unirme a los niños y adolescentes que se paraban de manos y realizaban piruetas sobre las colchonetas.

El hecho de no participar en las clases nunca pareció importarle a Efra y los Under restantes, quienes me seguían recibiendo amablemente, unos más que otros, y contestando a cualquier pregunta que me surgiera. Poco a poco fui conociendo sus nombres y apodos, su forma de ser, la relación entre ellos - como Spawn y Ahlí que eran hermanos - y sus actividades fuera del hip hop.

Los sobrenombres fue algo que llamó mi atención desde un principio, así como el hecho de que en muchos casos no conociera sus nombres verdaderos. Eventualmente descubrí que Spawn era Carlos Iván. Que el apodo de su

hermano era Orión y Ahlí su nombre, contrario a lo que creía. Y que Moy se llamaba Luis Ulises y Traibal, Víctor.

También empecé a identificar a los alumnos de las clases, tanto de pintura como de break y a los amigos de Underground. Uno de los estudiantes de pintura, Ricardo, o Merc, fue cobrando importancia paulatinamente. Él fue mi maestro en lo que respecta al graffiti.

Así como Merc contestó todas mis dudas sobre graffiti, Spawn hizo lo propio con el break dance. La primera y más grande duda a la que respondió fue sobre los b-boys. Desde que grabé el reportaje había escuchado que se referían a los miembros de Underground como “los Under” o “b-boys” indistintamente. Finalmente Spawn me explicó que b-boy era la contracción de “break boy”, el muchacho que se rompe, la persona que practica break dance.

“Angelópolis HH”

Desde aquel jueves 24 de marzo, la segunda pieza clave del proyecto hizo su aparición. “Mira Fragua. Esta es Carmen y tiene un grupo de rap y está haciendo un documental sobre hip hop con otro chavo de la BUAP”, comenzó Efraín. “Ya les platiqué de tu reportaje y me preguntaron que si podían usar algo de ahí”. Carmen Lozano, estudiante de Lenguas Modernas en la BUAP y

vocalista del grupo Alfiler XL. El “otro chavo” era Cristian “WarH” Corona, también vocalista de Alfiler y estudiante de Diseño Gráfico de la misma universidad. Los caminos de “Angelópolis HH” y Alfiler XL se habían cruzado.

A partir de ese momento, el planteamiento original de enfocar mi atención en Efraín y Underground empezó a transformarse. Antes de este cruce de caminos, mi idea era documentar la búsqueda de apoyo gubernamental – específicamente del municipal – por parte de Efra y las vidas de Underground como grupo.

Cada jueves regresaba a platicar con Carmen y WarH sobre su documental – el cual nunca se concretó. Dicha producción era parte de una clase de Diseño de WarH y debía tenerla lista para el final del semestre. Independientemente de esa obligación académica, el rapero deseaba registrar la historia de la cultura hip hop en Puebla; conocer a los iniciadores de este movimiento en la región, los problemas que tuvieron que enfrentar, etcétera. Su intención, además, era tener el documental para finales de mayo, fecha en la cual estaban planeando traer a un grupo español llamado “Dos Hermanos”. Los encargados de conseguir este acto eran los Alfileres, Efraín y Jacobo, un MC y b-boy al cual apodan Kobo. Los objetivos de este evento eran diversos: ofrecer un artista de calidad internacional,

reunir a los cuatro elementos de la cultura en un solo espacio y, sobre todo, promover la labor del MEU – Movimiento de Expresión Urbana.

El MEU era un grupo que recientemente habían conformado los cuatro y cuya meta era la unión de todos los hip hoppers de la ciudad, así como demostrarle a la “sociedad” que los seguidores de esta cultura no son delincuentes, vagos y drogadictos. El evento de mayo sería el primero y esperaban continuar con su labor con el éxito obtenido.

Un evento de esa talla era lo que necesitaba. La organización del mismo y el MEU de protagonista se antojaban como el material perfecto para mi documental. Pero como el mismo género me ha enseñado, no hay que atarse a nada: ni a los personajes, ni a las situaciones y ni siquiera al enfoque que se le dará al producto final.

Las propuestas

Mi propuesta de tesis ya había sido entregada y aprobada en mi departamento desde marzo pero mis personajes aún no sabían que serían parte del proyecto prestando prácticamente sus vidas a él.

La fecha en que les propuse – por no decir que les avisé – que participarían en el documental fue nada menos que el 5 de mayo. Mi intención al llegar al teatro era, como los jueves anteriores, simplemente el *intentar* aprender a bailar break dance. Entonces llegaron Carmen y WarH y empezamos a platicar de sus próximos eventos con el MEU. Cuando me pidieron apoyo para grabar algo de estos festivales supe que era el momento adecuado para hablarles de la tesis.

La reacción fue lo que esperaba: Efraín y Carmen totalmente dispuestos. Cristian también expresó su apoyo pero fue menos entusiasta. Luego de explicarles de manera muy general que es lo que pretendía, les ofrecí aventón en mi auto al centro. Durante el recorrido, WarH me hizo algunas “sugerencias” con respecto a la pertinencia de documentar la historia de la escena hip hop en Puebla – idea central de su propio proyecto – en contraste con el enfoque que yo les había planteado - describir el momento actual del hip hop a través de la labor del MEU.

Es pertinente decir que Kobo también era parte del MEU, pero mi relación con él no era tan estrecha como con los otros tres, lo cual provocó que no lo considerara para el grupo de personajes principales, aunque nunca descarté su eventual participación como la de los Under y Merc, el graffer.

La escena hip hop en Puebla

El recuento de mis experiencias durante esta primera etapa de investigación / preproducción no tendría sentido en el contexto de la tesis en general si no describiera así mismo cuáles fueron mis descubrimientos sobre el hip hop en Puebla.

Hasta enero de 2006, fecha en que empecé a escribir el segundo capítulo de este trabajo, mis conocimientos sobre esta cultura eran totalmente empíricos. Los cuatro elementos y el carácter social del Hip Hop – así con mayúsculas – me fueron revelados por el propio Hip Hop poblano antes que por los textos de Jeff Chang y Bakari Kitwana (2005; 2002).

Composición social: Una de las primeras cosas de las que me percaté fue de la composición social de los integrantes de la cultura. El hip hop poblano - al menos el que se mantiene “subterráneo” como los mismos hip hoppers afirman - está compuesto por jóvenes de clase media-baja y baja. Mis primeras visitas al teatro no las consideré tan significativas a este respecto: ubicado en la zona de los barrios antiguos de Puebla – El Alto, Analco, Xonaca y La Luz – las colonias alrededor del teatro José Recek están compuestas por familias de estratos socioeconómicos bajos.

Sin embargo, esta composición social quedó evidenciada durante un evento en el Paseo Bravo en el marco de los festejos del 474 aniversario de la Fundación de Puebla, el 17 de abril de 2005²⁸. En dicho evento participaron Underground, Alfiler XL, y muchos otros grupos de rap de la capital poblana, así como del interior del estado como Huejotzingo. La mayoría de los hip hoppers ahí reunidos eran jóvenes de colonias populares como Zaragoza, La Margarita o Bosques de San Sebastián, a muchos de los cuales encontré en repetidas ocasiones en otros eventos.

Búsqueda de apoyo: Aunque no fui consciente en aquella primera visita al Recek, desde ese día me topé con una constante en la escena hip hop poblana: la búsqueda de apoyo gubernamental. Este hecho, a mi parecer, tiene varias lecturas. La primera de ellas, retomando la idea de Brake (1990), se refiere a la incapacidad de la subcultura de alejarse de su cultura madre a pesar de su rechazo a ella.

El espacio otorgado casi exclusivamente al hip hop²⁹ en el evento del 474 aniversario de Puebla en el Paseo Bravo fue el resultado del acercamiento previo de esta cultura a instancias gubernamentales y no de la iniciativa del ayuntamiento. De igual forma asistí a una batalla de break dance – “Warriors of the floor” - organizada en el teatro del Centro Cultural Poblano, institución a cargo del gobierno del estado. Todos estos eventos son ejemplo de la búsqueda

de la subcultura del reconocimiento de la sociedad; de espacios oficiales que los saquen del anonimato del subterráneo.

Pero esta dependencia del hip hop poblano a su cultura madre también obedece, sobre todo, a motivos económicos. La falta de solvencia de muchos de los hip hoppers los orilla a buscar el patrocinio oficial para sus tocaditas y festivales. En el caso de los asistentes, el apoyo gubernamental ayuda a subsanar los costos de entrada. En el de los organizadores, los costos de equipo de sonido, renta del lugar y gastos de los grupos, así como la compra de latas de aerosol y lienzos para graffiteros.

Underground en varias ocasiones ha resultado vencedor en competencias de break dance a nivel local y estatal pero muchas veces no ha podido asistir a las finales nacionales pues no cuentan con los recursos para gastos de transportación y alimentos. Incluso han sido invitados a participar en competencias en el extranjero como la “ZUDACA” en Panamá, el “Hip Hop World” en Canadá y el “Battle of the Year” en Alemania, a los cuales tampoco han asistido por los mismos motivos.

Llegada y desarrollo de los cuatro elementos: Otra característica del hip hop en Puebla y en la República Mexicana en general es que sus cuatro elementos llegaron y se desarrollaron por su cuenta y no nacieron juntos como en Nueva York (Tejeda, 2002). Incluso hoy la práctica de muchos de ellos se da por

separado. El relato del mismo Efraín sobre sus primeros contactos con el break dance, o de WarH con el grafiti, son prueba de lo anterior.

En el caso de Efra, él se relacionó con el hip hop luego de ver a “unos gringos que llegaron una vez a bailar al barrio”, hace casi diez años. Sin embargo, aunque gusta del rap, no lo consideraría un consumidor asiduo de este género musical. Tampoco practica el grafiti a pesar de que es pintor – haciendo la aclaración de que una persona que sabe usar una lata de aerosol no forzosamente puede pintar con lápiz o pincel ni viceversa.

Otra prueba de la vida independiente de los cuatro elementos en Puebla la obtuve a través del MEU. Uno de sus objetivos al organizar los festivales era unir a graffiteros, b-boys y MCs en un solo espacio pues, me contaban, cada grupo se encontraba disperso - “DJs casi no hay en Puebla” afirmaban. Incluso en alguna ocasión me confesaban MC A.G.O. y Kobo que muchos MCs no se llevaban bien con los b-boys pues estos últimos les robaban la atención del público o por el contrario se negaban a bailar con sus canciones porque no tenía un ritmo que les gustara.

Discurso social: Esta tesis no existiría si una característica del hip hop poblano no hubiera llamado mi atención: su discurso social. Desde que entrevisté a Efraín la primera vez para mi reportaje de televisión me di cuenta de lo anterior y a medida que me adentraba en la cultura era más notorio.

Como en el caso de la composición social, antes de asistir al evento de la fundación de Puebla podía pensar que lo que conocía sobre el discurso que manejaban Efraín y Alfiler no era representativo del hip hop poblano. Sin embargo, ese día en el Paseo Bravo me di cuenta que existían otros raperos que compartían las mismas ideas.

En general, las letras que considero como parte de este discurso describen la realidad de los raperos en Puebla. Una realidad que se desenvuelve en un ámbito netamente urbano y donde las riñas callejeras, el alcohol, la violencia intrafamiliar y los embarazos entre adolescentes no les son ajenos. Tampoco quiero decir que todos los raperos con los que me he topado hayan experimentado este tipo de conflictos, pero al menos están familiarizados con dichas problemáticas.

Para muestra, un fragmento de la canción “Loka Vida” de Lema HH (con la participación de Ezkribano) miembros del colectivo Kamote Klan:

Loka vida donde los chicos de mi edad viven con prisa / donde primero se conocen los golpes que nunca cicatrizan / perdidos en el alcohol no importa
Aprenden a ser padres a los quince años / y sólo por eso, por disfrutar el momento...

Cárcel, hospital o cementerio ese es su destino / Loka vida todos ellos se comportan como suicidas / se manchan las manos de sangre por ser dueños

de una esquina / defender con puños su vida es cosa de rutina / las monedas quemadas en sus manos cuando son mal adquiridas.

Supremacía y fuerza para sobrevivir en esta selva / Abriendo paso sin pensar en el amargo final / Ni dieciocho años cumplidos y ya inhalan hileras de cocaína / Vida agresiva careciendo de fantasía / Mentes vacías, inocencias robadas / De qué sirven camaradas que te llenen bajo tierra un mañana / Es todo o nada mientras te apuntan en la frente con un arma / Reza cuanta quieras porque de esta no te salvas...

Los golpes más duros se sienten cuando los da la vida...

Posterior al evento del Paseo, en la presentación del disco de Kamote Klan conocí a Carlos Reyes, amigo de uno de los integrantes del colectivo y quien, como yo, tampoco pertenecía a la cultura hip hop. Una de las respuestas que me dio en la entrevista que le realicé ayuda a ilustrar el punto que trato ahora. Carlos, quien había estudiado música un par de años, encontraba que el rap en general - y el poblano en particular - tenía “ciertas carencias” a nivel musical que sustituía con el contenido de sus letras. Explicaba que pocas veces se encuentran géneros que, como el rap poblano, aborden temáticas sociales. “No recuerdo haber escuchado canciones pop, por ejemplo, que hablen de este tipo cosas” (entrevista con Carlos Reyes, 2005).

Por lo que respecta a Alfiler y sus letras, el contenido social no es tanto una descripción de la situación que han experimentado sino una crítica a la

misma. En sus canciones, así como en sus presentaciones, Carmen y WarH acostumbran hacer un llamado a la conciencia del público. “Porque en nosotros está cambiar las cosas cabrones” invita WarH en varias tocadás.

Su canción más conocida y representativa, “Contra quién”, es un claro ejemplo de lo anterior³⁰. Comparto algunos fragmentos:

¿Contra quién, contra quién? Contra la institución que no actúa pero habla.

¿Contra quién, contra quién? En contra de la mierda que se da baños de pureza.

Contra del resultado de una sociedad que apesta. Contra del policía que ha vivido abusando. En contra del que no habla por temor a ser juzgado.

Contra el explotador y quien permite ser explotado.

¿Contra quién, contra quién? Contra los líderes que lo demás les es ajeno.

¿Contra quién, contra quién? Contra el ser humano que ha ensuciado nuestros mares. Contra el que no es capaz de forjarse ideales. Contra el que mata por matar y se dice ser pensante... Contra el que se ha hecho rico a costa de los pobres. Contra el terrorista que se enoja si le tiran sus torres. Contra el que no escucha pero exige que lo escuchen.

Esto es una guerra quien no pelea es que no está vivo simplemente no piensa.

Una frase recurrente en Efraín, y que se tomó como eslogan para el MEU en su momento, es “por la educación y la cultura”. Él, junto con Carmen y Cristian, comparte la idea de que “un pueblo educado no se deja manipular por

nadie” y de que la clave para el desarrollo de México es un sistema educativo funcional e instituciones que promuevan la cultura efectivamente.

Así mismo Efra cree – debido a su herencia indígena – que no se puede culpar a la juventud mexicana de no conocer sus “raíces” y adoptar modas extranjeras, cuando estas “raíces” no le son inculcadas. A partir de ahí, en algunas de sus coreografías con Underground ha intentado introducir símbolos aztecas como un intento de rescatar estas “raíces”. Más adelante, en el apartado de *Producción III: La Granja*, profundizaré en este punto.

Preproducción I: La búsqueda de apoyos

Desde que tomé la determinación de enfrascarme en este proyecto tenía claras dos cosas: necesitaba gente para cubrir puestos fundamentales dentro de todo el proceso; y requeriría de patrocinios para solventar ciertos gastos como el disco duro para almacenar el proyecto durante la postproducción.

Los puestos que necesitaba cubrir era los de Fotografía, Edición y Producción. Para el primero, el elegido fue Alejandro Jiménez, con quien ya había trabajado en el pasado. La confianza que le tenía – y aún conservo – a nivel profesional y personal evitó que pensara en alguien más.

Para el puesto de editor barajé más de una opción. La decisión final fue Nora Rangel, quien eventualmente tuvo que abandonar el proyecto a finales de 2005 para ceder su lugar a Víctor Ávila. La edición fue un dolor de cabeza desde un principio pues es la actividad que requiere mayor compromiso y tiempo. Además me preocupaba que al no tener los recursos para pagar por este servicio, la manera de comprometer a quien fuera sería más difícil. Eventualmente llegué a un acuerdo con Víctor y aceptó un pago meramente simbólico que de ninguna manera representa los cientos de horas que puso de trabajo pero que de alguna manera me tranquilizó y lo “comprometió” con el documental.

Finalmente mis amigos Anahí González y Emilio Diez proporcionaron todo el tiempo que pudieron para cubrir las responsabilidades de Producción durante los días de grabación. A todas las personas anteriores les estaré eternamente agradecido.

Con lo que respecta al apoyo económico, en el verano de 2005 inicié la búsqueda de patrocinios, principalmente de instancias gubernamentales vinculadas con la cultura. Elaboré carpetas de presentación³¹ con sinopsis del proyecto, mi visión sobre él, una descripción de los personajes principales, fotos de Underground en acción, plan de financiamiento y presupuesto desglosado, así como cartas de recomendación y cartas compromiso de ciertos medios de

comunicación quienes me apoyarían para la difusión del documental una vez terminado. Dichas carpetas fueron presentadas en el Instituto de Arte y Cultura del Municipio de Puebla, la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, las productora locales FH Producciones, Seta Producciones y Argos Sureste, la oficina regional de Telcel y ante el Consejo Estudiantil de la UDLA (CEUDLA). Telcel y Seta Producciones fueron los únicos organismos que nunca respondieron.

El Instituto de Arte y Cultura y CEUDLA facilitaron entre ambos casi ocho mil pesos, con los que compré el disco duro para la etapa de edición y cubrí gastos básicos como cassettes, gasolina, material de papelería y parte del pago de Víctor. La Secretaría de Cultura, después de meses de insistir, se comprometió a prestar la Cinemateca Luis Buñuel para la “premier”. FH me proporcionó equipo técnico y humano para la grabación en el reformatorio de Puebla y me ofreció un precio especial en la compra de cassettes. Argos patrocinó un paquete de cassettes y me “prestó” a Alejandro Jiménez, quien en ese momento trabajaba ahí.

De todo lo que he aprendido durante este proyecto, posiblemente lo más significativo ha sido esta labor de búsqueda de apoyos. Reconozco que he fallado en repetidas ocasiones como director y que podría haber logrado mucho

más en este rubro. Sin embargo como productor he alcanzado la mayoría de mis metas y he conocido lo que es realizar esta función en la vida real.

Preproducción II: El cambio, la única constante:

Los planteamientos originales de un documental pocas veces se logran. Lo impredecible de la naturaleza humana y de la vida en general es una constante para el documentalista, el cual debe ser perceptivo a estos cambios.

Una vez que decidí que Efraín, Carmen y WarH serían mis personajes principales en lugar de Underground, me di a la tarea de imaginar diferentes situaciones para documentar su labor. Inmediatamente surgió la posibilidad de grabar un evento que tenía programado para finales de mayo de 2005: un festival donde congregarían a los cuatro elementos del hip hop y donde la carta fuerte sería el grupo “Dos Hermanos”.

En ese momento, mi plan de grabación consistía en grabar la organización del festival, al menos tres días antes, el propio festival y las entrevistas posteriores al evento. De acuerdo a esto, para la segunda o tercera semana de mayo habría obtenido todo el material necesario. Problemas con las fechas de los artistas echaron el evento para atrás.

Luego, el MEU habló sobre la posibilidad de organizar el mismo festival, en la misma fecha pero con otro grupo regiomontano. Esta vez los problemas de presupuesto fueron los culpables, primero, de aplazar la fecha hasta junio y finalmente de cancelarlo.

A estas alturas estaba hecho a la idea de que este plan de grabación no daría resultados y que la documentación de alguno de estos eventos no sería la alternativa.

Producción I: Las tocadás

Pero no todo estaba perdido. El 28 de mayo, el colectivo de rap Kamote Klan presentaría su material discográfico y convocaría a un número importante de hip hoppers en el Recek. El único inconveniente era que Alfiler no participaría – además de no pertenecer a Kamote – debido a que tenían presentación en el D.F. Efraín, sin embargo, sí haría acto de presencia.

Como ya comenté antes, este evento me dio una perspectiva más amplia de lo que el hip hop significa en Puebla. No sólo escuché a otros grupos de rap y conocí a otros b-boys. También pude observar el comportamiento de los hip hoppers en su propio “ambiente”.

El siguiente evento que grabé fue una presentación de Alfiler y Underground en la explanada del edificio Carolino, construcción histórica del centro de la Angelópolis propiedad de la BUAP. El inconveniente esta vez fue que Efraín estuvo ausente por compromisos con su maestro de pintura. Segunda sesión de grabación y segunda ocasión en que no tenía a mis tres personajes. A pesar de esto, el material obtenido ese día fue muy bueno y nuevamente capturamos a los hip hoppers haciendo hip hop, objeto principal del proyecto.

Producción II: Los personajes

La segunda etapa de producción consistió en hacer el seguimiento de un día cualquiera en la vida de los tres personajes, con el objeto de contrastar sus obligaciones – estudios - con su labor en el hip hop. Aunque al único que grabamos durante este periodo – previo al evento en la Granja – fue a Efraín, considero los otros dos días de grabación dentro de esta misma etapa por tener el mismo objetivo.

El día de Efraín comenzó a las 8 de la mañana en su casa de Balcones del Sur y continuó en casa de su maestro en Bosques de San Sebastián. Ahí, además de conocer a su mentor, observamos una faceta de su vida ajena totalmente al hip hop. Por la noche lo acompañamos a casa de su amigo Gilberto o “Fox”, fundador de Underground y quien lo estaba ayudando con la elaboración de una

pista musical para una coreografía que Efra había pensado desde tiempo atrás. También conocimos a otro miembro fundador de Underground, Billy quien nos mostró sus habilidades como bailarín.

La idea original era que, luego de grabar en casa del maestro, seguiríamos a Efraín al teatro para el taller de break dance, incluyendo un breve recorrido dentro de un camión. Por razones que honestamente he olvidado esto no se pudo realizar. En una etapa posterior, varios meses después, se grabó dicho recorrido con la intención de editarlo como parte del mismo día.

Carmen fue la siguiente, ya durante el otoño. Cuando abrió la puerta de su casa me recibió con una sorpresa no muy grata: se había cortado los *dredlocks* (rastas). Durante las grabaciones previas – Carolino y la Granja – los dreds eran parte importante de su imagen. Mi reacción inicial fue de enojo y confusión. En ese momento pensé que la continuidad del documental estaba en peligro. Lo único que lograría este cambio, pensaba, sería confundir al público. “¿Y ahora quién es esta chava? ¿Ésta es la misma de las rastas?”.

Luego de superar la impresión inicial continuamos con la sesión: desayuno en su casa y clase de inglés en la facultad de Lenguas Modernas de la BUAP. No hubo mayores complicaciones. Eventualmente, platicando con Miguel

Lavandeira, co-director de esta tesis, me hizo entender que si no lograba solucionar la situación del *look* con algún “truco” de producción – grabarla de nuevo con una gorra, por ejemplo – lo importante era lograr una “continuidad emocional”. Creo que la edición lo logró.

Con Cristian tampoco hubo mayores contratiempos. Su día – documentado poco después del de Carmen – contó básicamente lo mismo: desayuno en su casa y asistencia a una clase de diseño. Lo relevante aquí fue la conversación que tuvimos durante el desayuno. En ella me dejó ver por primera vez sus planes a futuro con respecto al rap.

A diferencia de Efraín y Carmen, él confesó sus planes de continuar activamente en el hip hop, pase lo que pase. Ya sea con Alfiler, solo o como productor, el rap es parte de su plan de vida. Meses después reafirmaría esta idea durante la sesión de entrevistas. “Yo pienso seguir... no, yo voy a seguir activo en el hip hop... Mi vida es la música. Que se dio en el rap, qué chido.”

Producción III: La Granja

Cuando fue evidente que ninguno de los eventos que planeaba el MEU se llevaría a cabo, o al menos no durante el periodo de verano, me vi en la necesidad de organizar uno yo mismo. La ocasión que seguimos a Efra todo el día le pregunté

dónde pensaba presentar la coreografía que estaba montando con Underground. “Pues en el tutelar o en alguna escuela o un lugar así”, me respondió. La idea, continuó, era combinar los ritmos, movimientos y mensaje del break con motivos y temáticas indígenas. Para ello estaba elaborando unos estandartes de piel con la figura de los caballeros Águila y Jaguar de los Aztecas. De igual forma, la pista que estaba armando “Fox” era una combinación de soul, funk y una introducción con instrumentos prehispánicos.

Cuando mencionó el tutelar recordé la visita que realicé con un profesor de la preparatoria al reformatorio de Puebla conocido comúnmente como “La Granja Adolfo López Mateos” o sólo “La Granja”. Inmediatamente pedí la asesoría de una amiga abogada para que me permitieran ingresar con Underground, Alfiler y uno o dos graffiteros. La idea era llevar el mensaje del hip hop al encierro.

La labor para lograr esto, debo confesarlo, fue mucho más fácil de lo que pensé y las facilidades que se nos dieron insuperables. En todo momento recibimos el apoyo de las autoridades del lugar, cuyo nombre oficial es Centro de Observación y Readaptación Social para Menores Infractores del Estado de Puebla (C.O.R.S.M.I.E.P). En especial debo agradecer a la Subdirectora Técnica, la licenciada Moni Ruiz, quien se interesó en el proyecto desde el principio.

Mi labor de producción en este evento la considero satisfactoria, aunque no perfecta, mientras que mi labor como director enfrentó ciertos problemas. A pesar de contar con un plan de grabación previo al día “D” - 20 de junio – y saber exactamente qué quería captar, la emoción de estar finalmente ahí me hizo desconectarme de mis responsabilidades de supervisión de los tres fotógrafos que distribuí por el patio central.

Además de Alejandro conté con la ayuda de Ernesto Garza - comunicólogo de la UDLA y con experiencia en fotografía para video documental – y de Jaime Diyarza, empleado de FH y quien no contaba con los conocimientos para operar adecuadamente la cámara que empecé en el techo para los planos generales. El desconocimiento de este punto fue una falla totalmente de producción. De haber sabido que Jaime no podía operar hubiera conseguido a un operador experimentado.

Otro problema de producción que no podía prever fue la ausencia de la asistente de producción. Su falta, aunada a otros imprevistos, contribuyó a que no pudiera controlar todos los aspectos necesarios, repercutiendo en el incumplimiento del plan de grabación.

Sin embargo hubo momentos que no tenía previstos que resultaron muy interesantes y que reflejan el mensaje que pretendo comunicar³². Uno de ellos fue cuando varios de los internos comenzaron a bailar break junto con Underground, participando activamente en la convivencia.

Otra situación inesperada fue el ingreso, días antes, de una joven culpada de enterrar vivo a su hijo recién nacido, caso que trascendió de manera importante los medios locales en la semana anterior. Carmen había escuchado del caso y cuando entró al área de mujeres³³ su incomodidad aumentó y se reflejó en la dinámica que teníamos preparada. Su comportamiento fue torpe y acartonado y pensamos no utilizarlo en el documental en un primer momento. Sin embargo al contextualizarlo con las entrevistas –que más adelante detallo – el material cobró importancia de nuevo y puede ser observado en el material final.

A pesar de todo lo anterior, las más de cinco horas obtenidas en este día las califico de buenas y constituyen más de la tercera parte del total del documental.

Producción IV: Las entrevistas

Tradicionalmente, las entrevistas son lo primero a realizarse durante el proceso de producción de un documental y son consideradas “el corazón”³⁴ del mismo

(Rabiger, 1992). Sin embargo, en el intento de romper con ciertos esquemas preestablecidos, había decidido en un primer momento no recurrir a ellas, al menos a aquellas planeadas con anticipación y grabadas normalmente en la casa o “ambiente” de los personajes³⁵. Las únicas entrevistas de la primera etapa de producción fueron hechas a dos MC's en el teatro José Recek Saade, previo a su actuación en la presentación del disco del colectivo de rap poblano “Kamote Klan”, el 28 de mayo.³⁶

Posteriormente, determiné que las acciones documentadas de Efraín, Carmen y WarH tendrían que hablar por si solas, sin necesidad de que el audio obtenido en entrevista tuviera que acompañar a las imágenes. A medida que la edición avanzaba resultó evidente la necesidad de entrevistar a los tres personajes principales. Así, un sábado de octubre, finalmente los reuní en el estudio de televisión de la universidad para una sesión de preguntas, en principio muy generales, sobre el hip hop y sus características, que desembocarían en cuestionamientos específicos sobre su posición en dicha cultura. Algunas preguntas de índole personal, sobre la familia y la relación entre Carmen y WarH, fueron incluidas, pero no representaron el grueso de la entrevista.

Debido a cuestiones logísticas, me fue imposible citarlos por separado, por lo que los tres arribaron al estudio al mismo tiempo, lo que significaría un tiempo

de espera indeterminado para todos. A pesar de mis esfuerzos por agilizar la grabación, la sesión se prolongó de las 2 de la tarde hasta las 7 de la noche aproximadamente.

Efraín: El primero en pasar fue Efraín. Luego de la primera batería de preguntas - alrededor de veinte minutos – fue evidente su nerviosismo e incapacidad para contestar de manera concreta. Sus respuestas no me estaban sirviendo en lo más mínimo. Nunca había tenido ese problema con él. Por el contrario. A pesar de las vueltas que daba a las cosas, cuando grabé conversaciones entre él y Carmen y WarH, con otros amigos suyos o incluso en las ocasiones en que se dirigió directamente a la cámara, me había parecido que tomaba consciencia del poder de la lente, que su discurso tomaba forma y que, sin perder naturalidad y sinceridad, abordaba los temas de forma distinta a lo que hubiera hecho sin la presencia del equipo de grabación, que para mayor referencia, nunca era mayor a tres personas: el fotógrafo, un miembro de staff y yo.

Jean Rouch, considerado el padre del *cinéma vérité*, argumentaba que la presencia de la cámara hace que la gente sea más sincera y actúe de manera más fiel a su propia naturaleza (Barnouw, 1996; Pennebaker en Stubbs, 2002). Agregaba que la cámara es un agente catalizador que ayuda a revelar la verdad interior de los personajes (Barnouw, 1996).

Mi teoría en el caso de Efraín durante esta sesión es muy simple: el estudio lo inhibió. Las pruebas de sonido para modular el micrófono personal, el maquillaje para reducir “el charolazo”, los intentos para evitar las sombras sobre su rostro y en general el ambiente *frío* y poco personal, lo pusieron nervioso. Después de todo, era la primera vez que lo grababa fuera de su entorno cotidiano y donde fue más evidente la labor que yo realizaba para documentar su labor con el hip hop y otros aspectos de su vida. Decidí entonces suspender su entrevista y continué con Carmen.

Una hora después, luego de entrevistar a los dos integrantes de Alfiler XI, Efraín regresó al set y la entrevista continuó. Ya más relajado, sus respuestas fueron mejores, pero jamás logré la calidad deseada. El material rescatado en el documental es una muestra de sus comentarios más claros y estructurados, los cuales no se comparan con las conversaciones grabadas en diferentes sesiones.

Carmen: El desempeño de La Flaca ante la cámara no había tenido mayor problema, pero tampoco había sido sobresaliente. Tan sólo el día que la seguí para registrar su rutina, desde su salida de casa hasta la universidad, se había mostrado algo renuente a la experiencia. La explicación aquella ocasión, al grabarla dentro de la facultad de *Lenguas Modernas* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), fue que sus compañeros de clase desconocían su

relación con el hip hop y la existencia de su grupo, *Alfiler XL*, y que las cámaras llamarían la atención sobre ella y todo lo que había detrás.

Al principio de la charla se mostró nerviosa, a pesar de sus buenas respuestas. Sus ojos reflejaban una ansiedad que nunca antes le había visto e incluso, en determinado momento, pareció que deseaba dejar escapar algunas lágrimas. Esto fue cuando, sin proponérmelo, habló sobre la muerte de su padre y la manera en que utilizó este acontecimiento en una canción. De igual forma, al tocar el tema de su familia y la falta de apoyo que recibía de ésta, su incomodidad salió a la luz. A pesar de todo, al realizar un balance de aquella tarde, todos – fotógrafo, staff, editor y yo – coincidimos en que ésta fue la mejor entrevista, la más *humana* y la que proporcionaría el mejor material para el documental.

Cristian: Siempre directo y sarcástico, la actitud de WarH no fue distinta durante la entrevista. En repetidas ocasiones su sarcasmo dejaba ver su renuencia a participar en la entrevista. En el contexto de los eventos o al estar acompañado de más personas, esta actitud no había sido tan evidente. Sin embargo, esa prisa por acabar con la sesión provocó que sus respuestas fueran claras y bastantes informativas.

Al estudiar y posteriormente editar el material, WarH se convirtió en la voz oficial o institucional del hip hop. Es el que aporta la mayor cantidad de datos históricos y hasta “técnicos” sobre la cultura, pero al mismo tiempo es sobre el

que obtuve menos información personal. Esto nunca me importó pues en orden de importancia siempre lo he considerado en tercer lugar. Además, equilibré la situación al lograr que Carmen se abriera más al responder al igual que Efra, aunque éste en menor medida que ella.

Al existir tantos problemas para obtener la información deseada en las entrevistas, lo pertinente hubiera sido repetir las. Desgraciadamente la falta de tiempo para realizarlas y coordinar a los personajes me lo impidió. Sin embargo, considero que fue posible transmitir el mensaje buscado durante estas entrevistas gracias a la edición.

Aquí caben varias preguntas. ¿Qué tan verdaderas o sinceras fueron las respuestas que me dieron? Si todo fue montado en un estudio, ¿sigue siendo una documentación de la *realidad*? Si afirmo que mi objetivo en la entrevista lo alcancé gracias a la edición entonces, ¿la edición construye la realidad del documental? Estas y otras preguntas pretendo contestarlas en un apartado posterior, *Documental Vs. Realidad*.

Producción V: Pendientes en La Granja

Como expliqué en su momento, durante la convivencia en La Granja no me fue posible cumplir con el plan previamente trazado. Algo de lo que faltó grabar fue

el testimonio de la licenciada Moni Ruiz, quien explicaría qué era La Granja y sobre todo por qué no nos fue permitido mostrar los rostros de los internos. Fueron tantas las ocasiones que se movió la fecha para grabar esta declaración y material necesario para el “rollo B”, que he olvidado exactamente los motivos.

Algunos de estos fueron mi falta de tiempo, el periodo vacacional de Navidad, las vacaciones de la propia licenciada, su cambio de imagen – el corte y color del cabello – y finalmente su notorio embarazo; estas últimas dos razones harían que mi intención de que todo pareciera grabado el mismo día fracasara. Por lo tanto, el subdirector operativo de Seguridad y Custodia, Roberto Castellanos Rodríguez, fue el seleccionado para explicar la situación. Además de su cargo, seleccioné a Roberto ya que había permitido que Merc graffiteara la pared de su oficina durante la convivencia del 20 de junio.

Además de esta última visita a La Granja siempre existieron eventos y momentos que deseé documentar y que no me fueron posibles grabar, la mayoría de las veces por falta de tiempo. Al momento de escribir estas líneas – principios de marzo de 2006 – aún queda pendiente la secuencia de créditos, cuya maquinación empezó como un capricho y se ha vuelto una necesidad. De igual forma existieron otros caprichos que permanecieron como tal y que nunca se grabaron.

Producción VI: La reunión final

En ningún momento habíamos captado a Efraín, Carmen y WarH juntos, entendiéndose presentación del disco de Kamote Klan, tocada en el Carolino, secuencia de su vida cotidiana, convivencia en La Granja y entrevistas. El único material con los tres en el mismo lugar es una conversación en el auto de Alejandro que yo tuve la necesidad de grabar y cuyas imágenes no tiene la calidad deseada. Al empezar a editar surgió la inquietud de establecer la relación entre nuestros tres personajes pues no quedaba clara.

El sábado 4 de marzo, después de salvar complicaciones personales, falta de equipo y cancelaciones de los tres, finalmente los grabamos, juntos, en el teatro José Recek. La intención original era aprovechar el momento y no sólo verlos en el mismo lugar sino haciendo “lo suyo”: Efra bailando y los Alfileres rapeando. Pero una cosa son los planes del director y otra muy diferentes los deseos de sus personajes.

Efraín, como siempre, se mostró en la mejor disposición de colaborar. Carmen, a pesar de la timidez que por momentos mostraba, también fue cooperativa. Cristian desde un principio puso pretextos.

El argumento de Cristian en todo momento fue que no quería rapear si las condiciones técnicas no eran las óptimas, es decir mezcladora, micrófono y bocinas. Un CD con pistas reproducido en una simple grabadora quedaban fuera de las opciones, puntualizaba WarH. Una rola o improvisación *acapella* fue mi siguiente propuesta. Hasta el momento de grabar, ésta última parecía no presentar problema alguno.

- A ver Fragua. ¿Qué es lo que vamos a hacer? – preguntó por enésima vez WarH.

- Pues ya les he dado varias opciones. Me dijiste que sólo con pistas no quieres rapear. Les sugerí que improvisen algo ustedes dos mientras Efra baila. Dices que te puedes echar un boxbeat³⁷, pues eso está bien. Ustedes saben lo que queda bien y lo que no – respondí, espero, sin sonar intransigente.

- ¿Por qué no mejor nos vas a grabar a algún evento? Lo que pasa es que si no está bien planeado se ve chafa.

- Ya no tengo tiempo y no sé si consiga la cámara.

Alejandro empezó a grabar.

- Bueno. Pero primero como que platicamos y vemos qué pedo y luego ya hacemos lo que quieras porque aquí el amigo con la cámara me está poniendo nervioso.

Se sentaron en las gradas del teatro y comenzaron a hablar.

Desde el principio de la sesión hasta el final mi único pensamiento fue “esto es oro puro”, a pesar de la falta de cooperación. Después de más de un mes planeando esta reunión final creía estar obteniendo un material sumamente emotivo: *todo* lo que decían y *todo* lo que hacían era exactamente lo que necesitaba para transmitir mi mensaje, ya no *su* mensaje, sino el mío. No fue hasta que revisé el material con Víctor que me di cuenta de mi error. Pero como en el pasado, no todo estaba perdido. La magia de la edición vendría al rescate.

Efraín y los Alfileres no se habían visto en meses. Muchas cosas de sus vidas les eran desconocidas a los otros e ingenuamente pensé que esto ayudaría a que su plática fuera profunda y enriquecedora. Una vez acomodados en sus lugares intenté iniciar el diálogo.

- Efra, ¿ya les contaste de tu viaje a Italia?

Al no mostrar mucho interés me vi en la necesidad de intervenir en repetidas ocasiones. Nunca antes había tenido que interactuar con ellos tantas veces como en ésta. Pero a pesar de todos estos indicios yo seguía pensando “esto es oro puro”.

“¿Y ustedes Alfileres han visto a los Under? Y tú Efra, ¿cuánto tiempo tiene que no estás con Underground?”

“¿Y qué es de Kobo?”

“¿Y el MEU?”

“¿Y qué otro evento tienen en puerta?”

“¿A poco ya habías visto a Carmen con su nuevo *look*?”

“Sólo checa: Efra con saquito y toda la cosa y Carmen bien fresca con todo y bolsita. El único que sigue fiel a sus convicciones es WarH...”

Y luego el intento de baile e improvisación. Tras buscar una rola del repertorio de rap y rock que llevé especialmente para el momento, WarH apagó la grabadora, se llevó ambas manos a la boca y empezó con el boxbeat. Inmediatamente Efra le hizo segunda y contorsionó el cuerpo al ritmo de las percusiones que emanaban del improvisado instrumento. Carmen tan sólo observaba.

Ni un minuto había transcurrido de esto cuando WarH suspendió su actividad y expresó contundente: “Ahí está, para el Fragua”. Alejandro siguió grabando unos minutos más de donde rescatamos algunas imágenes que los muestran abrazándose y sonriendo a la cámara. Una vez más, la selección de los fragmentos adecuados en edición los muestran amables y en actitud positiva.

Una cosa quiero que quede clara. Este último apartado no pretende mostrarme como una “víctima” ni a ellos como “victimarios”. Las líneas anteriores reflejan simplemente los matices de tres personas a las que, debo reconocer, idealicé desde antes de empezar a grabar. Nunca antes había tenido que enfrentar una actitud tan hostil de su parte, eso es un hecho. Pero tampoco les había pedido jamás que se prestaran a un “show” o “circo” como ellos mismos decían. A excepción de la entrevistas, mi labor de grabación se redujo a documentar sus actividades, su mundo, su rutina, nunca mis caprichos.

También me queda claro que, finalmente, por muy buena relación que haya establecido con ellos, yo sigo siendo un ser ajeno al hip hop y a sus propias vidas. Que si no fuera por este proyecto, posiblemente nunca me hubiera topado o interesado por lo que hacen. Que la parte que más se beneficia de este documental soy yo y no ellos. Que yo soy el observador y ellos los observados.

Postproducción: La edición

Una vez que la mayor parte del material fue recopilado durante el verano y conseguí el financiamiento para el disco duro, la edición comenzó entre septiembre y octubre de 2005. Como he relatado anteriormente, paralelamente a este proceso continué con la grabación de cierto material.

Antes de empezar a editar ya tenía listo un guión de trabajo donde la mayoría de las escenas y/o secuencias están descritas con base en la revisión previa del material³⁸. Algunas otras son meros planes que nunca se llevaron a cabo como las tomas aéreas de ubicación, las tomas para los montajes de transición o la despedida de cada personaje.

Las transiciones estaban concebidas como cuatro diferentes montajes – uno por cada elemento del hip hop – conformados por las imágenes más representativas de cada actividad pero grabadas en estudio para controlar la iluminación y establecer un estilo visual que le diera cohesión al documental. Nuevamente la falta de tiempo impidió llevarlos a cabo. En su lugar utilizamos planos de la presentación de Kamote Klan y del encuentro final en el Recek a manera de puente entre fragmentos de una secuencia o entre un tema y otro.

En el caso de la secuencia de La Granja no tenía una idea de cómo montarla por lo que sólo indiqué el lugar donde quería colocarle dentro de la estructura general del guión. Más adelante, elaboré una escaleta para esta secuencia en donde le propuse al editor los temas o situaciones que quería incluir en esta parte pero siempre dándole la libertad de jugar con la estructura.

En general, el guión de trabajo y el enfoque inicial del documental poseían una idea rectora: evitar las entrevistas “ilustradas” con rollo B. Idea que eventualmente fue perdiendo fuerza debido a las condiciones del material. Cuando decidimos incluir una secuencia sobre la historia del hip hop – contada principalmente por WarH - y los prejuicios sobre éste, la necesidad de recurrir a material de archivo fue imperante. Los videos musicales utilizados para esta parte no son los mejores o más representativos sino los que pude conseguir después de visitar el mercado Murad de Puebla (la Fayuca), el tianguis cultural del Chopo y la Plaza Peyote en el D.F. En este último lugar fue donde encontré más y mejores videos relacionados con hip hop.

A pesar del guión y la idea clara que tuve desde un principio, la participación de Víctor fue vital en todo momento al proponer nuevas secuencias a grabar y diferentes opciones para la estructura y el manejo del material. Su participación en este proyecto fue la más importante y la que implicó mayor responsabilidad no sólo creativa sino en cuestión de tiempo.

El primer corte estuvo listo el 20 de enero de 2006 con una duración aproximada de 47 minutos en donde ya se establece una estructura general consistente en las siguientes secuencias con sus respectivos temas:

1. Hip Hop:
 - ¿Qué es?
 - Historia
 - Los cuatro elementos y su descripción
 - Estereotipos negativos
2. Presentación del disco de Kamote Klan
3. Los personajes de Angelópolis HH
 - Vida diaria / Estudios y hip hop
 - Familia
4. Hip Hop II:
 - Hip Hop y mexicanidad
 - Hip Hop y su gente
5. Visita a La Granja
 - Explicación de la visita
 - Preparativos
 - Presentación de “El Alkol”
 - Coreografía Underground
 - Los internos
 - Carmen y la sección de mujeres
 - Logros en La Granja
6. Futuro de los personajes y el Hip Hop
7. Mensaje final

Esta estructura se mantuvo sin cambios significativos para el segundo corte que estuvo listo el 3 de marzo del mismo año con una duración aproximada de 50 minutos. Para este siguiente corte ya se incluyó el material obtenido en la segunda visita a La Granja así como el material de archivo para la primera secuencia. Al momento de redactar estas líneas continúa la preparación del tercer

corte en el cual ya se incluye el material del encuentro final con Efraín, Carmen y WarH en el teatro José Recek.

Las expectativas, hasta ahora son tener listo este tercer corte a más tardar la primera semana de abril. A esta versión sólo restará postproducirle el audio; agregarle la música original y seleccionar las canciones de Alfiler adecuadas para distintas escenas; y eliminar los rostros de los internos de La Granja a través de postproducción de video en caso necesario.

Documental vs. Realidad

I think we affect the lives of our characters in our films no matter what we do – if we take them out to lunch, or if we pay their rent. It also affects your relationship... It will distort the filmmaking relationship... us being there, us following them around with the camera always affects their story. And also, in the editing process, you hone an extremely complex reality into a story that you can follow with dramatic elements... That affects the purity – reality is extremely complex. - Liz Garbus (en Stubbs 2002: pp. 116)

Luego del anterior relato, en especial el concerniente a las entrevistas y al encuentro final en el Reck, salen a la luz una serie de reflexiones y confesiones sobre la labor de un realizador y su búsqueda de la *verdad* o de la *realidad*. A

reserva de utilizar una frase que se ha utilizado hasta el cansancio en todos los ámbitos, declaro enfático: la objetividad no existe.

Para lograr ser fiel a los eventos y a las personas que grabé, “Angelópolis HH” tendría que durar casi 21 horas. E incluso con esta duración faltarían miles de horas que la cámara no captó. Miles de ideas, momentos y actitudes que las personas con las que nos topamos no pudieron o no quisieron regalar a la cámara. Porque finalmente eso fue lo que hicieron, regalarnos su tiempo y parte de sus vidas.

No es mi intención hacer un recuento histórico de las diferentes corrientes teóricas sobre el documental y su relación con la realidad. En su lugar argumentaré sobre algunas decisiones de dirección y de edición que tomé.

La Granja: Como mencioné en su momento, la convivencia en La Granja no fue un evento organizado por Efraín o los Alfileres o al que otra instancia los haya invitado como todos los momentos restantes que grabamos. La Granja fue un evento pensado por la producción de “Angelópolis HH” cuando me di cuenta que no tenía ningún acontecimiento que pudiera utilizar como “plato fuerte”.

Como apunta Bordwell (2001), existen muchos espectadores que desconfían de un documental cuando las situaciones han sido creadas o recreadas

especialmente para éste, lo cual no significa que el producto sea una ficción. En el caso de La Granja en ningún momento se especifica cómo accedieron los personajes al lugar o quién los invitó a presentarse ante los internos.

Incluso si se supiera que fue montado especialmente para el documental, la fuerza y el valor del acontecimiento siguen siendo iguales pues reflejan el mensaje social que Underground y Alfiler comparten. Además, la idea de La Granja me surgió a partir de la conversación con Efraín donde me exponía sus planes con respecto a la coreografía que presentó con Underground ahí. Lo único que hice fue provocar la acción pero siendo fiel al espíritu del proyecto y de los mismos personajes.

Las entrevistas: La decisión de realizar las entrevistas a Efraín, Carmen y WarH en un estudio fue estética y técnica. Por un lado deseaba colocar un fondo adecuado al tema – un graffiti hecho ex profeso por Merc. Por otro, las facilidades técnicas que ofrecía el laboratorio de televisión, sobre todo para cuestiones de audio, me tranquilizaban un poco. Eventualmente estas condiciones no fueron garantía pues durante la entrevista con Efra el micrófono presentó problemas que pueden ser escuchados en el documental final.

El principal problema, como lo he relatado antes, es que los tres fueron conscientes por primera vez de su condición de observados. A diferencia de

otras ocasiones en que la cámara sirvió de “agente catalizador” (Barnouw, 1996), en ésta fungió como “agente inhibidor”, sobre todo con Efraín.

Pero a pesar de esta conciencia y de la manipulación por mi parte de la iluminación y demás condiciones del estudio, en ningún momento les indiqué qué decir o cómo decirlo. Si lo que respondieron no corresponde a su realidad, si no fueron sinceros, el material aún puede ser considerado como confiable pues no soy responsable por ello (Bordwell, 2001).

La reunión final: Albert Maysles cree que el documentalista ofrece un servicio básico a sus personajes. Cree que al prestar atención a las historias de las personas éstas alcanzan cierta realización al saber que trascenderán al estar realizando “no una biografía, sino una autobiografía” de los involucrados en todo documental (en Stubbs, 2002: pp. 6).

Aunque coincido con parte de esta reflexión – la búsqueda de la trascendencia a través del medio audiovisual - considero que no existe ninguna obligación de retribuir este “servicio” accediendo incondicionalmente a las peticiones y horarios que el documentalista establece. En el caso del encuentro final entre Efraín, Alfiler y yo, el reconocimiento anterior sirve de justificación a la actitud que sentí de su parte. Esta actitud también me habla de los matices que todo ser humano presenta y de lo complicado que es tratar con ellos al enfrentarlos al medio audiovisual; al ser observados.

Nick Broomfield afirma que un buen documentalista tiene la habilidad de llevarse bien con todo mundo y de encontrar la manera de escuchar y de aceptar lo que los demás le ofrecen para su labor (en Stubbs, 2002). Definitivamente yo no mostré esa habilidad durante aquel encuentro en el Recek.

La edición: Toda reflexión sobre el documental, su objetividad o falta de ésta, o su relación con la realidad finalmente me lleva a hablar de la edición. La realidad de un producto audiovisual, cualquiera que éste sea, se construye en edición.

La realidad construida en la edición de “Angelópolis HH” de ninguna manera es única o absoluta. Es, como dice Joe Berlinger, mi verdad subjetiva. Es el balance que encontré entre la narración y mi responsabilidad con esa verdad (en Stubbs, 2002). ¿Y cuál es esa responsabilidad? Sencillamente reflejar que el hip hop no es una cultura nociva para la juventud poblana, sino por el contrario una alternativa de expresión sana en la mayoría de los casos. Al utilizar sólo las respuestas de las entrevistas que más me convinieron o al mostrar únicamente las imágenes más “amables” de ese último encuentro en el Recek estoy manipulando la realidad de esos momentos específicos pero le soy fiel a la realidad global con la que me topé desde el principio del proyecto. Si hubiera decidido usar los fragmentos del Recek donde WarH se comporta más hostil o donde Carmen no quiere participar en la dinámica que sugerí, eso sí sería criticable.

EL FUTURO DE “ANGELÓPOLIS HH”

Sería pretencioso e imposible hablar sobre el porvenir específico que “Angelópolis HH” enfrentará. No puedo decir cuántos premios nacionales o internacionales obtendrá – o incluso si ganará alguno; no soy capaz de adivinar en cuántos canales de televisión será proyectado ni en cuántas salas de cine será exhibido; tampoco puedo calcular la cantidad de personas que lo verán.

Lo que si es posible y hasta pertinente expresar es el objetivo con el que realicé este producto - lo cual no excluye la posibilidad de que éste no se cumpla. El objetivo de “Angelópolis HH” es trascender las barreras de la propia cultura del hip hop en Puebla; el ser visto por la mayor cantidad de personas posible a través de su ingreso en la mayor cantidad de concursos y festivales de cine y video en donde sea aceptado, gracias a su exhibición en todos los canales de televisión, salas de cine e instituciones públicas o privadas donde me sea permitido proyectarlo. Mi objetivo es evitar que su realización sea un mero requisito para graduarme de la licenciatura.

El presente y “Angelópolis HH”

En este contexto, también es posible y necesario explicar la situación que viven Efraín, Carmen y WarH, personajes principales del documental. La vida de los tres ha cambiado significativamente desde que este proyecto empezó a gestarse

hace más de un año. Aunque en esencia son las mismas personas, la relación entre los tres es muy diferente, así como sus vínculos con el hip hop³⁹.

Efraín es el que ha sufrido mayores cambios en su vida. Cuando lo conocí en febrero de 2005 vivía en la vecindad colindante al teatro Recek y todos los jueves daba clases de pintura de 4 a 6 de la tarde y de 6 a 8 impartía el taller de break dance junto con los Under en el mismo teatro. Además, todas las tardes de la semana, él y los Under se veían para ensayar durante al menos dos horas también en el Recek. Pocos meses después, su familia y él se cambiaron a la colonia Balcones del Sur ubicada a más de una hora en camión de El Alto. Aún así, Efra continuaba dando clases todos los jueves y ensayando con Underground.

En el verano, el apoyo que recibía para impartir ambos talleres llegó a su fin y los talleres también. Sus visitas al teatro para ensayar empezaron a ser más esporádicas pues la mayor parte de su tiempo era consumido por sus clases de pintura con el maestro Ángel D'Márquez⁴⁰, quien lo ha adoptado como su pupilo desde hace más de un año. La casa del maestro está ubicada en la zona de Amalucan, a casi dos horas en camión de Balcones del Sur.

En enero de 2006 se mudó una vez más, esta vez él solo, a un cuarto que está a pocos minutos de la casa del maestro. Además, D'Márquez le ha conseguido el apoyo de diferentes instancias gubernamentales relacionadas con la cultura para que continué sus estudios de pintura en Italia. Su contacto con Alfiler y Underground es cada vez menor.

Los cambios en el caso de Carmen y Alfiler son también muy significativos. Cuando los conocí eran novios desde hacía algunos años y su vida se repartía entre sus estudios universitarios y el rap. Frecuentaban cada semana el teatro para platicar los diferentes eventos del MEU con Efraín y Kobo.

En octubre de 2005 la relación terminó y sobrevino un distanciamiento a nivel profesional aunque ellos hubieran asegurado que la situación con respecto al grupo seguiría sin cambios. Por ejemplo, durante febrero de este año, cuando planeaba la reunión final en el Recek, WarH me hablaba de tocaditas que él tenía con la Triple H, la banda de Kobo y a donde no asistía Carmen. Incluso en más de una ocasión Carmen se enteraba de dichos eventos por mí.

Antes del término de su relación personal, Alfiler ya había sufrido algunos cambios relacionados con sus actividades académicas. En un evento organizado por el ayuntamiento de Puebla al final del verano, se presentaron por primera vez

con La Chata, una chava de 13 años de edad a la cual incorporaron para sustituir a WarH o Carmen, según sea necesario, cuando alguno de ellos tenga obligaciones académicas que no les permita asistir a la tocada.

Desde el verano pasado trabajan en la producción de su segundo disco cuya salida se retrasó varios meses debido a que el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) no les entregó la cantidad prometida a tiempo. Dicho apoyo lo ganaron presentando el proyecto “Hip Hop Consciente” durante el 2005 y los 20 mil pesos a los que se hicieron acreedores debía ser entregada entre mayo y junio de ese mismo año. Ese dinero se destinó eventualmente a la maquila del disco.

Posteriormente la persona encargada de maquilar el material fue postergando la fecha de entrega por problemas con el archivo del video de una de las canciones que querían incluir. El día de hoy desconozco el estatus del disco.

TRACK FINAL

No tengo prejuicios
Tengo una sonrisa
Para cualquier persona
No importa cómo se vista

No conozco de dinero
No conozco de comercio
No conozco de trabajo...
Solo tengo mi mundo
Mis ilusiones
Es lo que me basta
Para vivir contento...

Inocencia - Alfiler XL

Cualquier proyecto en la vida es como una *road movie*: la conclusión no importa, importa el aprendizaje adquirido a lo largo del viaje. Este viaje, “Angelópolis HH”, me ha dejado tanto que no sé por dónde empezar. Más allá del conocimiento académico, el crecimiento personal es mi mayor recompensa.

La cultura / contracultura / subcultura y el Hip Hop podrían ser el centro de estas líneas, pero creo que hay mucha gente más capacitada para escribir al respecto. Baste saber que mi experiencia con ambos temas fue enriquecedora y que mi interés en todas sus expresiones es muchísimo mayor al que tenía por ellos en un principio.

La producción audiovisual en provincia

Desde que mi interés por la producción me llevó a participar en diferentes proyectos estudiantiles en cine y video he escuchado lo difícil que es sacar a flote uno de estos en México y particularmente en provincia. Efectivamente es difícil pero no imposible. Lo difícil no es sacar el proyecto sino sacarse de la cabeza la idea de que es difícil.

Con esto no quiero decir que exista una larga lista de organismos y empresas dispuestas a apoyar a los realizadores en Puebla. El número de instancias comprometidas a ayudar a este tipo de proyectos es limitado pero sí los hay. También es cierto que es más fácil que un documental tenga el “carácter social y humano” adecuado para que algún organismo gubernamental ofrezca su ayuda. Cualquiera que sea el espíritu del proyecto – y ya sea que este pertenezca a la categoría de ficción o documental – la experiencia me dicta que el secreto radica en saber vender la idea apropiada a las personas indicadas.

El tiempo y las tres etapas de producción

La dificultad entonces – o al menos en mi caso – reside en la dedicación que un proyecto como “Angelópolis HH” exige. El tiempo fue en todo momento un factor en mi contra que me impidió llevar a cabo muchas ideas o conseguir los apoyos adecuados. A la par de la realización de esta tesis – tanto la parte escrita

como la edición – yo continuaba con mis responsabilidades académicas; asistiendo a clases, cumpliendo con tareas, trabajos y exámenes. Además tenía un trabajo de medio tiempo por las tardes, que si bien exigía sólo tres horas diarias de lunes a viernes, sí me hacía invertir tiempo que pude utilizar para editar o escribir el presente texto.

Por otro lado, la mayor parte del proceso de producción lo saqué adelante durante el verano, cuando no tenía actividades adicionales más que mi vida personal. Los errores cometidos en esta etapa son producto de la inexperiencia - como los problemas de planeación de La Granja - o situaciones fuera de mi control – como los cambios de fechas de las tocaditas de los personajes – que en contadas ocasiones puedo achacarles a la falta de tiempo.

Las etapas que se hubieran visto beneficiadas con un mayor número de horas invertidas son la pre-producción y la post-producción. Durante la primera, una investigación sobre qué es el hip hop y su historia y un mayor interés en los antecedentes personales y “profesionales” de mis personajes me hubieran permitido mejorar mi labor de producción. Hubiera sido capaz – así lo creo ahora – de hacer las preguntas adecuadas en el momento preciso, de grabar los momentos que reflejaran mejor la vida personal de Efraín, Carmen y WarH y su relación con el hip hop, de conocer a más gente que enriqueciera el documental

ya fuera gracias a su aparición en él o simplemente por los conocimientos que nos compartieran sobre el tema o sobre los protagonistas. Pero sobre todo, el invertir más tiempo en la investigación me hubiera permitido establecer lazos más fuertes con Efraín, Carmen y WarH, los cuales hubieran ayudado a su vez a resolver muchas de las dificultades que menciono en el párrafo anterior y a lo largo del capítulo tres como en el caso de las *Entrevistas* y *La reunión final*.

La edición también se hubiera visto beneficiada si hubiera tenido más tiempo para llevarla a cabo. Posiblemente los resultados serían semejantes a los obtenidos pero indudablemente tanto Víctor como yo agradeceríamos el haber dispuesto de más tiempo libre para despejar nuestras mentes del proyecto de vez en cuando. Más allá de las horas invertidas en la edición como tal, mi mente – e imagino que la de Víctor también – era ocupada constantemente con los pendientes de “Angelópolis HH”. De igual forma, el contar con más tiempo para editar me hubiera permitido planear mejor los días de grabación que se atravesaron durante este proceso de post-producción como fueron las entrevistas, el encuentro final y otras secuencias que desde el verano de 2005 planeé y que finalmente nunca pude concretar.

El equipo

Además del tiempo, la grabación se tornó complicada en repetidas ocasiones por la falta de equipo a la que nos tuvimos que enfrentar desde el principio. La cámara que utilizamos fue proporcionada por el Laboratorio de Televisión de la UDLA y durante el verano tuvimos que compartirla con otro tesista. Hacia el final del proyecto la cámara de la UDLA fue enviada a reparación por lo que la productora, estudiante de Comunicación de la Universidad Iberoamericana de Puebla, pidió prestada una en esta institución.

Con lo que respecta a la edición, lo que me impidió iniciar esta etapa desde el momento deseado fue el retraso en la entrega del apoyo del Instituto de Arte y Cultura del Municipio de Puebla para comprar el disco duro donde almacenaría el proyecto durante la edición. Ambas circunstancias – la disponibilidad de la cámara y la compra del disco duro – eran cuestiones que desde un principio imaginé que podrían dar problemas y son así mismo circunstancias que me hicieron retrasar mi decisión de realizar un documental de tesis en un principio. Pero a pesar de estas dificultades, el producto final cumple con la calidad deseada y los inconvenientes que tuve que enfrentar en el camino me impulsaron a seguir adelante y buscar alternativas para hacerlo.

Agradezco infinitamente el apoyo que recibí del departamento de Ciencias de la Comunicación y del Laboratorio de Televisión, pero debo decir que los recursos técnicos que aportan a proyectos de esta naturaleza en muchas ocasiones se quedan cortos – pocas islas de edición, poca memoria para almacenar el proyecto y número limitado de cámaras y en condiciones que no son las óptimas. Confío en que en el futuro, los tesistas que decidan realizar cualquier proyecto audiovisual no tengan la necesidad de buscar apoyo o invertir ellos mismos para comprar o rentar el equipo que la UDLA debería proporcionar en su totalidad.

También confió en que la universidad se percate del potencial que tienen producciones de este tipo para proyectar a la institución a nivel nacional e internacional y que como consecuencia los apoyen apropiadamente. Algunos ejemplos del trabajo realizado en la UDLA en los últimos años son *A propósito de Christian* de Emmanuelle Fuentes; *Bendita Muerte* de Alejandro Jiménez, Erika Mercado y Mario Trueba; *Bracero* de Javier Flores y Alejandro Sosa y *Del Huipil a la Chilaba* de Gabriela Domínguez. Todos ellos han roto los límites de la comunidad universitaria y han sido vistos por miles de personas en festivales, concursos, canales de televisión y proyecciones especiales en diversas partes de México y el mundo.

La distribución

La situación de la distribución de un producto audiovisual en provincia tampoco es muy distinta de la que se experimenta para levantarlo en un principio. En primer lugar se debe tener claro que en muy pocas ocasiones la distribución será sinónimo de beneficio económico. La paciencia y la perseverancia deben ser dos de las virtudes que todo documentalista debe desarrollar para sacar adelante su proyecto desde la etapa de pre-producción – conseguir apoyos – hasta esta última de proyección.

El secreto en este rubro – más allá de las actitudes arriba descritas – está en tocar todas las puertas que sean necesarias. En este momento no puedo saber con certeza en qué lugares será proyectado el documental, pero sí tengo una idea muy clara de cuáles podrían ser esos lugares. El teatro José Recek y La Granja representan espacios obligados donde “Angelópolis HH” se debe presentar, además de una oportunidad de difundir el trabajo. Universidades, escuelas, centros culturales, reformatorios de otros estados y festivales de hip hop son sólo algunas de las opciones donde buscaré que se proyecte. De igual manera buscaré cualquier oportunidad existente en televisión cultural y estatal – Canal Once, Canal 22 y SICOM, entre otros - así como en festivales, concursos y muestras de cine y video en México y cualquier otra parte del mundo.

ANGELÓPOLIS HH Y EL HIP HOP POBLANO

El hip hop en general y la escena hip hop en Puebla eran totalmente desconocidos para mí antes de embarcarme en este proyecto. Mi idea sobre esta cultura distaba mucho de lo que ahora creo y conozco. Al plantearme los objetivos del documental algo que siempre tuve claro y que nunca cambió fue qué era lo que quería lograr con este trabajo. “¿Qué es aquello a lo que no estoy dispuesto a renunciar?”, como siempre define “hipótesis de trabajo” Miguel Lavandeira, co-director de esta tesis.

Aquello a lo que nunca estuve y no estoy dispuesto a renunciar es a cambiar el estereotipo que existe sobre la cultura del Hip Hop. Mostrar al público de este documental que las personas que forman parte de este mundo no son vagos, ni delincuentes. Que el Hip Hop es una expresión cultural como cualquier otra: ni buena ni mala por naturaleza; llena de matices. Pero si no logro cambiar esta percepción al menos me quedará la satisfacción de que la actitud de esas personas que se mantengan renuentes a aceptar esta cultura lo estarán haciendo con conocimiento de causa y después de haber conocido – aunque sea indirectamente – lo que significa e implica el Hip Hop en Puebla.

Por tanto, mi responsabilidad para con “Angelópolis HH” y el Hip Hop poblano radica en no dejar morir este proyecto en el librero de mi casa o en la

bodega del departamento de Comunicación de la UDLA. Mi responsabilidad es y será agotar todas las opciones a mi alcance para que este trabajo se conozca y trascienda su función de “proyecto de tesis”.

Efraín, Carmen y WarH

“¿Qué le deja o puede dejar este trabajo a Efraín, Carmen y WarH?” preguntaba Claudia, mi co-directora de tesis, en la primera versión de este último track. Ya lo decía en el tercer capítulo: las ideas y momentos rescatados en “Angelópolis HH” son un regalo que los tres me hicieron. Me regalaron su tiempo y compartieron parte de sus vidas conmigo. ¿Mi regalo hacia ellos? La promesa de que su historia trascenderá las barreras de su propia vida y de su mundo, el del Hip Hop poblano.

Como escribo al principio de este capítulo, lo importante en un viaje no es el final sino el aprendizaje obtenido en el trayecto. Confío entonces en que, al igual que yo, Efra y los Alfileres hayan tenido una experiencia satisfactoria que les haya enseñado a conocerse más y mejor a sí mismos. Y con esto no estoy diciendo que *yo* les haya enseñado algo. Fue la presencia de la cámara y la conciencia de ser observados las que tuvieron el potencial de descubrirles una nueva visión de sí mismos y de su labor en el Hip Hop en Puebla. Es la cámara la que ayudará a que su mensaje llegue a oídos de la gente, de la sociedad que

estereotipa a la cultura a la que pertenecen. Es la cámara la que les permitirá recordar por mucho tiempo la aventura que aceptaron un día de mayo del 2005.

NOTAS

1. Como se menciona en el apartado “¿QUÉ ES UNA SUBCULTURA?”, José Agustín (2004) no comulga con la idea de llamarles *subculturas* pues considera que el prefijo *sub* se utiliza de forma ofensiva. Prefiere entonces utilizar el término *contracultura*, lo que para él “abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional” (pp. 129).
2. Mis comillas.
3. “El vocablo *riot* refiere a un enfrentamiento violento que no tiene la organización de una rebelión ni la claridad de metas asociadas con un levantamiento. No obstante es un conflicto violento con un inicio caracterizado por cierto grado de espontaneidad y una duración que lo hace más destructivo que un alboroto”. *Nota del traductor contenida en el texto de Cummings* (1995).
4. En la relación de culturas juveniles que hace José Agustín en su texto de 2004, antecede a los jipitecas los llamados “Rebeldes sin causa”, jóvenes que desde la primera mitad de la década de mil novecientos cincuenta se identificaron con el naciente rock and roll o rocanrol, el cual fue censurado por los aparatos de Estado tanto en México como en Estados Unidos, origen geográfico de este género musical.
El término en español es una traducción literal que proviene de la famosa película de James Dean “Rebel without a cause” de 1955 dirigida por Nicholas Ray.
5. Transcripción personal de la letra completa, en inglés, de la canción *Anarchy in the U.K.* de los *Sex Pistols*, obtenida con ayuda de la página de Internet www.plyrics.com:

I am an the Antichrist
I am an anarchist
Don't know what I want
But I know how to get it
I wanna destroy the passerby

'Cause I wanna be Anarchy

Now don't worry

Anarchy for the UK
It's coming sometime and maybe
I give a wrong time stop a traffic line
Your future dream is a shopping scheme

'Cause I wanna be Anarchy
In the city
How many ways to get what you want
I use the best
I use the rest
I use the N.M.E*
I use Anarchy
'Cause I wanna be Anarchy
It's the only way to be

Is this the M.P.L.A** or
Is this the U.D.A*** or
Is this the I.R.A****
I thought it was the UK
Or just another country
Another council tenancy

I wanna be Anarchy
And I wanna be Anarchy
(Oh what a name)

And I wanna be an anarchist
(I get pissed, destroy!)

*Revista musical inglesa

**Movimiento Para La Liberación de Angola

***Ulster Defense Association: grupo paramilitar
contrario al IRA; protestantes de Ulster, región del
norte de Irlanda.

****Ejército Republicano Irlandés

6. Posterior a la redacción de este punto, me topé con un texto sobre la subcultura punk en México y la politización que ha alcanzado en los últimos años. El título de dicho escrito es “Punk Subculture in Mexico and the Anti-globalization Movement: A Report from the Front”, escrito por Alan O’Connor de la universidad de Trent en Canadá y publicado en *New Political Science*, Volume 25, Number 1, 2003.

7. Para una descripción más detallada de las pandillas en México, se puede consultar el capítulo dos de “La contracultura en México” de José Agustín (2004), *Rocanrol y rebeldes sin causa*.
8. Comillas del autor.
9. Como parte de la investigación para el documental, asistí a un evento organizado por el ayuntamiento de Puebla festejando el 474 aniversario de la fundación de la ciudad, el 17 de abril de 2005, donde participaron *Underground*, el grupo de break dance al que pertenece el protagonista Efraín Becerra, y Carmen y Cristian (WarH), raperos de *Alfiler XL*. Ahí, otro de los actos lo constituían un grupo de acróbatas en bicicleta (cletos). A continuación presento parte de la entrevista que sostuve con Martín Gómez Martínez, coordinador de los cletos y en cuyas respuestas se puede vislumbrar el nivel de organización que han alcanzado algunos grupos de chavos bandas y su cambio de actitud hacia las instituciones, en especial el gobierno. La gramática, sintaxis y lenguaje originales se respetaron:

¿Trabajas para el ayuntamiento?

No, soy una especie de ets (ex) – vago, ets (ex) – vándalo pero que **ahora trabajo en la línea del gobierno porque no hay otro camino**. Nos hemos dedicado a ser un poco vagos y nos ha ido peor. **Mejor estar con las instituciones para poder desarrollarte**.

¿Eres representante del grupo de ciclistas o los ayudas a coordinarse?

Bueno, mira, **estamos divididos en varias secciones dentro de los grupos. Son en total dieciséis zonas, de las cuales 14 están con nosotros** allá en Villa Verde y otros dos grupos son independientes con sus propias rampas. Lo que nosotros tenemos es que dentro de la alcaldía les facilitamos las rampas y ellos nos dan intercambio de materiales para construir nuevas rampas y poder llevar a otros eventos. Nosotros lo que hacemos es intercambiar nuestro talento por la ayuda. Pero también tenemos una línea de respeto; no es totalmente “bisne”. **Somos muy amigos de la organización, incluso esto no está organizado por el deporte municipal, está organizado por “Chavos Bandas” y “Desarrollo Humano”... Aquí realmente no importa los nombres, lo que estamos aquí es trabajando para Doger** (Enrique Doger Guerrero, alcalde de Puebla en el 2005); haciendo eventos para todo el público. No es para la banda es para todo el público. Ellos vinieron a un festejo y lo estamos haciendo.

¿Y desde qué administración están organizados de esta manera? (Ver Tabla 1)

Pues estamos desde Cañedo. Hemos visto cambiar de PRI a PAN; altas, bajas. Que se olvidan de los proyectos, que hay uno nuevo. Pero **realmente nos tenemos que acoplar. Ya sabemos que sale un trienio**

y hay que volver a empezar. Por primera vez, después de venir la alcaldía de Paredes respetan el proyecto y están viendo que funciona y jala. Entonces ahora esta nueva administración de Doger Guerrero pues está un poquito más avanzado porque esto (su presencia en las festividades) debió haber sido un año después y estamos a cuestión de meses ya en actividades.

(Antes los proyectos) se truncaban que llegabas y te decían “¿tú quién eres?”. Y le decías “yo ya trabajé...” “No pues ya lo que hayas hecho pues ya fue”. Ahorita no. Ahorita incluso se está proyectando un campeonato muy grande, nacional, en el Zócalo, de juego extremo. Se va a agarrar entre Puebla y Querétaro. Pero vienen muchos estados de invitados pero por ejemplo ahorita la alcaldía van a ver que construyamos las rampas. Entonces los grupos que están trabajando, sin cobrar aquí, participando, son aquellos que les vienen los beneficios. Aquellos que no cooperan pues no están dentro de estas líneas. Y tenemos muchos problemas por eso también porque tengo amigos que son muy vagos y no juegan pal gobierno; compiten en torneos. Entonces es un problema porque cómo los metes y no quieren cooperar en eso. Entonces hay que mediar.

Nosotros...tenemos bailarines así como graffiteros, así como hip-hop; tenemos de todo...El problema aquí es que nosotros, dentro de la línea del bicicross ya traemos escuela de más de 18 años. **Hemos pasado por la Feria de Puebla, ferias en todo el sur, norte del país. Y al tener esta experiencia nos dimos cuenta que todo es con organización, disciplina y libreto o “teatral”. Nosotros llevamos una exhibición programada.** No vas a ver las cosas agresivas; lo fuerte. Te damos una idea. Poco a poco te vas jalando con nosotros...Pero **nosotros lo que hemos recomendado es que la banda se junte...Mejor hacernos amigos que enemigos de show.** Ellos son chicos de 18 años; yo ya tengo 35 y créeme que llevo 18 años en esto y he visto caer grupos, subir pero nosotros seguimos ahí. **Somos un grupo que estamos duro, duro, insistiendo por la parte gubernamental o municipal;** no tenemos patrocinadores. Todo lo que hacemos es vendiendo nuestras piezas de bicicletas que fabricamos o que el ayuntamiento nos aporte las cantidades. Ellos han dicho que apoyan otras cosas y no funcionan y esto que casi no apoyan pues jala lo que quiere. Y ahora parece que la maestra que está a cargo de Desarrollo Humano y Chavos Banda ha dicho que va a haber una nueva reestructuración de quienes somos. Ha incrementado otros nuevos conceptos; ahora nuestro grupo maneja arte, labrado, serigrafía, fabricamos la ropa, las gorras, los tenis. Estamos metidos mucho con la música; tenemos muchos grupos de rock de todo tipo. También nos presentamos a veces como constructores de bicicletas extravagantes...

¿Instalaciones? Nuestra cede está ahí frente a la Pepsi. Ahí es donde están las rampas, donde pueden llegar y pues presentarse con el grupo y empezar a entrenar. **Tenemos muchas reglas** y tenemos que dar nuestro propio mantenimiento porque no poseemos patrocinadores. A veces sí no puedo.

Este año ya metí todo mi sueldo porque estoy haciendo una super tubería para el concurso nacional. Prácticamente llevo un año de no irme de vacaciones. Todo mi dinero: tablas, materiales, fierros, pero yo sé que ese día de la rampa que se inaugure, se beneficia patineta y patín. Ya va a haber una tubería más accesible. Prácticamente la primera dentro de la alcaldía poblana que se va poder utilizar más abiertamente. Y ese va a ser un anzuelo porque van a venir dos categorías más. Yo por mi no importa que Chavos Banda digan “préstalas”, no importa. Lo que me interesa es que funcione y que estén bajo los lineamientos y reglamentaciones que tenemos. No somos nada más hocicones; **pertenece**mos a la **CONADE (Comisión Nacional del Deporte)**, al Instituto de Deporte; **trabajamos con las instituciones. Casi casi podemos decir que nosotros no pertenecemos ya en sí en sí a la banda. Es más, nos ves y ya casi no nos llevamos con ellos. Ya estamos un poquitito más fresones.**

¿Tú crees que ya se institucionalizaron?

Yo digo que sí porque en toda la Feria de Puebla tuvo que ver mucho el ser registrados. El diputado en ese entonces Ricardo Meneses, que fue presidente de la Feria, le vio negocio por todos lados. Y dijo “ésta es la solución” y nos metieron. **Y sí fuimos una gran solución, por lo mismo que ya no éramos vagos;** pudo tratar con gente que está dedicada que se centra a lo que quiere. Y llevamos más áreas: payasos, cosas que no había visto, se las presentamos como shows. **Y de una u otra forma nos quedó en una junta hace unos años que qué nos convenía más ¿ser vagos o estar dentro de un orden? Y optamos por el orden. Créeme, en el orden nos ha llevado a muchos lugares. Conocemos más de la mitad de la República, feria por feria. Hemos viajado durante más de diez años.** Han pasado más de 168 elementos (por su grupo). Yo conozco grupos de otros estados que son 4 y cuatro son y no sales de esos 4. En cambio aquí pasan 168 canijos más el grupo de ahorita y se les van dando pauta de que cualquiera puede pertenecer.

10. En el citado texto de Reguillo (1994), la autora realiza un estudio de caso de la *Banda Olivos*, del tipo cholos, de la colonia del Fresno de Guadalajara. Ahí describe cuatro medios de expresión utilizados por los jóvenes: el boletín “¡Que Role!”; los placazos; “Déjalo Sangrar”, programa de Radio Universidad de Guadalajara, donde *Olivos* participó en dos emisiones como conductores y productores; y los tatuajes. La investigadora explica principalmente el significado de cada medio y el público al que llegan los mismos, es decir, si estas expresiones son compartidas únicamente entre los miembros de la banda o si entran en contacto con otros grupos sociales.

11. La mayoría de autores y páginas de Internet utilizan la palabra *graffiti* - con doble "g". Sin embargo es posible encontrar este término con doble "t" - *grafitti*. Por ejemplo, el coro de la canción "Sueños de un writer" del grupo de rap chilango Magisterio, deletrea el nombre de este elemento de la siguiente manera: "Ge, erre, a, efe, i, doble te hasta la i..."
En este trabajo utilizo la primera forma - graffiti, así como la palabra "graffitero" y no "grafittero".
12. Utilizo la cita en su idioma original al no encontrar una traducción satisfactoria.
13. Dejo los términos originales sin traducción al no encontrar una satisfactoria.
14. Traducción personal de las expresiones dichas por Kool Herc en sus fiestas (entrevista con DJ Kool Herc - Davey D, 1989):

"Ahí va mi hermano Coke La Rock que está en la casa" / "Ahí va mi hermano Clark Kent que está en la casa" / "Ahí va mi hermano Bambaataa"
15. La figura del músico James Brown en la cultura hip hop es venerada por diversos seguidores de la misma. Su influencia innegable es reconocida desde los movimientos fundamentales del break dance y la inspiración para las primeras canciones de rap, hasta la idea de comunión entre razas promovida por su música. De entre todos los pioneros de la cultura, Afrika Bambaataa fue el primer hip hopper en grabar una canción al lado de Brown, Padrino del Soul, cuyo título fue "Peace Love & Unity" (Davey D., 1996).
16. De acuerdo a Chang (2005)., Cowboy Wiggings fue el primero en pedirle al público que dijera "ho!" y que "throw your hands in the air and wave'em like just don't care!" (agiten sus manos en el aire como si nada les importara)
17. Fragmento de la canción de Grand Master Flash and The Furious Five, "The Message", obtenida de la página lyricsfreak.com.

THE MESSAGE

(E. Fletcher, S. Robinson, C. Chase, M. Glover -
Sugarhill Records 1982)

Chorus:

Don't push me, cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under.

A child was born, with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smiling on you but he's frowning too
Cause only God knows what you go through
You grow in the ghetto, living second rate
And your eyes will sing a song of deep hate
The places you play and where you stay
Looks like one great big alley way
You'll admire all the number book takers
Thugs, pimps, pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them
Smugglers, scrambles, burglars, gamblers
Pickpockets, peddlers and even pan-handlers
You say I'm cool, I'm no fool
But then you wind up dropping out of high school
Now you're unemployed, all null 'n' void
Walking around like you're pretty boy floyd
Turned stickup kid, look what you done did
Got send up for a eight year bid
Now your man is took and you're a may tag
Spend the next two years as an undercover fag
Being used and abused, and served like hell
Till one day you was find hung dead in a cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad sad song
Of how you lived so fast and died so young.

18. Chang escribe los sobrenombres de todos los graffiteros mencionados con mayúscula compacta. Aunque desconozco la razón de lo anterior si tengo una teoría al respecto. Durante la post-producción del documental tuve la necesidad de investigar tipografías estilo graffiti y descubrí que ninguna de las que encontré utiliza minúsculas y muy pocas signos de puntuación y acentos. Por lo tanto, imagino que Chang, en su intento de transmitir fielmente el espíritu de la cultura hip hop en su libro, utiliza los mismos criterios del graffiti para la escritura de los apodos de los practicantes de este elemento.

19. Para conocer más sobre la historia de la cultura del hip hop, recomiendo el libro de Chang (2005). Más que un texto académico, es una biografía de la cultura que abarca desde sus antecedentes y contexto socioeconómico en el Bronx, hasta la situación actual, pasando por los momentos que han marcado a la industria del rap y a los demás elementos, incorporándolos a la cultura popular estadounidense y mundial.
20. En el texto de Lemery (2004), al igual que en otros artículos y sitios en Internet que encontré, se refiere que el término “hip hop” fue comprado y registrado por el empresario Richard Gonahangya y su compañía America Media Operative Inc. a principios de 2003, lo cual le reporta 8 mil millones anualmente en regalías. Si un negocio – ya sea de ropa, programa de radio o televisión, compañía disquera u otros artículos relacionados con la cultura – quiere incorporar “hip hop” en su nombre o estrategia de mercadeo, necesita pagar 20 mil dólares al empresario de Los Angeles, California (Davey D, sin fecha).
21. Fragmento de la canción “Lost Ones” de Lauryn Hill, de su primer material discográfico *The miseducation of Lauryn Hill* (Sonny, 1998):

It's funny how money change a situation
 Miscommunication leads to complication
 My emancipation don't fit your equation
 I was on the humble, you - on every station
 Some wan' play young Lauryn like she dumb
 But remember not a game new under the sun
 Everything you did has already been done
 I know all the tricks from Bricks to Kingston
 My ting done made your kingdom wan' run
 Now understand L. Boogie's non violent
 But if a thing test me, run for mi gun
 Can't take a threat to mi newborn son
 L's been this way since creation
 A groupie call, you fall from temptation
 Now you wanna ball over separation
 Tarnish my image in your conversation
 Who you gon' scrimmage, like you the champion
 You might win some but you just lost one

You might win some but you just lost one (x4)

Now, now how come your talk turn cold
 Gained the whole world for the price of your soul
 Tryin' to grab hold of what you can't control

Now you're all floss, what a sight to behold
 Wisdom is better than silver and gold
 I was hopeless now I'm on Hope road
 Every man want to act like he's exempt
 When him need to get down on his knees and repent
 Can't slick talk on the day of judgement
 Your movement's similar to a serpent
 Tried to play straight, how your whole style bent?
 Consequence is no coincidence
 Hypocrites always want to play innocent
 Always want to take it to the full out extent
 Always want to make it seem like good intent
 Never want to face it when it's time for punishment
 I know that you don't wanna hear my opinion
 But there come many paths and you must choose one
 And if you don't change then the rain soon come
 See you might win some but you just lost one

Now don't you understand man universal law
 What you throw out comes back to you, star
 Never underestimate those who you scar
 Cause karma, karma, karma comes back to you hard
 You can't hold God's people back that long
 The chain of Shatan wasn't made that strong
 Trying to pretend like your word is your bond
 But until you do right, all you do will go wrong
 Now some might mistake this for just a simple song
 And some don't know what they have 'til it's gone
 Now even when you're gone you can still be reborn
 And, from the night can arrive the sweet dawn
 Now, some might listen and some might shun
 And some may think that they've reached perfection
 If you look closely you'll see what you've become
 Cause you might win some but you just lost one

22. Mis comillas; “hip hop gen(eration)” en el texto original (Chang, 2005).
23. Utilizo los términos originales en inglés de cada uno de los cuatro elementos, aunque en algunos casos haré referencia a las traducciones existentes en español.
24. La traducción más cercana al español es “pincha discos”.
25. En el original: *as they happen* – en cursivas.

26. Aunque Efraín y todos los miembros de Underground afirman que no existen jerarquías, siempre consideré a Efra como el líder, al menos moralmente. Lo anterior, siempre lo he dicho, estuvo dado por su cercanía al teatro, lugar donde se reunía el grupo, así como su carisma y sus relaciones con gente del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. Cuando su formación como pintor cobró mayor importancia y se fue alejando de la escena hip hop, los demás miembros continuaron a cargo de la organización de eventos, búsqueda de apoyos, concursos, etc., tal y como lo venían haciendo desde los días de Efraín.
27. Para una descripción más completa del proceso de investigación, consulte el ANEXO C, donde incluyo la transcripción de las grabaciones en audio y otras “notas de producción” que realizaba después de cada visita al teatro así como otras ideas que fueron surgiendo durante la etapa de preproducción.
28. A partir de mi experiencia en este evento, escribí una crónica que eventualmente se publicó en “La Catarina” – el periódico estudiantil de la UDLA – y en el portal electrónico www.produc.com. En el ANEXO D es posible leerla.
29. Durante los festejos en el Paseo Bravo por los 474 años de la fundación de Puebla convivieron en el mismo espacio las subculturas del hip hop y de los cletos (ciclistas). Dicho espacio fue la explanada ubicada frente a la iglesia conocida como “La Villita” y a espaldas del reloj de “El Gallito”. En la explanada del kiosco del mismo Paseo Bravo el ayuntamiento abrió el espacio a grupos de rock, rock alternativo y blues. Llamó mi atención que el evento de hip hop y cletos convocó a un número de personas mucho mayor que el del kiosco, en donde yo esperaba mayor asistencia. Ese día descubrí que el hip hop en Puebla, a pesar de ser una cultura subterránea, contaba con un número importante de seguidores.
30. Afirmo que “Contra quien” es la canción más famosa y representativa de Alfiler XL pues es la única que he escuchado en todas y cada una de sus presentaciones, además de que es la que los fanáticos identifican más fácilmente. Así mismo, la productora independiente “Trucco Films” del D.F. realizó un video clip de ella sin cobrar por este trabajo. Trucco Films se acercó a Alfiler para este proyecto y eventualmente el producto resultó ganador en el festival Pantalla de Cristal 2004 en la categoría de “Mejores Efectos”, derrotando a los videos “Lento” de Julieta Venegas y “Puntos Cardinales” de Café Tacvba.

A continuación la letra completa de esta canción:

Ayer me preguntó, en tono despectivo ¿y cuál es tu razón?, ¿no te sientes querido? ¿Contra qué peleas? ¿En contra de qué estás? ¿Por qué esas ideas, a dónde quieres llegar? He aquí la respuesta, he aquí la respuesta.

¿Contra quién, contra quién? Contra el hijo de puta que cuestiona mi pregunta.

¿Contra quién, contra quién? Contra la institución que no actúa pero habla.

¿Contra quién, contra quién? Contra la desgraciada que traicionó la confianza brindada.

¿Contra quién, contra quién? En contra de la mierda que se da baños de pureza. Contra del resultado de una sociedad que apesta. Contra del policía que ha vivido abusando. En contra del que no habla por temor a ser juzgado. Contra el explotador y quien permite ser explotado.

¿Contra quién, contra quién? Contra los líderes que lo demás les es ajeno.

¿Contra quién, contra quién? Contra del moralista que el amor le es obsceno.

¿Contra quién, contra quién? Contra las injusticias y desigualdad vividas. Contra el que se aprovecha de ajenas caídas. Contra del ser humano que explota al planeta. En contra del idiota que su vida es perfecta. Contra los que señalan sin tener puta idea de lo que se ha sufrido.

¿Contra quién, contra quién? En contra del enemigo que se dice estar contigo.

¿Contra quién, contra quién? Contra el ser humano que ha ensuciado nuestros mares. Contra el que no es capaz de forjarse ideales. Contra el que mata por matar y se dice ser pensante. Contra los prejuicios heredados por los padres. Contra el que se ha hecho rico a costa de los pobres. Contra el terrorista que se enoja si le tiran sus torres. Contra el que no escucha pero exige que lo escuchen.

¿Contra quién, contra quién? Contra los que hacen guerra a costa de otras naciones.

¿Contra quién, contra quién? Contra quien encarcela desprotegidos e inocentes.

¿Contra quién, contra quién? Contra el macho que es cabrón golpeando a su gente. Contra el que decide quién vive y quién muere. Contra el hipócrita creyente que hace negocio con la fe. Contra quien cuestiona mis acciones y no sabe el porqué. Contra el que es igual pero habla en tono altivo. Contra el puto poderoso que en su vida ha sufrido. Contra el que calla bocas a base de ladridos. Contra el que se casa con su género y no abre sus oídos.

¿Contra quién, contra quién? Contra el que alguna vez ha traicionado a sus amigos.

¿Contra quién, contra quién? Contra el que mira por debajo y rechaza sus raíces.

¿Contra quién, contra quién? Contra el irresponsable que no acepta sus acciones.

¿Contra quién, contra quién? Contra mala educación que brindan instituciones.

Esto es una guerra quien no pelea es que no está vivo simplemente no piensa.

31. En el ANEXO E se puede consultar una muestra de las carpetas de presentación.

32. Albert Maysles, conocido como el Padre del Cinema Directo considera que la esencia del documental no es el control sino precisamente la ausencia de éste, la cual permite que el realizador no intervenga en las acciones y sea más fiel a éstas (en Stubbs, 2002)

33. En el documental se puede observar que existe un área de hombres y otra de mujeres. Mientras que en la primera conviven en promedio 30 niños, en la segunda había 5 mujeres en la fecha de la convivencia. El área de varones cuenta con patio de cemento con canastas de básquetbol, talleres de mecanografía y de compostura de lavadoras y otras facilidades similares. Además los niños son los únicos que tienen acceso al área de cultivo (característica que le da el nombre de “La Granja”).

El área de mujeres sólo tiene un patio de tierra con vegetación escasa y un espacio común al exterior de sus habitaciones donde comen, estudian y ven la televisión. En contraste, las instalaciones de las mujeres han sido recientemente remodeladas: los pisos son de mejor calidad, los implementos de cocina son de reciente adquisición y sus literas son de metal con colchones de tamaño individual. Los colchones de los hombres son más pequeños que el tamaño individual y poseen una base de cemento.

En el documental es posible conocer la opinión de Carmen sobre ambas áreas. Ella fue la única que visitó esta área, además del equipo de producción que la acompañaba.

34. Mis comillas.

35. Durante el proceso de investigación me topé con el excelente libro *Documentary Filmmakers Speak* de Liz Stubbs (2002) donde la autora entrevista a algunos de los documentalistas más respetados en Estados Unidos. De ahí tomé algunas ideas que intenté llevar a cabo, no siempre con los resultados deseados. Muchos de los entrevistados expresaban que su estilo consistía en dejar que las acciones hablaran por sí mismas, sin tener que recurrir a narrador – concepto cercano a lo que es considerado cinema directo donde el realizador busca *la verdad* en “sucesos accesibles a la cámara” que cuentan la historia por sí mismos (Barnouw, 1996: pp. 223).

Uno de los realizadores entrevistados, Bruce Sinofsky, decía que “no era amante de las entrevistas, pero algunas veces tienes el compromiso de dar información a la audiencia que es muy difícil proporcionar sólo con lo que obtienes en una escena, así que entrevistas” (en Stubbs, 2002: pp. 162).

Como se verá más adelante en el relato, eventualmente tuve que seguir este consejo y llenar los vacíos de información con entrevistas.

36. Mi intención es que el DVD contenga, además del documental, material adicional donde se incluya, entre otras cosas, una versión editada de las entrevistas a ambos MC's: A.G.O. de Lema Hip Hop y Van-T de Magisterio. Al momento de preparar este documento – mediados de marzo – desconozco si esta versión del DVD quede lista para la presentación del examen profesional.
37. Boxbeat es el sonido musical que hace un MC con la boca imitando diferentes instrumentos generalmente percusiones.
38. Puede consultarse el GUIÓN DE TRABAJO en el ANEXO G. Aunque contiene algunas modificaciones hechas al preparar este documento, mantiene la esencia del original y al mismo tiempo difiere del documental final.
39. La situación descrita de cada uno de los tres personajes es la que conozco al momento de escribir este apartado, principios de marzo de 2006.
40. El maestro Ángel D'Márquez es restaurador de arte y pintor especializado en la técnica de espátula, egresado de la Escuela de San Lucas en Roma. Realizó así mismo estudios en el Vaticano y fue restaurador del Rijksmuseum (Museo Nacional) de Ámsterdam, Holanda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barnouw, E. (1996) *El documental. Historia y estilo*. España: Gedisa Editorial.
- Bordwell, D.; Thompson K. (2001) *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Brake, M. (1990) *Comparative Youth Culture. The sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada*. EUA: Routledge.
- Chang, J. (2005) *Can't Stop Won't Stop. A history of the Hip Hop Generation*. EUA: St. Martin Press.
- Cummings, L. (1995) *Chucos, cholos y chusma: estigma e identidad pachucos*. Ensayo teórico. *El verbo popular: discurso e identidad en la cultura mexicana*. Editores Andrew Roth Seneff y José Lameiras. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán; ITESO. Pág. 67-88.
- Hannerz, U. (1992) *Cultural Complexity. Studies in the social organization of meaning*. EUA: Columbia University Press.
- Hebdige, D. (1991) *Subculture, the Meaning of Style*. EUA: Routledge.
- Kitwana, B. (2002) *The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in the African American Culture*. EUA: Basic Civitas Books.
- Monsivaís, C. (2004) *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo Mondadori.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. EUA: Indiana University Press.
- Paz, O. (1987) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rabiger, M. (1992) *Directing the documentary*. EUA: Focal Press
- Ramírez, J. A. (2004) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo Mondadori.
- Reguillo, R. (1994) *Las bandas: entre el mito y el estereotipo. ¿Emergencia de nuevas formas de comunicación?* Ensayo teórico. *Medios y mediaciones: los cambiantes sentidos de la dominación en México*. Editores José Lameiras y Luis Jesús Galindo Cáceres. Tlaquepaque, Jal.: ITESO; El Colegio de Michoacán. Pág. 187-199.
- Reguillo, R. (1995) *Discursos, rollos y camaleones. Las tonalidades claroscuras de la producción discursiva en las bandas juveniles*. Ensayo teórico. *El verbo popular: discurso e identidad en la cultura mexicana*. Editores Andrew Roth Seneff y José Lameiras. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán; ITESO. Pág. 187-199.
- Stubbs, L. (2002) *Documentary Filmmakers Speak*. EUA: Allworth Press.

Tejeda, J. (2002) *Rap Mexicano: una historia clandestina*. Artículo. En la revista "Nuestro Rock", tercera época, año 9, número 94, MMII. Certificado de Licitud de Contenido 7292 / Certificado de Licitud de Título 10371. México, D.F.: Centro de Estudios sobre Rock en Español (C.E.R.E).

Thompson, G. (1989) *El lenguaje y el pensamiento*. Introducción al estudio de la Comunicación. Roberto Peredo, compilador. México: Ediciones de Comunicación, S.A. de C.V.

REFERENCIAS WEB CON AUTOR

Bambaataa, A (1996). *Afrika Bambaataa's Definition of Hip Hop?* Artículo. 23 de septiembre de 1996. En Davey D's Hip Hop Corner: <http://www.daveyd.com/whatisbam.html>

Primer acceso: 22-02-06.

Webmaster: Davey D.

Davey D. (2001). *Crazy Legs Speaks*. Entrevista, Julio de 2001. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/crazylegsinterview.html>

Primer acceso: 28-02-06

Webmaster: Davey D.

Davey D. (1996). *Grandmaster Flash. Hip Hop Innovator*. Entrevista, septiembre de 1996. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/interdirect.html>

Primer acceso: 22-01-06.

Webmaster: Davey D

Davey D. (1991). *On the line with Afrika Bambaataa*. Entrevista, diciembre de 1991. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/interdirect.html>

Primer acceso: 22-01-06.

Webmaster: Davey D.

Davey D. (1989): *Hip Hop History 101: Interview with DJ Kool Herc. 1989 New Music Seminar*. Entrevista, 1989. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/interdirect.html>

Primer acceso: 22-01-06.

Webmaster: Davey D.

Davey D. (1984a). *What is hip hop?* Artículo, 1º de septiembre de 1984. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/whatishipdav.html>

Primer acceso: 28-02-06.

Webmaster: Davey D.

Davey D. (1984b). *An (sic) Historical Definition of the Term Rap*. Artículo. Cerca de 1984. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/whatisrapdav.html>

Primer acceso: 28-02-06.

Webmaster: Davey D.

Davey D. (sin fecha). *FNV Hip Hop™ Newsletter #124*. Artículo, sin fecha. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation:

<http://www.daveyd.com/fnv124hiphoptrademarked.html>

Primer acceso: 26-02-06

Webmaster: Davey D.

DXT (1999). *The importance of the Hip Hop DJ by DXT formerly Grandmixer DST*. Artículo. En Hip Hop History 101 de Davey D's Hip Hop Corner: <http://www.daveyd.com/historythedeelaydxt.html>

Primer acceso: 25-02-06.

Webmaster: Davey D.

J.D. (sin fecha). *Letters To The Editor-April. Is Hip Hop Black Culture pg#2*. Artículo. Sin fecha. En Master P Letters de Davey D's Hip hop Corner: <http://www.daveyd.com/blackculturelet2.html>

Primer acceso: 25-02-06.

Webmaster: Davey D.

JohnG (2004). *The Evolution of Rapper's Delight*. Reseña. 24 de febrero de 2004. En Old School Hip Hop.Com: <http://www.oldschoolhiphop.com/features/rappersdelight.htm>

Primer acceso: 12-02-06.

Última actualización: 29-01-06.

Copyright: 1998-2006.

Kaminski, K. (sin fecha). *Hip Hop*. Artículo. En página de University of Illinois at Chicago (UIC): www.uic.edu/orgs/kbc/hiphop/index.htm

Primer acceso: 24-02-06.

Copyright: 2005 The Board of Trustees of the University of Illinois.

Lemery, C. (2004). *Taking back hip hop culture. Corporate control responsible for giving hip hop a bad name*. Artículo. 16 de noviembre de 2004. En The Link: Concordia's Independent Newspaper:

<http://thelink.concordia.ca/fringe/04/11/15/2111233.shtml>

Primer acceso: 24-02-06.

Último acceso: 25-02-06.

Macias, C. (1996). Fragmento de entrevista a DJ Babu. Mayo de 1996, Palo Alto, California. En Bomb Hip Hop: Turntablism Mailing List FAQ: <http://www.bombhiphop.com/faq.htm#turntablism>

Primer acceso: 25-02-06.

Copyright: Bomb Hip Hop Records, 2006.

Méndez, J. (sin fecha). *Graffiti. Historia*. Artículo, sin fecha. En página personal del sitio Valladolid Web Musical:

<http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>
Primer acceso: 2-10-05

Richardson, M. (2005). Reseña del disco *The Message* de Grandmaster Flash & the Furious Five. 15 de julio de 2005. En Pitchfork Media: <http://www.pitchforkmedia.com/record-reviews/g/grandmaster-flash/message-they-said-it-couldnt-be-done.shtml>

Primer acceso: 30-01-06.

Slater, L. (2004). *The Slow Death of Hip Hop*. Artículo. 17 de febrero de 2004. En Davey D's Hip Hop Corner:

<http://p076.ezboard.com/fpoliticalpalacefrm21.showMessage?topicID=224.topic>
Primer acceso: 24-02-06.

Wilson, G. (sin fecha). *Electro-Funk – What did all mean?* Artículo. En Davey D's Hip Hop Corner: The New Source for the Hip Hop Generation: <http://www.daveyd.com/articleelectrofunkroots.html>

Primer acceso: 21-02-06.

Webmaster: Davey D.

REFERENCIAS WEB SIN AUTOR

Ask MetaFilter (2005). *Foro de discusión*. Iniciado el 20 de diciembre de 2005, a las 12:58 PM.

Primer acceso: 24-02-06.

Copyright: 1999-2006 MetaFilter Network LLC

Lyrics on Demand:

<http://www.lyricsondemand.com/onehitwonders/rappersdelightlyrics.html>

<http://www.lyricsondemand.com/1/laurynhillyrics/lostoneslyrics.html>

Primer acceso: 24-02-06

Ultimo acceso: 12-03-06

Lyricsfreak.com: <http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster-flash/62225.html>

Primer acceso: 30-01-06.

Plyrics.com: <http://www.plyrics.com/lyrics/sexpistols/anarchyintheuk.html>.

Primera acceso: 28-12-05.

RapWorld.com: www.rapworld.com

Rap History: <http://www.rapworld.com/history/>

Primer acceso: 24-02-06

Copyright: RAPWORLD 2002

Universal Zulu Nation Official Site: www.zulunation.com

Hip Hop History: http://zulunation.comhip_hop_history_2.htm

Primer acceso: 22-02-06

VIDEOS

Stabenau, J.; Steiger, S. (productores) (2002). *Run-DMC: Together Forever - Greatest Hits 1983-2000*. DVD - Videos musicales y documental promocional.

Productor Ejecutivo: Jeff Stabenau.

Productor: Sheldon Steiger.

Arista Records, 2000.

ENTREVISTAS

Becerra, E. (2005a) Protagonista de “Angelópolis HH”. Realizada en febrero de 2005 en el teatro José Recek. Puebla, Pue. México.

Becerra, E. (2005b) Protagonista de “Angelópolis HH”. Realizada en noviembre de 2005 en el estudio de televisión de la Universidad de las Américas, Puebla. Cholula, Pue., México.

Corona, C. (2005) Protagonista de “Angelópolis HH”. Realizada en noviembre de 2005 en el estudio de televisión de la Universidad de las Américas, Puebla. Cholula, Pue., México.

Lozano, C. (2005) Protagonista de “Angelópolis HH”. Realizada en noviembre de 2005 en el estudio de televisión de la Universidad de las Américas, Puebla. Cholula, Pue., México.

Reyes, C. (2005) Asistente a la presentación del disco de “Kamote Klan”. Realizada el 28 de mayo de 2005 en el teatro José Recek. Puebla, Pue. México.

anexos

ANEXO A

CINCO PUNTOS

DOCUMENTAL HIP HOP

1. TEMA:

La subcultura del hip hop en Puebla

2. PREMISA:

Efraín, Carmen y WarH equilibran sus actividades personales con el hip hop, promoviendo la imagen de esta subcultura como una forma de expresión juvenil y urbana, no necesariamente perjudicial para la sociedad.

3. PROTAGONISTA:

Efraín Becerra, pintor y promotor del break dance; Carmen y WarH estudiantes universitarios y raperos; todos ellos promotores del hip hop.

4. CONFLICTO PRINCIPAL:

Efraín, Carmen y WarH tratan de mantener vivo su compromiso con el hip hop, a pesar de las necesidades que les plantean sus estudios, sus familias y la sociedad misma.

5. ¿QUÉ QUIERO QUE PIENSE EL ESPECTADOR Y EN QUÉ MOMENTO?:

Que la subcultura del hip-hop en Puebla, es un movimiento que permite a los jóvenes expresarse libre y críticamente; esto quiero que lo piense el espectador...

6. ¿QUÉ QUIERO QUE SIENTA EL ESPECTADOR Y EN QUÉ MOMENTO?:

Que los jóvenes están en busca de espacios de expresión, mismos que la sociedad muchas veces les niega; esto quiero que lo sienta el espectador...

ANEXO B

HipóTESIS DE TRBAO

Lo mínimo que quiero lograr con este documental es que la sociedad se de cuenta que el hip hop es una forma más de expresión cultural y que los hip hoppers no necesariamente son delincuentes juveniles ni vagos.

ANEXO C

TRANSCRIPCIÓN DE NOTAS

JUEVES 24 DE MARZO:

Primera visita al teatro José Recek después de realizar el reportaje/video demostrativo con el objetivo de entregar copia en DVD del mencionado trabajo y empezar el proceso de investigación/acercamiento a los chavos de "Underground Mecewal". Antes de este encuentro sólo he intercambiado un correo electrónico con ellos y sostuve una conversación telefónica de dos minutos con Efraín.

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha unas horas después a la primera visita:

"Hoy fui a ver a Efraín al teatro José Recek - que por cierto es con "c" y no con "s" como lo había escrito en la propuesta de tesis - y estaba con Spawn y con una chava que ya había conocido en Radio BUAP que pertenece a un grupo de hip-hop que se llama Alfiler. Y se pusieron a platicar conmigo y me pidieron ayuda porque el 28 de mayo van a tener un festival de hip-hop cuyo propósito es dar a conocer la subcultura del hip-hop y que la gente se de cuenta que es un movimiento artístico y cultural y quitarle todos los prejuicios a la gente que tenga acerca de este movimiento; que se den cuenta que no son delincuentes; que el graffiti, que es parte de esta subcultura, no es vandalismo, sino que es una forma más de expresión. Y esta chava de Alfiler junto con otro tipo, que creo que se llama El WarH, están haciendo un documental sobre hip hop que debe estar listo para le 28 de mayo. Pero en fin...

Se pusieron a platicar conmigo, me recibieron muy amables. Al parecer me estaban esperando para que me platicaran este proyecto. Efraín me dijo que cualquier cuestión de... de espacio que haya en la UDLA para dar a conocer el hip-hop, que le avise. Me dijeron que era su contacto en la UDLA. Y pues como siempre muy amables. Una vez más me di cuenta que están dispuestos a colaborar con lo que sea. Pero siguiendo el consejo de Alejandro Jiménez, no les solté todavía lo del documental. Voy a seguir su consejo: me voy a seguir acercando a ellos y con este pretexto del documental de la chava de Alfiler pues me voy a seguir acercando. Le pregunté que si podía tomar los talleres. Me dijo que sí: todos los jueves de 6 en adelante. Voy... espero ir con Emilio para no sentirme tan, tan estúpido; no ser el único imbécil que no sabe hacer nada. Pero salí de ahí y me sentí muy bien; con los ánimos renovados para esta aventura que va a ser el documental de tesis a cerca de "Underground Mecewal". Por cierto,

una vez más se me olvidó preguntarle quiénes son los “B Boys”: si son lo mismo que “Underground” o qué onda con los “B Boys”. Para la próxima no se me debe olvidar. Por hoy es todo.”

VIERNES 25 DE MARZO:

Aunque no me he “casado” con el conflicto del apoyo municipal hacia el grupo, sí había pensado la posible calendarización alrededor de las fechas que me pudieran dar en el ayuntamiento para ver al regidor encargado de cultura o incluso al mismo Doger. Sin embargo, con el descubrimiento del festival, del documental de la chava de Alfiler y con los posibles proyectos de Efraín y su gente para difundir el hip-hop, el conflicto tiene el potencial de cambiar; confío que para mejorar la experiencia de la tesis y el material que pueda obtener para el documental.

JUEVES 31 DE MARZO:

Segunda visita al teatro José Recek con la intención de tomar la primera clase de break dance.

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha inmediatamente después de abandonar el teatro:

“Supuestamente hoy iba a tomar la primera clase de break dance con Efraín, pero la verdad me dio un poco de pena, porque Emilio, que se supone que me iba a acompañar no vino y entonces el estar solo ahí, enfrente del espejo o parándome de manos siendo el único que no sabe nada, la verdad sí como que... me intimidó. Pero llegó el chavo que está grabando el documental. Me pidió que si podía usar las imágenes del reportaje, que, aunque no ha visto, pues ya le dijo Efraín lo que tiene; ya le expliqué qué onda con él (el reportaje); me pidió los cassettes, los mini-DV’s para pasar el material y utilizar sobre todo las tomas de baile. Luego llegó Carmen, la chava de “Alfiler”. Se pusieron a platicar. Estuve viendo como bailaban. Hay un chavito como de diez años que lleva tres meses practicando y ya se para de manos y da de vueltas; Spawn dando de vueltas como siempre. Y el chavo de “Alfiler”, Carmen, un tipo que se llama Jacobo – el “Kobo” – y Efraín se pusieron a platicar sobre los diferentes eventos que van a organizar en una cosa que están llamando “MEU” – “Movimiento de Expresión Urbana” – que yo creo que es lo que va a patrocinar o los que van a organizar el festival del 28 de mayo que están buscando unir a todas las facciones, a todos los movimientos que representan la subcultura del hip-hop, que son los MC’s - que

por lo que tengo entendido son los raperos, los hip-hoperos – los grafitteros – que es el conecte que están buscando todavía – y los B Boys – que son los de break dance, que eso ya me lo explicó Spawn: es “Break Boys”: “B Boys”; todos los que bailan son B Boys. Estuvieron ahí discutiendo: los pedos que tienen con ayuntamiento, cómo el ayuntamiento les quiere sacar lana y todo el relajo – bueno eso sí no estuve muy atento pero es como las personas con las que se han acercado y les quieren colgar de sus eventos y ver de dónde sacan lana. Y lo interesante que dijeron es que ellos (Efraín y compañía) lo hacen por corazón, no por... por amor, no porque tengan la intención de ganar dinero; es algo interesante.

“También se me ocurrió que, aparte de proyectarles posiblemente la de “Scratch” a todos los chavos – que podría ser una dinámica para el documental – también alguna entrevista en radio que le hicieran a Efraín, ver si en “Transeúnte” lo pueden entrevistar; conseguir que lo entrevisten con cualquier pretexto y grabar eso para darle más dinamismo al documental. También es importante que entreviste a Mayra... no, Miriam, la chava que trabaja o trabajaba en ayuntamiento que fue la que consiguió la carpa y todo eso. Esa es una entrevista necesaria.

“Bueno, creo que eso es todo por hoy. A ver si el próximo jueves ya viene Emilio y ya ensayo y todo el relajo.”

DOMINGO 3 DE ABRIL:

Transcripción de la grabación en audio cassette, hecha exclusivamente para escribirse aquí:

“Hasta el momento Efraín, y quiero pensar que todos los demás, o al menos Spawn y uno que otro de “Underground”, me ven como “el chavo de la UDLA” “el contacto de la UDLA”, “el estudiante” y confían en mí pero en ese nivel: como una persona que viene de fuera, que está interesado en el hip-hop, en la problemática del teatro, pero hasta ahí. Lo que tengo que buscar es que me vean, como su amigo, como el chavo que toma el taller de break dance – si es que algún día lo empiezo a tomar - como el chavo que no nada más le interesa ver al hip-hop desde fuera, sino desde dentro; una cuestión más etnográfica”

Otra dinámica para el documental:

Pensando en el festival del 28 de mayo, podría conseguir que entrevistaran a Efraín en algún programa de Canal 26 – SICOM. Tengo que preguntarle el tipo

de personas al que quieren llegarle: jóvenes – “Ponle Nombre”, público en general – “Vive Mejor” y/o “Comienza la noche”.

De igual modo, “el pretexto” para la entrevista en “Transeúnte” de RADIO BUAP, sería el mismo: el festival del 28. Y en ese caso saldría una nota en el suplemento cultural del Síntesis “Los Subterráneos”; dos pájaros de un tiro. También se le puede colocar en “Germinal”.

JUEVES 7 DE ABRIL

Tercera visita al teatro José Recek con la intención de tomar la primera clase de break dance.

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha inmediatamente después de abandonar el teatro:

“Mucha información el día de hoy. Espero poder recordar la mayoría y que no se acabe el cassette. En principio estuve platicando bastante con el Kobo y pues me planteó su forma de ver el hip-hop, habló un poco del festival, bueno no tanto del festival sino de cómo ve el hip-hop. Me volvió a explicar las cuatro ramas del hip-hop que son Dj’s, Mc’s o raperos, b-boys o bailarines y graffiteros. Y estaba platicando con Efraín cómo ya contactaron a un grupo, a un colectivo de Monterrey que se llama “H Muda” que son de los importantes “underground” de allá y que sólo necesitan pagarles los viáticos para que vengan al festival del 28. Después llegó otro chavo, que no recuerdo su nombre, que es parte del colectivo “Camote Splash”, “Camote No Sé Qué”, también de hip-hop. Y lo interesante es que se contrastó con la visión que tiene Kobo del movimiento; mientras Kobo – y yo creo que Efraín – ven la necesidad de que todos los del movimiento, las cuatro ramas del movimiento se unan en este tipo de eventos, este otro chavo de Camote ha tenido una experiencia diferente y se ha decepcionado un poco de la cuestión: tiene disco, lo ha intentado mover en Puebla, en México, dice que ha colocado algunas copias en Monterrey, pero dice que si en uno o dos años ve que esto no jala lo va a dejar y se va a dedicar a otras cosas. Claro que el tiene la ventaja de que está estudiando – no sé qué está estudiando – pero lo mencionó y Kobo ya está trabajando y ha podido acoplar el trabajo y su pasatiempo o su pasión que es el hip-hop y la situación la ve desde el lado de los b-boys porque él como b-boy que fue en sus inicios, sabe que la música de los Mc’s no se puede bailar tan fácilmente y entonces comprende porque los b-boys no son tan susceptibles de acoplarse con los Mc’s y si los Mc’s no comprenden esta situación y este chavo el de Camote no lo entiende así porque sólo ha sido Mc y piensa que los b-boys tienen pedo con él sólo porque sí y no ve la perspectiva

general. Después se fue este chavo. Yo seguí viendo como ensayaban una obra de teatro y ubiqué a Miriam. Estaba esperando solamente el momento propicio para acercarme a hablar con ella. Efraín estaba dando su clase de dibujo. Yo seguí escuchando sobre la movida del hip-hop aquí en Puebla. Kobo se fue. Mientras yo estaba viendo el ensayo, Kobo me llamó; eso se me hizo muy chido. Me llamó a platicar con él a la tribuna del teatro; estaba platicando con un graffitero. Siguieron platicando. Me dijo: “no pues ya te diste cuenta de cómo este chavo tiene otra visión y lo que estamos buscando es unir los... tratar de coordinarnos y que todos seamos un gran movimiento. Y seguimos platicando sobre este asunto. Descubrí también que él y “Underground” van a participar en la ceremonia de aniversario de la fundación de Puebla el 16 de abril. Kobo tiene un grupo que se llama “Triple H”, bueno, es él solo, el es Mc y está él solo, pero pues está participando en eso que se me hace muy chido, junto con los de “Underground”. Y también escuché como Efraín quiere armar otro colectivo, otro festival el 16 de junio me parece. Entonces ya es otra oportunidad de grabar; igual y para ese entonces ya estoy grabándolos; no lo sé. Finalmente, el otro hecho importante fue que cuando acabó el ensayo de teatro, que está dirigiendo Miriam, me acerqué a ella y le expliqué la situación: que quiero grabar el documental pero que no quiero que se entere Efraín y necesito investigar sobre él y que por la presentación de la carpa sé que es su amigo y que convivieron mucho tiempo y lo conoce y me puede ayudar a armar el conflicto, la premisa; todos los cinco puntos. Sobre todo establecí un contacto que pienso puede ser mi principal fuente de información sin comprometer a mi personaje y perder la naturalidad y espontaneidad que me pudiera ofrecer y que no sepa que voy a hacer un documental sino ya hasta que llegue la hora. Porque igual me puede sugerir: “¿y por qué no hacemos esto para el documental?” e igual me sirve mucho pero no sería algo que saldría natural y sin planearlo. Y al estar consciente de que se va a hacer el trabajo (*grabación dañada: suficiente hasta aquí*)”.

11 DE ABRIL:

Pendientes/sugerencias, comentarios, etc:

- Comprar CD de Kobo y/o de algunos de los Dj's/Mc's de la escena local
- Alejandro me sugirió buscar que ellos me incluyan en “su mundo” más que yo incluirlos en el mío; excelente sugerencia, sin embargo hoy surgió la posibilidad de invitar a Efraín, y posiblemente a Spawn, al programa de televisión para que bailen y les hagan una pequeña entrevista. Buena oportunidad para conocerlos más, aunque reafirmaría mi condición de “estudiante universitario de la UDLA” también reafirmaría mi interés por lo que hacen. Espero que puedan ir en verdad.

- Cosa curiosa relacionada con lo anterior: leyendo la tesis de Tonatiu, me enteré del largo y complicado proceso de investigación y acercamiento que él tuvo que experimentar; nada comparado con lo accesible de Efraín y compañía. El caso es que Tonatiu invitó a uno de sus contactos a un programa final de radio que debía hacer para una clase. El tema del programa, evidentemente era “Chavos Banda”; situación parecida pero diferente a la mía...

14 DE ABRIL:

Cuarta visita al teatro José Recek con la intención de tomar la primera clase de break dance.

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha inmediatamente después de abandonar el teatro:

“Aunque mi intención era solamente convencer a Efraín de que fuera al programa de televisión junto con Spawn, al final acabe entrenando con todo y el dolor de espalda; quería evitar la actividad física. Estaba sentado con Carmen y el WarH de Alfiler y Efraín nos jaló a Carmen y a mí a empezar a entrenar y pues no desaproveché la oportunidad.

Antes de unirme a entrenar en la colchoneta estuve viendo una carpeta que es una especie de currículum/carpeta de presentación, en donde vienen fotos de los diferentes eventos a los que han ido, en Hidalgo, en el D.F., en el Estado de México, en Nuevo León – Monterrey, y en Oaxaca me parece. Bueno, infinidad de diplomas, y dice Efraín que todavía les faltan más porque hubo varios reconocimientos que se llevó un chavo. Viene el guión de una entrevista en Radio BUAP en donde platican del evento en Monterrey donde quedaron en tercer lugar y Spawn quedó en segundo lugar y nunca les dieron el premio porque los organizadores no tenían para pagárselos. Y también platicaban en ese programa de radio, según lo que venía en el guión, que ellos se pagaron el viaje, ellos se financiaron todos los gastos y su intención también era ver si las autoridades universitarias los ayudaban para futuros eventos. Viene el perfil de Efraín, Spawn y de Goleat. Goleat estudia Información, la licenciatura en Informática. Efraín aparece como estudiante de Artes Plásticas y Spawn como estudiante de preparatoria... Las fotos de los eventos, los diplomas, también una breve historia del break dance, una parte donde vienen los “principios” o filosofía del grupo... y fotos, fotos, fotos... hay un artículo del periódico también donde los mencionan (Underground)”.

“También les pregunté acerca de su presentación el sábado en el Paseo Bravo conmemorando los 474 años de la Fundación de Puebla. Me dijeron que era a las 4 y luego llegó Kobo quien también se va a presentar y me pidió que llevara gente... también voy a ver la posibilidad de grabar, no se si muy formalmente o no, lo cual implicaría hablarle a Alejandro para que empezara a grabar él”.

“Ah pues hoy se supone que iban a hacer una demostración, ahí mismo en el teatro, a unas personas del Instituto Poblano de la Juventud o del Centro Cultural Poblano que nunca llegaron; supuestamente llegaban a las siete pero yo me fui a las siete y media y nada. La presentación, según Spawn, duraba 12 minutos, lo que no sé es cual es la diferencia con lo que van a hacer en el Paseo Bravo...”

“En general una tarde muy productiva...”

16 DE ABRIL:

Notas:

- Además de comprar los demos de Kobo y demás conocidos, debo ir al Chopo y a todo Rock para conseguir literatura, música y cualquier objeto que me pueda ser útil.

Comentarios:

Ya no pude grabar la presentación de hoy en la tarde en el Paseo Bravo porque en la universidad ya no había cámaras y olvidé pedírsela a Elsa. Hablé con Alejandro y me dijo que posiblemente iba; aunque no grabemos sería bueno que fuera y empezara a conocer. De igual manera le dije a Anahí, quien puede ser mi productora o asistente, y a Nora, una de mis candidatas a editora. De cualquier manera, sí creo que vale la pena incluir material de este evento, confío en que el WarH y compañía graban para su documental y pedirles posteriormente que me hagan el paro con su material.

La Editora:

Todavía sigo dudando de quién es la persona (mujer) ideal para editar.

Mi primera opción fue Ana Bugallo. Aunque nunca he visto nada de lo que ha hecho, el hecho de que le guste editar y haga el servicio social en el laboratorio de televisión, le ha dado mucha experiencia y habilidad. Además, platicando mis candidatas con Juan Carlos hace ya algún tiempo, me decía que era muy buena opción, mejor que Nora a quien también le mencioné como posibilidad; cabe hacer notar que Juan Carlos nunca ha visto cómo trabaja Nora. El problema con

Ana es que, a pesar de llevarme muy bien con ella, es muy voluble y eso me preocupa demasiado. No creo que me pueda sentir cómodo trabajando con ella con la incertidumbre de si le va a venir uno de sus “arranques” de humor. Sin embargo, el considerarla como las más “profesional” o “profesionalizada” de mis candidatas la sigue poniendo como una opción...

Luego viene Nora. Con ella la situación es lo contrario a Ana: confió en el potencial que tenemos de trabajar juntos sin el peligro chocar y tener problemas con su y mi mal humor; en ese aspecto tengo muchísima más confianza que con Ana. Considero que es muy buena editando pero no de una forma tan “especializada” como Ana. Esa especialización la podemos lograr juntos en el proceso, sin embargo lo que no me acaba de convencer es su disponibilidad para este documental. Más que disponibilidad, mi temor se centra en sus prioridades: el documental o su vida privada, entiéndase Arturo su novio. Platicando con ella seriamente al respecto, me decía que me podía dedicar dos o tres horas cada dos o tres días, y un poco más de tiempo el fin de semana, lo cual es un tiempo nada despreciable. Eso lo dice ahora que no ha visto el “paquete” que es el editar un documental tan en serio como lo quiero hacer. Mi temor es entonces, que en el momento de empezar, empiece a dejar este trabajo por irse con Arturo; que un día me bote todo por tener un compromiso con él.

Finalmente no sé que hacer. Creo que será Nora a menos que salga otra candidata. Algo que le dio a “ganar puntos” en esta semana es que cuando la invité a ver a Underground al Paseo Bravo este sábado, me dijo que sí le gustaría ir, pues ya que iba a editar algo sobre ellos, sería bueno que los viera antes. Obviamente mi intención no era esa, sino simplemente que fuera a los eventos de la Fundación de Puebla y aprovechar para llevar gente y apoyar a Efraín y compañía. Luego recordó que tenía una boda con Arturo y que no creía poder. Quedé en mandarle un mensaje o hablarle para ponernos de acuerdo en caso de que pudiera.

El fotógrafo:

Este puesto, que me preocupa de igual manera que la editora, está prácticamente ocupado por Alejandro Jiménez, en quien confío en todos los aspectos: profesional y personalmente. Lo único que podría complicar la situación con él, es que en la(s) semana(s) de grabación estuviera muy ocupado con el trabajo. Para evitar esto, sería conveniente que hablara con el Yuca para que me apoyara “prestándomelo”. Además, nunca sale sobrando hablar con el Yuca para ver si me puede ayudar con cualquier otra cosa.

17 DE ABRIL

Transcripción de las notas grabadas en el Paseo Bravo con motivo de los Festejos del 474 aniversario de la Fundación de Puebla:

“El estilo de Efraín es muy parecido al break dance que inicialmente se produjo; muy estilo *robot*. A diferencia de Spawn que es más piso, piruetas, brincos, *heading, spinning*.”

“Las técnicas o enfoque que pienso o parece que puedo utilizar tanto para grabar, investigar y acercarme a los diferentes grupos es una combinación de técnica etnográfica y una periodística. En cuanto a la técnica etnográfica es cuestión de *mimetizarme* con el entorno; formar parte de ellos. Pero en lugar de esperar a que se me “revelen las cosas” como un etnógrafo haría, picar un poco, ser un poco más periodista, reportero. Preguntar, investigar, acercarme a las diferentes partes involucradas en el asunto, lo cual me va a permitir enriquecer la investigación y la grabación y al final el documental terminado.”

“En este momento en el escenario están en comunión Kobo de ‘H Muda’ y Spawn y otro chavo de Underground, siguiendo y cumpliendo lo que me dijo (Kobo) en cuanto a que él sí sabía unir e integrar los B-Boys a los MC’s.”

“Descripción del mural de graffiti que está detrás del escenario: dice ‘474 aniversario’ en color negro. ‘Fundación’ con la ‘U’ en forma de ‘V’; como una ‘U’ antigua en contorno blanco. Arriba, al fondo unas campanas rojas. Del lado izquierdo un ángel con cara de viejo, de ojos claros; no puedo decir que Paredes, pero sí tiene cara de loco, chupándose un dedo. En el centro una cara como de luna y a la luna le salen unos cuernos que son cúpulas de la catedral me imagino. Luego, del lado derecho, otro ángel con una aureola. Está firmado por Yeox. El otro ángel ya tiene una cara más normal. El fondo es verde; verdes y amarillos y todo hecho con aerosol

Entrevista a Martín Gómez Martínez

ALONSO:

¿Trabajas para el ayuntamiento?

MARTÍN:

No, soy una especie de ets (ex)– vago, ets (ex) – vándalo pero que ahora trabajo en la línea del gobierno porque no hay otro camino. Nos hemos dedicado a ser un poco vagos y nos ha ido peor. Mejor estar con las instituciones para poder desarrollarte.

¿Eres representante del grupo de ciclistas o los ayudas a coordinarse?

Bueno, mira, estamos divididos en varias secciones dentro de los grupos. Son en total dieciséis zonas, de las cuales 14 están con nosotros allá en Villa Verde y otros dos grupos son independientes con sus propias rampas. Lo que nosotros tenemos es que dentro de la alcaldía les facilitamos las rampas y ellos nos dan intercambio de materiales para construir nuevas rampas y poder llevar a otros eventos. Nosotros lo que hacemos es intercambiar nuestro talento por la ayuda. Pero también tenemos una línea de respeto; no es totalmente “bisne”. Somos muy amigos de la organización, incluso esto no está organizado por el deporte municipal, está organizado por Chavos Bandas y Desarrollo Humano.

Ese es el nombre de la organización...

Sí. La organización mayor que los trae aquí es Desarrollo Humano. Y nosotros pertenecemos al área de Chavos Banda que se comanda por Miguel Díaz. Aquí realmente no importa los nombres, lo que estamos aquí es trabajando para Doger; haciendo eventos para todo el público. No es para la banda es para todo el público. Ellos vinieron a un festejo y lo estamos haciendo.

¿Y desde que administración están organizados de esta manera?

Pues estamos desde Cañedo. Hemos visto cambiar de PRI a PAN; altas, bajas, que se olvidan de los proyectos que hay uno nuevo. Pero realmente nos tenemos que acoplar. Ya sabemos que sale un trienio y hay que volver a empezar. Por primera vez, por primera vez, después de venir la alcaldía de Paredes respetar el proyecto y están viendo que funciona y jala. Entonces ahora esta nueva administración de Doger Guerrero pues está un poquito más avanzado porque estoy debió haber sido un año después y estamos a cuestión de meses ya en actividades.

Es decir que anteriormente con el cambio de administración continuaba la organización pero el proyecto se truncaba...

Se truncaba que llegabas y te decían “¿tú quién eres?”. Y le decías “yo ya trabajé...” “No pues ya lo que hayas hecho pues ya fue”. Ahorita no. Ahorita incluso se proyectando un campeonato muy grande, nacional, en el Zócalo de juego extremo. Se va a agarrar entre Puebla y Querétaro. Pero vienen muchos estados de invitados pero por ejemplo ahorita la alcaldía van a ver que construyamos las rampas. Entonces los grupos que están trabajando, sin cobrar aquí, participando, son aquellos que les vienen los beneficios. Aquellos que no cooperan pues no están dentro de estas líneas. Y tenemos muchos problemas por eso también porque tengo amigos que son muy vagos y no juegan *pal* gobierno; compiten en torneos. Entonces es un problema porque cómo los mentes y no quieren cooperar en eso. Entonces hay que mediar.

¿Y esta es la primera ocasión que juntan break dance con la bicicletas?

Bueno mira. Nosotros también tenemos bailarines así como graffiteros, así como hip-hop; tenemos de todo. Pero también existen los grupos reales. El problema aquí es que nosotros, dentro de la línea del *bicicross* ya traemos escuela de más de 18 años. Hemos pasado por la Feria de Puebla, ferias en todo el sur, norte del país. Y al tener esta experiencia nos dimos cuenta que todo es con organización, disciplina y libreto o “teatral”. Nosotros llevamos una exhibición programada. No vas a ver las cosas agresivas; lo fuerte. Te damos una idea. Poco a poco te vas jalando con nosotros, van viendo más o los torneos profesionales. Pero nosotros lo que hemos recomendado es que la banda se junte. Hace rato hip hop no quiso cooperar con nosotros, pero break dance sí. Hicimos un intercambio de break con la bici contra ti, contra mí. No es una competencia, sino es integrarnos; aprovechan... nosotros sabemos que

somos el... que jalamos el mayor número de gente, pero también nosotros le cooperamos la gente, así como ellos cooperan con su gente. Mejor hacernos amigos que enemigos de show. Ellos son chicos de 18 años; yo ya tengo 35 y créeme a llevo 18 años en esto y he visto caer grupos, subir pero nosotros seguimos ahí. Somos un grupo que estamos duro, duro, insistiendo por la parte gubernamental o municipal; no tenemos patrocinadores. Todo lo que hacemos es vendiendo nuestras piezas de bicicletas que fabricamos o que el ayuntamiento nos aporte las cantidades. Ellos han dicho que apoyan otras cosas y no funcionan y esto que casi no apoyan pues jala lo que quiere. Y ahora parece que la maestra que está a cargo de Desarrollo Humano y Chavos Banda ha dicho que va a haber una nueva reestructuración de quienes somos. Ha incrementado otros nuevos conceptos; ahora nuestro grupo maneja arte, labrado, serigrafía, fabricamos la ropa, las gorras, los tenis. Estamos metidos mucho con la música; tenemos muchos grupos de rock de todo tipo. También nos presentamos a veces como constructores de bicicletas extravagantes; por ahí está una *chopper* rosa; tenemos varias. No podemos traer todo porque nos opacamos. Estamos diseñados a dar... porque si nos piden en un lugar podemos llegar con todo. De estas rampas tenemos nueve, pero tratamos que no se sientan menos con todo. Lo que nos interesa es que cooperen. A mayor grupos, mayor apoyo.

¿Tienen oficinas establecidas?

¿Instalaciones? Nuestra cede está ahí frente a la Pepsi. Ahí es donde están las rampas, donde pueden llegar y pues presentarse con el grupo y empezar a entrenar. Tenemos mucho reglas y tenemos que dar nuestro propio mantenimiento porque no poseemos patrocinadores. A veces si no puedo. Este año ya metí todo mi sueldo porque estoy haciendo una super tubería para el concurso nacional. Prácticamente llevo un año de no irme de vacaciones. Todo mi dinero: tablas, materiales, fierros, pero yo sé que ese día de la rampa que se inaugure, se beneficia patineta y patín. Ya va a haber una tubería más accesible. Prácticamente la primera dentro de la alcaldía poblana que se va poder utilizar más abiertamente. Y ese va a ser un anzuelo porque van a venir dos categorías más. Yo por mí no importa que Chavos Banda digan “préstalas”, no importa. Lo que me interesa es que funcione y que estén bajo los lineamientos y reglamentaciones que tenemos. No somos nada más holicones; pertenecemos a la CONADE, al Instituto de Deporte, trabajamos con las instituciones. Casi casi podemos decir que nosotros no pertenecemos ya en sí en sí a la banda. Es más, nos ves y ya casi no nos llevamos con ellos. Ya estamos un poquitito más fresones.

¿Tú crees que ya se institucionalizaron?

Yo digo que sí por que en toda la Feria de Puebla tuvo que ver mucho el ser registrados. El diputado en ese entonces Ricardo Meneses, que fue presidente de la Feria, le vio negocio por todos lados. Y dijo “esta es la solución” y nos metieron. Y sí fuimos una gran solución, por lo mismo que ya no éramos vagos; pudo tratar con gente que está dedicada que se centra a lo que quiere. Y llevamos más áreas: payasos, cosas que no había visto, se las presentamos como shows. Y de una u otra forma nos quedó en una junta hace unos años que qué nos convenía más ¿ser vagos o estar dentro de un orden? Y optamos por el orden. Créeme, en el orden nos ha llevado a muchos lugares. Conocemos más de la mitad de la República, feria por feria. Hemos viajado durante más de diez años. Han pasados más de 168 elementos del “Caos” y pues es un grupo muy grande. Yo conozco grupos de otros estados que son 4 y 4 son y no sales de esos 4. En cambio aquí pasan 168 canijos más el grupo de ahorita y se les van dando pauta de que cualquiera puede pertenecer.

Y el evento que van a tener próximamente en La Margarita, ¿cuándo es y que van a tener?

Es el 24, próximo domingo. Va a haber prácticamente lo mismo: va a haber break dance y no se si va a haber grupos de rock, porque a nosotros nos gusta que nos toquen rock en vivo. Entonces vamos a integrar más todavía. Cada jugar va a integrar su rola y va dar un espectáculo de un minuto y medio corriendo como loco, lo que ya es una competencia oficial pero en exhibición.

¿Algún teléfono al que se pueda comunicar con ustedes?

Pues realmente nosotros donde nos pueden dirigir es en Desarrollo Humano. Nos pueden ubicar al teléfono 044 2222 543145. Ahí yo directamente les recibo los recados o se dirigen al depto de Desarrollo Humano al 4045000 ext. 2. La oficina está en la Avenida Reforma 1906, ahí están las instalaciones de Chavos Banda; ahí están todos los géneros.

JUEVES 20 DE ABRIL

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha inmediatamente después de abandonar el teatro:

“Llegué y no estaban Efraín, ni Spawn ni los de Alfiler y el graffitero – se me olvidó preguntar nuevamente su nombre – me dijo que estaban en una junta en el ayuntamiento y que regresaban en poco tiempo. Sabía que estaba Efraín ahí y suponía que los de Alfiler estaba también metidos y también Kobo. Empecé a platicar con él a cerca del graffiti. Le pregunté que si bailaba, me dijo que no. Solamente se dedicaba al graffiti. Me dijo que tiene algunas bardas ahí en San Pedro (Cholula) pero que no sabe exactamente en donde porque un amigo suyo lo llevó. Esas, por lo que entiendo, fueron pintas clandestinas, pero que les van a dar o ya están pintando una nave de la Central de Abastos; él y otros dos chavos. Tienen algunas otras en la secundaria o la prepa uno; en diferentes escuelas de gobierno. Igual en Amalucan. Y que están consiguiendo a ver si Comex les patrocina una barda a cambio de publicidad. Y ellos recibirían en pago dinero o una aparición en los catálogos de Comex o que saquen fotos y las manden a alguna revista. Me decía que sólo hay revistas especializadas en México, en Puebla no, y que alguna vez que mandó una foto suya a una de éstas, la sacaron pero con el nombre de otra persona; nunca le dieron el crédito que se merecía. Platiqué con él a cerca de los festejos el domingo en el Paseo Bravo y le pregunté si se había quedado hasta el momento en que los cletos y los b-boys se “enfrentaron”; me contestó que no y le conté que había estado muy chido. Finalmente llegó Efraín con Alfiler: Carmen y el WarH, y con el Kobo.

“Efraín me saludó, me pegué a ellos. Llegamos hasta el otro lado del teatro y me platicó como les había ido en el ayuntamiento. Le pregunté que si la

junta había sido sobre el MEU; me dijo que sí. Incluso le planteó a Carmen la posibilidad de que me mandara el proyecto para que lo leyera y ver si estaba interesado en entrarle y darle difusión y ver en que les puedo apoyar. Creo que es una gran oportunidad: tener acceso al proyecto y meterme a él, ayudarles a diseñar una estrategia de comunicación, de difusión, no sé. Tengo que esperar a verlo. Y ya con eso, pues estoy prácticamente dentro por completo, ya sin ninguna duda. Carmen quedó de mandármelo por correo. Kobo llamó a Goleat para ver si había conseguido el camión porque al parecer hay una batalla en Toluca a la que Kobo va a ir con otros amigos. Goleat dijo que no, que había quedado Kobo de conseguir el camión. El chiste es que vieron que no había conseguido transporte; no tenían como irse y además Goleat le planteó la situación de los Under: no tienen dinero y pues para ir necesitan 200 pesos o más para sus gastos porque eso nadie se los paga.

“Se fue el Kobo. Seguí platicando con Efra. Estaba ahí un chavo de la BUAP que estudia Ingeniería Química y que también quería tomar el taller de break. Tomó (Efraín) sus datos, mis datos y el de otro chavo amigo del Darketo. Le pregunté que para qué tomaba los datos, que si tenía que pasar una relación al ayuntamiento. Dijo que no, que es a CONACULTA y que pues mientras más nombres tenga más presupuesto le dan por ejemplo para coderas que porque ya no hay.

“Antes de eso me puse ya bien de acuerdo con Efra y con Spawn para recogerlos el lunes y llevarlos al programa de televisión. Ahí noté que Spawn se veía cansado o triste y le preguntamos que le pasaba y no respondió muy concretamente pero al parecer le había ido mal en la escuela, no sé si en calificaciones o en alguna otra cosa, aunque cuando preguntó la hora a la que tenían que estar el lunes par recogerlos y le contesté que a las 4, se tranquilizó diciendo que qué bueno, ya que en la mañana tenía examen.

“Antes de que se fuera Kobo nos mostró el cartel para el evento del 21 de mayo: guerra de b-boys y MC's por lo que entiendo. Y entonces Efra comentó que un tipo que le iba a hacer la publicidad para no sé qué cosa, le había bajado 5000 pesos; nunca le entregó la publicidad y se peló simplemente. Dice que no podía llegar con los de CONACULTA y sólo decirles: 'Pues resulta que se peló y se llevó el varo'.

“Le empecé a preguntar a Efra los nombres los Under que estaban practicando: Goleat, Spawn, Ali – que es el que se parece a Roberto Sosa – y el que estuvo el domingo en el Paseo Bravo es el Moy. Moy tiene un tatuaje en el brazo izquierdo, no me fijé de qué es, pero está bastante mamado. Y un chavo

que nunca que había visot hasta el domingo en el Paseo, el pregunté que si era de Under, me dijo que era de Cholula; también baila muy bien; chaparrito, moreno, delgado, se mueve muy bien. Su especialidad es “arriba”, no tanto el piso; tiene muy buen ritmo. Ya después se fue Efraín a platicar con los de Under y le dejó una obra de teatro al de la BUAP; ya no la pude leer, pero dijo que la había escrito inspirándose en el barrio y el teatro (José Recek) pero que él no le hace a eso de la escritura. Se la va a dar o se la dio a Miriam para ver si la monta.

“Finalmente Carmen y yo nos pusimos entrenar. Carmen estaba haciendo un ejercicio para fortalecer los brazos y el estómago: consiste en colocar los codos en el centro del estómago y formar un triángulo con estos (los codos) y las palmas. Éstas se ponen en el piso, hacia adentro, y una vez ahí, se levantan las piernas hasta equilibrarlas. El propósito es cargar todo el peso en los brazos y ser capaces de levantar las piernas hasta arriba; nunca lo logré aunque sí pude sostener el peso durante varios segundos, pero ya esto es bastante difícil – al menos para mí. Luego me fui a la colchoneta e intenté pararme de manos varias veces; tampoco lo logré. Y finalmente me retiré del teatro.

“Una tarde bastante productiva. Mientras estaba viendo a los chavitos entrenar se me ocurrieron algunas ideas para secuencias del documental y también pensé que es pertinente que Sebastián o Christian – cualquiera que me haga la música – vaya un día para ver cómo bailan y el tipo de música que utilizan para que se den una idea de los ritmos y atmósferas que deben transmitir y una vez que ya esté el material editado, se pongan a componer pero ya con una idea bastante concreta de lo que se necesita. Esta vez escuché dos o tres veces la canción de “Ma Baker” – no sé si se llame así – y me llamó la atención”

23 DE ABRIL:

Notas:

Para la presentación del documental:

Conseguir una barda y que algún graffitero la pinte con el nombre del documental, con la posibilidad de que al lado o cerca estén bailando los de Under.

Como acontecimiento en el documental:

Acoplar a algún evento o festividad de hip hop a los acróbatas en bicicletas; una batalla entre los b-boys y los cletos de Martín tal y como lo hicieron en los festejos del 474 aniversario de la Fundación de Puebla

26 DE ABRIL:

Ayer finalmente fue la grabación del programa de televisión en vivo donde Efraín y Spawn participaron. El nombre del programa fue “No Cover” con Marina y Maricarmen de conductoras y yo como director y productor general. La idea de este trabajo era utilizar los comerciales, reportajes y videos musicales producidos a lo largo del semestre e incorporarlos a la media hora de transmisión que teníamos que cubrir. Una de las secciones, “Cosmopolitan”, trataba cuestiones sobre moda y cultura y presentaba el reportaje sobre “Underground Mecewal”. Posteriormente surgió la idea de invitar a Efraín y algún otro miembro del grupo a bailar en vivo y ser entrevistados brevemente. Tomé la decisión de invitar a Efra y a Spawn, los cuales, como comenté en una nota anterior, aceptaron sin problemas.

Gaby, la floor manager del show, fue la comisionada para recogerlos en el Paseo Bravo y transportarlos al silo de la universidad, donde esperábamos ensayar una última vez alrededor de las cinco, para grabar “el bueno” a eso de las 5:30. Gaby arribó al estudio sin contratiempos. Además de Efra y Spawn, Miguel también estuvo presente en la grabación y, aunque no bailó, si estuvo grabando con la cámara de Spawn todo lo que sucedió en el lugar. La entrevista que hicieron en el ensayo salió muy bien, muy fluida, dinámica y amena; hacia el final, Mari pidió a Spawn que se quitara la gorra y mostrara su cabello, el cual, tan chino como es, se liberó esponjado y pachón. En la emisión que se grabó, la naturalidad se perdió un poco, pero se mantuvo la fuerza de las respuestas de ambos. En ambas ocasiones, los dos se expresaron elocuentemente sobre las virtudes del baile y del hip hop en general.

Después de la entrevista hicieron lo suyo y sorprendieron a todo el equipo de producción, robándoles a todos ellos expresiones de asombro y admiración. Una vez concluida la presentación, Elsa y Wendy fueron las más interesadas en conocer más sobre la disciplina y peligros del break. Efra invitó a todos al festival del 21 de mayo en el Centro Cultural Poblano y se despidió agradecido.

Fuera del estudio y de camino al camión, Miguel grabó a Spawn realizando algunos movimientos en diferentes “parajes” de la uni cercanos al silo. Luego, Miguel se fue por su cuenta pues vive cerca de la Universidad. Efra y Spawn

viajaron en el camión conmigo, no sin antes intercambiar correos electrónicos e impresiones con Wendy quien les habló de su especialidad: los bailes polinesios. Ella también aprovechó para invitarlos a su presentación el 5 de mayo en la Feria. Wendy ayudó a que se llevaran una mejor impresión de los comunicólogos de la UDLA. A pesar de que la corrida de las 7 no es la más concurrida, esta vez nos tocó de pie a Spawn y a mí, lo que dificultó que platicáramos los tres en el camino. Sólo los últimos cinco minutos, Spawn y yo encontramos unos asientos vacíos en la mitad del autobús, dejando a Efra en la última fila de lugares. Spawn me preguntó sobre lo que acabábamos de grabar: ¿para qué clase era? ¿Cuál fue su propósito? Y otra clase de preguntas sobre la carrera: ¿qué más hace un comunicólogo?, ¿cuáles son las áreas en las que se desempeña? etc.

Nos bajamos en la 11 sur y nos despedimos de Efra, quien finalmente me confirmó que ya no vive con su familia en el Alto junto al teatro, sino en Balcones, una colonia que queda a una hora del centro en camión y a media hora del lugar donde lo dejamos. También me platicó rápidamente que existe la posibilidad de que les den un estudio de pintura a él y a su maestro en Cholula. Este maestro por lo que entendí, es con el que toma las clases que le proporciona la beca (no sé si del CONACULTA o de otra dependencia).

Spawn y yo nos fuimos caminando para encontrarnos con mi mamá y seguimos platicando sobre la carrera y sobre sus intereses personales y profesionales. Me contó que le llama la atención “las comunicaciones”, la Ingeniería Civil y alguna carrera relacionada con Informática. Descubrí que va en segundo semestre de preparatoria en la Cabrera, escuela incorporada de la BUAP. También supe que cuando hay cuadros o concursos coreográficos en la escuela, prefiere no participar aunque si aprovecha sus habilidades para mostrárselas a “sus amigas”. Me dijo algo que ya le he escuchado a él y a otros de sus amigos: que el baile le ayuda a liberar tensiones, a relajarse y olvidarse de sus problemas. Algo que no sabía pero si sospechaba es que el se concentra sólo en “Underground” y que está apartado de MEU, aunque si se llega a enterar de eventos como los del 21. Esto, me contaba, porque su tiempo lo reparte entre la escuela y “Under” y ya no tiene tiempo para estar viendo otras cosas, como la organización de festivales y presentaciones de discos.

Finalmente, le pregunté sobre la competencia en Toluca que escuché que mencionó el Kobo el jueves en el teatro y a la cual me había quedado con la idea que ninguno de los Under asistiría; me equivocaba. Fueron y ganaron primer lugar. Cuatro de ellos fueron los responsables de este triunfo: Spawn, Goleat, y dos más que no recuerdo en este momento. Acompañándolos fueron Kobo y su grupo; alrededor de diez según Spawn. Ellos tenían la intención de ser

espectadores simplemente pero una vez ahí decidieron inscribirse o acabaron siendo inscritos. En un momento de la competencia el grupo de Kobo y ellos se tenían que enfrentar, pero Kobo habló con los organizadores y les explicó que ambos eran de Puebla y se les hacía “mala onda” que tuvieran que enfrentarse; cedieron y no se vieron en esa situación. El grupo de Kobo fue eliminado y los Ander, cuando se dieron cuenta, ya estaban en la final. El merito extra que tuvieron, según me explicaba Spawn (y en verdad lo imagino) es que los cuatro se tenían que enfrentar en cada ronda con grupos “completos” conformados por 6, 8 ó 10 integrantes como en el caso de la final. Antes de coronarse como los campeones, los jueces les pidieron a ambos equipos que escogieran al mejor para el enfrentamiento final, pero ellos pidieron que se les permitiera escoger a dos, debido al cansancio que ya habían acumulado; nuevamente se les concedió esta petición. Resultaron los vencedores. Por lo que entendí sus competidores provenían de, entre otros a los estados, Hidalgo, Jalisco y Estado de México. Una vez en el camión de regreso no se la creían, pero era la realidad: eran los representantes de su zona y competirán en el nacional en diciembre en el D.F.

LUNES 2 DE MAYO:

Me encontré con Efraín en el ayuntamiento. Yo había acompañado a mi papá a arreglar algunos asuntos, cuando me topé con él, quien esperaba al secretario de la regidora encargada de cultura. Entramos rápidamente al cubículo de la regidora, el secretario le entregó la carpeta de presentación que ya había visto hace algunas semanas y antes de despedirme le pregunté si el jueves, 5 de mayo, habría taller. Contestó que sí y que incluso parece que el hijo de Marín, imagino que Mario, el más grande, tenía la intención de aparecerse para ver en que puede ayudar...

También le pedí que le recordara a Carmen que me envíe el proyecto de MEU. “Sí, sí. Yo le digo. Te va a interesar. Vas a ver. Hasta luego maestro.”

Esperaré a ver si Marín se aparece y de que manera puedo aprovechar que se involucre con Efraín y compañía.

JUEVES 5 DE MAYO:

Transcripción de la grabación en audio cassette hecha inmediatamente después de abandonar el teatro:

“Parecía que hoy iba a ser un día más tranquilo de lo que resultó ser, con menos información que reportar, pero no fue así. Inmediatamente que llegué me preparé para empezar a entrenar, hice los ejercicios para fortalecer los brazos, saludé a Efraín y Spawn y había otros tres o cuatros chavitos entrenando en las colchonetas. Después Efraín me puso un ejercicio para pararme sobre la cabeza. Lo intenté, me salió pero a la segunda o tercera vez ya me estaba doliendo la cabeza y entonces me acerqué a Efraín y a Alí a ayudarlos con las cosas que estaban haciendo atrás del teatro.

“Mi intención el día de hoy era entrenar solamente y como que me viera que estaba haciendo el esfuerzo por bailar. Pero no se pudo y ya después me puse a platicar con Efraín mientras todos los demás entrenaban. Después llegó Moi, llegó Alí con su esposa y su niño (el pequeño Aaron). Llegó Goleat y otros chavos.

“Cosas que descubrí el día de hoy: el evento del 21 va a ser en el Instituto Cultural Poblano (esto ya lo sabía), va a ser una guerra de grupos de break dance. El 28 va a ser la presentación del disco de “Camote Clan” en el teatro y el siguiente sábado, 3 de junio, van a venir unos MC’s españoles que se llaman “2 Hermanos” también al teatro y va a haber grupos de diferentes nacionalidades; eso suena bastante interesante y ya no va a haber evento el 16 de julio. Hasta el momento son los únicos tres eventos que tienen calendarizados. Para el 21 Efraín está haciendo unos estandartes con unos grifos náhuatl que representan la sabiduría y la fortaleza y el pensamiento; ahí me explicó un poco; con una serpiente; será cuestión de esperar a verlos para explicarlos más detalladamente.

“Otra cosa que descubrí fue el nombre del maestro de pintura de Efraín, Ángel de Márquez. Me platicó como vio un libro o un cartel que le autografió Juan Rulfo a este señor. También que conoció o pintó al lado de Diego Rivera. Es una persona de alrededor de 80 años que vive por Bosques de San Sebastián. Que es el maestro que le dio la beca o a través del CONACULTA consiguió la beca para que le diera clases. Toma clase con otra tres o cuatros personas pero dice que los demás no son tan constantes como él. También descubrí que este maestro le ha enseñado además de la pintura: a que desarrolle su pensamiento crítico; que dude. Dice que por lo que le ha contado (el maestro) estuvo educado en escuelas europeas o educado en el “estilo europeo” estilo Aristóteles y la Mayéutica. Entonces que les dice que todo lo que les enseña que duden de sus conocimientos, que busquen por su parte y vean si es la “verdad”. Entonces empezó a hablarme de la Revolución Mexicana, de Bush y su fundamentalismo Cristiano, de homosexualismo. Y se soltó a hablar y hablar y a hablar y a platicar. Yo ya me tenía que ir; tuve que interrumpirlo desgraciadamente. Me despedí de

todos y al final nunca llegaron ni los Alfileres ni Mario Marín, será para otra ocasión.

“Ya lo ultimo: me dijo que hay un tipo que es DJ, que de hecho fue el fundador de Underground, al que le pidieron que compusiera unas cinco rolas, estilo Jorge Reyes, con sonidos prehispánicos, para que ellos puedan bailar y entonces existe la posibilidad de conocer a este muchacho o señor – que ahora se dedica a vender ropa – y ver si el puede hacer la música del documental, como una opción más aparte de Sebas y Christian”

LUNES 23 DE MAYO:

Desde el 5 de mayo no escribía ni transcribía notas en esta “bitácora” pues pensé que todo estaba dicho y que la o las grabaciones que había hecho en audiocassette y que las demás ideas y pensamientos sobre el proyecto no valían la pena anotarse aquí. Pues como muchas veces he escuchado y me han repetido con respecto a un documental: las cosas cambian constantemente. Pero iré por partes.

El jueves pasado, 19 de mayo, fui con Anahí y Michelle – ahora también productora – al teatro para que se empiecen a familiarizar con el tema y los personajes. Sólo estaban Efraín, Spawn y demás Under. El día anterior había platicado largamente con Miriam en el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla y ahí me había encontrado con el WarH y Carmen y habían quedado de llegar al teatro ese jueves para darme sus currículos y un demo de su disco. Mientras los esperaba llegó Alejandro, lo presenté a las productoras y a Efraín, dimos una vuelta por el teatro y los alrededores y definimos cuestiones de fotografía y, sobre todo, la entrada para el documental, por lo cual considero que la visita de ese jueves resultó altamente productiva. Como el WarH no llegaba (Carmen de por sí no iría porque está tomando un curso de regularización por las tardes) le hablé a su celular y me dijo que estaba viendo lo de un patrocinio y que no iba a llegar y que al día siguiente vería lo de las impresiones de publicidad. Así que me acerqué a Efra para ver cuando podía grabar un día de actividades normales. Decidimos que lo mejor sería el jueves 2 de junio, un día antes del festival y así lo veríamos atareado con sus cosas y la organización del evento. Entre producción, Alejandro y yo dispusimos el plan tentativo de grabación para ese día y luego Alejandro se puso a platicar con Efra. Ahí Alex se dio cuenta que Efra es muy chorero, lo cual puede representar un problema al grabar y, sobre todo, al editar.

Dos días después, sábado 21 de mayo, Alex y yo acudimos a la batalla de break “Warrios of the floor” en el Instituto Cultural Poblano. El evento se llevó a cabo en la ex-iglesia que queda sobre la 13 sur y que ahora sirve como teatro. No me esperaba lo que vi. En primer lugar no conocía el lugar y su remodelación en forma de teatro me causó “ruido”; yo esperaba un recinto, en primer lugar, al aire libre, parecido al teatro Recek y, en segundo, había más gente de lo que me imaginaba. Calculo que había alrededor de 350 personas, pero casi una tercera parte eran organizadores y concursantes. Cuando llegamos ya iban en la segunda ronda a la cual Underground había calificado. Ubiqué a Carmen en el escenario y fui a saludarla; aunque vi a Efra al mismo tiempo, no lo saludé hasta mucho tiempo después ya que estaba coordinando a los b boys que subían a competir. El conductor de todo era Kobo. Le hice algunas preguntas a Carmen y luego de cinco minutos me dio la noticia: el evento del 3 de junio se cancelaba porque los españoles habían cancelado. Ya después WarH me explicó bien el asunto: los españoles, “2 Hermanos”, venía a México a una serie de presentaciones en Monterrey, Guadalajara, D.F. y finalmente Puebla, luego de grabar su disco en Estados Unidos, pero sucedió que el del estudio tenía otro compromiso y tuvo que cambiar la fecha de grabación por lo que a la disquera de “2Hermanos” no le convenía que primero vinieran a las presentaciones y luego regresaran a este lado del charco para grabar el disco en EUA. Así que como estos changos eran el evento principal del 3, decidieron cancelar los de MEU.

Alex y yo, por otro lado, estábamos realmente impactados con las peleas. Yo sólo había visto la batalla que Underground había representado para mi reportaje hace muchos meses, pero esto era mucho mejor. Todo era show: los insultos entre un “crew” y otro, las acrobacias, la interacción entre dos o más miembros del mismo equipo o incluso entre dos o más de equipos contrarios. Sobra decir que vi muchos pasos y movimientos que nunca había visto en el Recek. El juez era un negro de San Francisco apodado Iron Monkey que no habla nada de español (luego descubrí que él firmaba como Iran Mankey). Entre una batalla y otra me di algunas vueltas por el lugar y descubrí a unos graffers en el patio del Instituto que acababan un mural con aerosol – dos mamparas acostadas dibujadas con su estilo característico. En el momento de la premiación subieron el mural y les dieron un reconocimiento a los dos muchachos que lo habían realizado.

En la segunda ronda el crew chilango de Flexi Little llamó mucho mi atención. EN primera, su look era muy vistoso: había un chavo alto de afro que atraía la mirada de muchos; dos miembros más tenía el cabello pintado de morado y dorado y un peinado estilo Gooku de Dragon Ball; otro tenía una cola de caballo pequeña y un arete de pluma en el lóbulo derecho; y uno más tenía el

cabello lleno de trenzitas pegadas al cráneo al más puro estilo rapero neoyorkino y también un arete de pluma. Cuando vi desde antes de la competencia al muchacho de la cola de caballo y el arete de pluma pensé que no era hip hoper por el detalle de la pluma; lo vi como más darketo o de alguna otra subcultura. Luego de que ganaron su lugar en la semifinal, me acerqué al del Afro y le pedi sus datos pues se me ocurrió que sería útil para el futuro si decido incluir la visión de otras comunidades de hip hop ajenas a las de Puebla. Lo mismo hice con los Spin Master, también de México, y además, en su caso su crew incluye a una mujer, la única B girl que he visto hasta ahora. Su presencia en el documental podría ayudar al subtema que tengo pensado sobre “El Papel Activo de la Mujer en el Hip Hop”, del cual Carmen forma parte esencial.

Por primera vez vi a Kobo bailar: es cagado, se revuelva por el piso y hace movimientos graciosos; Alex dice que su estilo le recuerda a Resortes. En la primera semifinal se enfrentaron Flexi Little y Underground, ganando los chilangos. Esa demostración de habilidad fue genial sin duda. Mientras disfrutaba de esta batalla me encontraba sentado junto al WarH, quien observaba fascinado el evento. Ahí me comentó que lo que había visto hasta ahora no era nada, ya que se guardaban los mejores movimientos para la semifinal y final. Y sí: Moi o no recuerdo quien hizo cosas que nunca le había visto en el Recek. La otra semifinal entre unos veracruzanos y otro grupo poblano, también me gustó mucho; nuevamente los foráneos ganaron. La final no estuvo tan impresionante como las semifinales. Flex Little se coronó como campeón. Tanto ellos como los veracruzanos y los dos terceros lugares, Underground y los otros poblanos, recibieron un reconocimiento otorgado por el Insituto. Kobo, dentro de todos los mensajes en pro del movimiento, explicó que este año no había dado remuneración económica pues prefirieron traer a Iron para que los juzgara unos de los mejores en el ramo; sin embargo, aclaró que “sé que se merecen un premio en efectivo”.

NOTA FINAL:

El 28 de mayo fue el primer día de grabación en el teatro José Recek de la presentación del disco de Kamote Klan. Una vez comenzado el proceso de producción suspendí la escritura de esta bitácora.

ANEXO D

CRÓNICA

Rep detas y Angeles

“...Somos fuertes, poblanos
y siempre ganamos...
...esta tierra de ángeles
dispuestos a luchar...
...tierra de libertad que
tiene mi esperanza viva”

- La Santa Demencia

Paseo Bravo: un día y cuatrocientos setenta y cuatro años después de la fundación de Puebla.

El trenecito que domingo a domingo entretiene a los paseantes realiza apenas su segundo viaje del día. Los rifles de diábolos continúan sin ser disparados y los blancos sin ser derribados. El merolico, acompañado de la serpiente en pleno cambio de piel, cartas del tarot sobre un trapo y amuletos dentro de una maletita, sólo alcanza a congregar a siete o nueve mirones que nada le comprarán. Las campanas del carrito de las nieves invitan a la gente a consumir los refrescantes sabores ahí contenidos. Sin embargo, este día, el oído de la concurrencia atiende a otros sonidos y su olfato percibe otros aromas: los suave y reconfortantes compases de *Pink Floyd* y la adrenalina de los ciclistas mientras se preparan para su espectáculo de acrobacias; y el cadencioso ritmo del *soul* de James Brown y el sudor de los *break dancers* que giran sin cesar sobre pies, manos, espaldas y cabezas.

Hacia donde se volteé es posible encontrar algún lóbulo, ceja, nariz, labio o lengua perforado con una o varias piezas de metal. “The loonatic is in my head...” anuncia *Pink* al mismo tiempo que Martín, el presentador del show de bicicletas, narra con su peculiar estilo lo que sucede entre la rampa central y la tarima. “No pido aplausos porque primero se van a ganar las palmas y después... ya lo agradecerán después”. El Simpson se coloca el manubrio de la bicicleta entre la ingle mientras la llanta trasera sostiene al vehículo en equilibrio: “el *pope* sin pies; jugándose lo más querido. Son trucos muy antiguos de 1987, 88. Vamos con otro truco...” Leonardo, otro de los *cleto*s, graba muy de cerca todo lo acontecido con su cámara de video digital. Un celular entre la multitud lo imita y otras dos o tres cámaras se unen a la documentación de la precisión acrobática.

El paliacate del primer rapero o MC en subir a la tarima es tan negro como El Sol Azteca que adorna el brazo izquierdo de la joven de piel de bronce que pide a gritos una copia del último disco del *Factor Doble H*. El MC toma el *micro* y lo prueba: “unodos, unodos... acérquense más. Tenemos discos de regalo del *Factor*”. La concurrencia se acerca al precario escenario de metal y madera. “¡Ah verdá!, solamente regalando discos verdá...”. Las playeras holgadas, las bermudas que más parecen pantalones zancones y las gorras multicolores y multieslogan - con las viseras al frente, al lado o hacia atrás - dominan la plaza frente a la “Villita” que custodia el “Gallito”. “Fluido lírical, rimas de calidad... Traemos buen sonido no lo vayas a ensuciar, no queremos guerras... Lírical es lo que expreso con resonancia y calidad”. El padre alza en brazos a la niña y la coloca en la tarima para exigir su copia del disco del *Factor*. La pequeña retribuye el regalo con un beso a uno de los MC’s y los músicos de Huejotzingo dan por terminada su presentación.

El *Alfiler XL* se clava en el escenario. Uno de sus integrantes, el WarH (Guar-ache) alza la voz y dispara a quemarropa: “Quiero que vean que este micrófono tiene falso, que las pistas están saltando, que tenemos deficiencias en el audio cabrones... No nos están pagando y mas sin embargo aquí estamos, por amor a nuestra ciudad, por amor al hip hop. Porque esto es nuestro, de la calle, y en esto estamos...”

Ahora es el turno de Carmen, La Flaca, también del *Alfiler*, quien prepara su intervención punzante, sincera y tajante. “Me alegra no hacer música para las masas porque las masas no piensan”. El público es suyo y El WarH anuncia: “vámonos con esto que se llama *Contra quien*. Esto va para pura gente pensante: va para ustedes. Puro conocedor el día de hoy. Somos minoría, pero esa minoría es pensante, es conciente de lo que tiene y de su presente. Y vámonos esas manos en el aire”.

Los cuerpos se mecen de un lado a otro, las manos con las palmas extendidas, se balancean en el aire arriba-abajo, a un lado y a otro, todo al ritmo frenético de la crítica llana del *Alfiler*. “Ayer me preguntó, en tono despectivo ¿y cuál es tu razón?, ¿no te sientes querido? ¿Contra quién peleas? ¿En contra de qué estás? ¿Por qué esas ideas, a dónde quieres llegar? He aquí la respuesta: ¿*Contra quién, contra quién?* Contra el hijo de puta que cuestiona mi pregunta... Contra la institución que no actúa pero habla...contra los líderes que los demás les es ajeno...contra prejuicios heredados por los padres...” La banda se prende, pide más; el *Alfiler* se despide entre vítores y aplausos y cede el espacio a los otros, a las nuevas generaciones que también tienen derecho a expresarse.

Las rimas dan paso a la batalla, una batalla entre la habilidad y la destreza de unos y la fuerza y coraje de otros. La voz de Martín, el jefe de los *cletos*, da inicio a las hostilidades contra los *break dancers*, los *b-boys*: “lo que hagan con las patas y las manos, nosotros lo hacemos con las patas y las manos pero en la cleta. ¿Va? Va una Coca de por medio. Primero cletos”. El *soul* empieza a sonar. Las *cletas* comienzan a rodar. El Simpson y Leonardo atacan con un *boomerang* y un *velero*. Spawn, el b-boy, contesta la agresión parándose de manos y meciendo las piernas en el aire, para luego convulsionarse y girar eternamente sobre manos y cabeza y formar una figura con su cuerpo que se soporta sobre el codo.

La emoción de los presentes no se deja esperar. Su admiración se divide entre ambos bandos. El despliegue de proezas y suertes cesa y el público, que hace las veces de juez, declara un empate técnico que notifica con una ovación y algunos gritos de emoción. Los b-boys siguen bailando, los MC's no dejan de rapear y el viejito de talante indiferente que hace unos momentos dormitaba a pesar de la alta dosis de decibeles, decide finalmente regresar al Zócalo y disfrutar de la banda de guerra de algún centro escolar o de la Sinfónica de Puebla o del tañido de las campanas de Catedral.

ANEXO E

CARPETA DE PRESENTACION

Nota aclaratoria:

La portada y las fotos que originalmente se incluyeron en la carpeta son a color. Por motivos de costos no se presentan en esta carpeta muestra ninguna de estas partes.

Las cantidades del “Plan de Financiamiento” y del “Presupuesto General” difieren entre sí ya que sólo este último se fue actualizando a lo largo de la producción. Todos los demás apartados son fieles a los contenidos en dichas carpetas que fueron entregadas a patrocinadores.

La tipografía estilo graffiti (Grand Stylus) utilizada en los siguientes documentos no considera acentos ni “Ñ”.

CONTENIDO

1. Sinopsis
2. Punto de vista del director
3. Personajes principales
4. Fotos
5. Currículos
 - Director y productor
 - Director de fotografía
 - Diseñador de sonido y compositor
6. Plan de financiamiento
7. Presupuesto General
8. Anexo Cartas

SINOPSIS

El proyecto **Angelópolis HH** tiene como objeto realizar una descripción rica y precisa del mundo del hip hop en la Puebla de los Ángeles y de sus cuatro ramas o elementos: los DJ's, los raperos o MC's, los graffiteros y los break-dancers o b-boys.

El protagonista de esta aventura subcultural es el **MEU** – Movimiento de Expresión Urbana – grupo de jóvenes entusiastas pertenecientes a la escena del hip hop local entre los cuales destacan **Efraín**, artista plástico, mimo, bailarín de break dance y benefactor del barrio de “El Alto”; y **Carmen** y el **WarH**, cantantes de la reconocida banda poblana de rap “**Alfiler XL**”.

Ellos serán los encargados de guiarnos en este recorrido a través de los barrios de la Angelópolis donde se mezclan el folclor urbano, las tradiciones mexicanas, los compases del *soul*, la crítica social en forma de rimas frenéticas, el colorido de la pintura en aerosol y la espectacularidad de las acrobacias del break dance.

Punto de vista del director

Las expresiones artísticas y culturales, tales como la música de los más variados géneros, la pintura, el teatro, el cine y las artes plásticas en general, constituyen algunos de los mayores placeres que experimento en la vida diaria. Así mismo, el conocimiento de nuevas costumbres, tradiciones, ritos y expresiones humanas de todo tipo, se ha convertido en una vocación, la cual se materializó hace cuatro años con la decisión de estudiar la carrera de **Ciencias de la Comunicación**.

Luego de casi cinco meses de contacto con los protagonistas de este proyecto, he logrado un verdadero acercamiento y forjado una amistad sincera con todos y cada uno de ellos. Más que a un individuo ajeno al movimiento del **hip hop**, he conseguido ser aceptado como un amigo de la escena local, gracias a mi capacidad para transmitir mi interés genuino por esta **expresión artística y cultural**.

A través de **Angelopolis HH** quiero compartir con la sociedad la experiencia que significa adentrarse en la **subcultura** del hip hop, la cual no debe ser entendida como un fenómeno aislado, sino como una más de las muchas expresiones artísticas y culturales de la juventud urbana de nuestro país. Así mismo deseo transmitir el espíritu verdadero de este movimiento, el cual no está relacionado con la violencia, el vandalismo o la drogadicción.

Por el contrario, **Angelopolis HH** le dará la oportunidad al público de entender al hip hop como una de las pocas **alternativas sanas y legales** que los barrios populares tiene para alejarse de sus problemáticas particulares.

PERSONAJES PRINCIPALES

EFRAÍN BECERA / Efra

- **Efraín** es originario de la ciudad poblana de Cuetzalan
- Hijo de padres indígenas
- Emigra a la ciudad de Puebla a la edad de ocho años, estableciéndose con su familia en el barrio de “El Alto”
- Entra en contacto con la subcultura del hip-hop a los 13 años
- Miembro de la 2ª generación del grupo de break dance **Underground Guild Macewal**
- Artista plástico. Maestro de pantomima. Pintor y benefactor del barrio de “El Alto”
- Coordinador de actividades culturales del teatro al aire Libre “**José Recek Saade**”
- Becario del reconocido pintor **Ángel D’Márquez**
- Fundador del **MEU** – Movimiento de Expresión Urbana, grupo civil independiente que pretende demostrar a la sociedad que el hip-hop es un movimiento artístico y cultural

CARMEN

- **Carmen** es estudiante de la licenciatura de Lenguas Extranjeras en la **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**
- Vocalista del grupo de hip-hop poblano “**Alfiler XL**”
- Miembro fundador del **MEU** - Movimiento de Expresión Urbana, grupo civil independiente que pretende demostrar a la sociedad que el hip-hop es un movimiento artístico y cultural

CRISTIAN / WarH

- **Cristian o WarH** es estudiante de la licenciatura de Diseño Gráfico en la **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**.
- Vocalista del grupo de hip-hop poblano “**Alfiler XL**”
- Miembro fundador del **MEU** - Movimiento de Expresión Urbana, grupo civil independiente que pretende demostrar a la sociedad que el hip-hop es un movimiento artístico y cultural.

UNDERGROUND GUILD MACEWAL / Gemio Guerrero bajo tierra

- **Underground Guild Macewal** es un grupo de break dance reconocido como el mejor en el estado de Puebla y uno de los mejores en el país.
- Integrado por nueve jóvenes poblanos: Efraín Becerra (Efra), Alhi Romero (Orión), Luis Juárez (Moy), Carlos Iván Romero (Spawn), Carlos Ramos (Goleat), Miguel Flores (Proof), Miguel Pérez (Shesk), Isaac Vera (Looto) y Víctor Rodríguez (Traibal).
- Tiene como principal código “el estar integrado como una familia que brinda total e incondicional apoyo a sus miembros y el rescatar a jóvenes de la drogadicción, de los vicios y la deshonestidad”.
- Ha participado en diversos eventos culturales tales como: la **XXX Feria de Mayo de Puebla**, festivales culturales de la **UDLA-P**, la **BUAP** y el **XIII Festival de Danzas Polinesias HALAUS HULA MOOREA**.
- Han sido invitados a competencias de talla internacional como: el “**Freestyle Session**” en **U.S.A.**, la “**ZUDACA**” en **Panamá**, el “**Hip Hop World**” en **Canadá** y el “**Battle of the Year**” en **Alemania**.

ALONSO FRAGUA / Director y productor

- Estudiante de la Licenciatura en Ciencias del Comunicación en la **Universidad de las Américas Puebla**
- Becario de la “**Fundación Jenkins**” y de la “**Fundación Protectora de Puebla Aurora Marín de Taboada**”
- Columnista, reportero y coordinador de campus del periódico de la UDLA-P “**La Catarina**”
- Colaborador del portal electrónico **Produc.com.mx**
- Miembro del colectivo **Espacio Off** de videoastas
- Realizador del cortometraje documental en video “**Hermanidad sobre ruedas**” (**Pi Producciones**, 2004-2005)
- Productor y co-guionista del cortometraje de ficción independiente “**EL ELEVADOR**” (D Mente Films y **Pi Producciones**, 2004). Finalista del 1er. Festival de cortometrajes “**Aquí y en corto**” (2004) y cuarto lugar en el Concurso de Cortometraje Universitario “**El Carrete**” (2004), organizado por la Mesa Directiva de C. de la Comunicación de la UDLA-P.
- Productor, guionista y conductor del proyecto de radio independiente “**Antítesis**” de 2002 a 2003.

ALEJANDRO JIMÉNEZ / Director de Fotografía

- Licenciado en Ciencias de la Comunicación *Magna Cum Laude* por la **Universidad de las Américas Puebla**
- Documentalista, investigador y director de fotografía
- Realizador, investigador y director de fotografía del cortometraje documental **“BENDITA MUERTE”**:

Reconocido como el Mejor Corto Documental en el 2º **Festival Internacional de Cine de Morelia** así como Mejor Documental del 1er. Festival de cortometraje **“Aquí y en corto”**. Selección Oficial del **VII Festival Internacional de Escuelas de Cine** del Centro de Capacitación Cinematográfica y de la **4ª. Muestra Documentales y Fotografías de América Latina**. Albacete, España; Santiago de Chile, Chile y Lima, Perú.

- Colaborador en la investigación del documental sobre los mayas del director Juan Carlos Colín (Palmera Films)
- Como docente, impartió el curso **“Análisis y Dirección de Documentales”** en la Universidad de Oriente de Puebla.
- Entre los cortos de ficción en los que ha participado destacan **“El Elevador”** (D Mente Films y **Pi Producciones**, 2004) y **“El Perfume”** y **“¿De quién es el cielo?”** ambos producidos por el Instituto de Cine Lumière de México (2004)
- Desde el 2004 se desempeña como creativo en la productora poblana **“Argos Sureste”**

CRISTIAN PETERSEN / Diseño de sonido y música original

- Compositor, músico y productor
- Integrante de diversas bandas locales de rock desde 1991
- Estudiante de la **Academia de Música Fermatta** en México, D.F.
- Becario del Berklee College of Music de Boston, Massachusetts
- Ganador del concurso para componer la música del **himno** de la **Universidad de las Américas Puebla**
- Diseñador de sonido y compositor del tema musical del corto en video “**No estamos solos**”, galardonado en el **Festival de Video de Nueva York**.
- Diseñador y compositor de la música original del cortometraje de ficción educativo “**Por el agua**”, coproducción de la Universidad Iberoamericana y el SOAPAP.
- Socio y cofundador de los **Estudios Peterbach** de producción de audio

PLAN DE FINANCIAMIENTO

APORTACIÓN PERSONAL - Desarrollo de proyecto

Idea Original e Investigación	\$5,000.00
Director	\$6,000.00
Equipo de grabación de audio	\$700.00
Subtotal 1	\$11,700.00

RECURSOS HUMANOS

Concepto	Persona u organización	Aportación monetaria
Productores	Anahí González	\$10,000.00
	Emilio Diez	\$10,000.00
Compositor y Diseño de Sonido	Christian Petersen	\$15,000.00
Asistente de dirección	Mariana Hernández	\$5,000.00
Director de Fotografía	Alejandro Jiménez	\$10,000.00
Fotografía Adicional	Ernesto Garza	\$5,000.00
Asistentes de producción	Michelle Corte	\$5,000.00
Logística	Pablo San Román	\$6,000.00
Arte y diseño	Rodrigo Reyes	\$8,000.00
Sonido directo	Ricardo Valdés	\$4,000.00
Detrás de cámaras	Alejandra Danel	\$3,000.00
Foto Fija	Alejandra Hernández	\$3,000.00
Editora	Víctor Ávila	\$32,000.00
Asistencia legal	Paloma Corte	\$20,000.00
Subtotal 2	\$136,000.00	

EQUIPO

Concepto	Persona u organización	Aportación monetaria
Cámara XL-1 - 7 días	Universidad de las Américas Puebla - Juan Carlos Lezama	\$4,900.00
Tripie - 7 días	Universidad de las Américas Puebla - Juan Carlos Lezama	\$1,400.00
Luces - 3 días	Universidad de las Américas Puebla - Juan Carlos Lezama	\$900.00

Cámara GL – 5 días	Ernestos Garza	\$3,500.00
Cámara XL-1 – 1 día	Felipe Haro – FH Producciones	\$700.00
Tripié – 1 día	Felipe Haro – FH Producciones	\$200.00
Subtotal 3	\$11,600.00	

CONSUMIBLES

Concepto	Persona u organización	Aportación monetaria
Cassettes miniDV 60 minutos	Gerardo Sánchez – Argos Sureste	\$500.00
Subtotal 3	\$500.00	

POST-PRODUCCIÓN

Concepto	Persona u organización	Aportación monetaria
Isla de edición – 160 horas	Universidad de las Américas Puebla -Juan Carlos Lezama	\$24,000.00
Post-producción de audio – 15 horas	Christian Petersen	\$5,250.00
Subtotal 4	\$29,250.00	

Total	\$189,050.00
--------------	---------------------

Continuación plan de financiamiento

La cantidad total estipulada en la página anterior - **\$189,050.00** (ciento ochenta y ocho mil ciento cincuenta pesos con 00/100 M.N.) representa las aportaciones obtenidas por la producción de particulares y organizaciones diversas tal como se especifica en la columna de **Persona u Organización**.

Dicha cantidad aportada significa un **88.07 %** del Gran Total, el cual aparece al final de la siguiente sección de **Presupuesto General**.

PRESUPUESTO GENERAL ANGELOPOLIS HH

Desarrollo de Proyecto

Concepto	Persona	Cantidad
Idea Original	ALONSO FRAGUA	\$5,000.00
Director	ALONSO FRAGUA	\$6,000.00
Productores	ANAHI GONZALEZ	\$10,000.00
	EMILIO DIEZ	\$10,000.00
Compositor y Diseño de Sonido	CHRISTIAN PETERSEN	\$15,000.00
Subtotal 1		\$46,000.00

Reproducción y Grabación

Concepto	Persona	Cantidad
Asistente de dirección	MARIANA HERNANDEZ	\$5,000.00
Director de Fotografía	ALEJANDRO JIMENEZ	\$10,000.00
Fotografía adicional	ERNESTO GARZA	\$5,000.00
Asistente de producción	MICHELLE CORIE	\$5,000.00
Logística	PABLO SAN ROMAN	\$6,000.00
Arte y diseño	RODRIGO REYES	\$8,000.00
Sonido directo	RICARDO VALDES	\$4,000.00
Detrás de cámaras	ALEJANDRA DANIEL	\$3,000.00
Fotofija	ALEJANRA HERNANDEZ	\$3,000.00

Equipo

Concepto	Cantidad
Cámara A (XL1) - 7 días	\$4,900.00
Trípode A - 7 días	\$1,400.00
Luces - 3 días	\$900.00
Cámara B (XL1) - 1 día	\$700.00
Trípode B - 1 día	\$200.00
Cámara C (XL1) - 1 día	\$700.00
Trípode C - 1 día	\$200.00
Equipo de sonido - 7 días	\$700.00
Grúa - 1 día	\$1,500.00
Cassettes formato MiniDV de 60 min. (20)	\$2,000.00
Subtotal 2	\$62,200.00

Post-producción

Concepto	Persona	Cantidad
Isla de edición - 160 horas		\$24,000.00
Disco duro de 120 Gigs p/ almacenar proyecto		\$2,000.00
Editor - 160 horas	VICTOR AVILA	\$32,000.00
Master en BETACAM (transfer y cassette)		\$500.00
Post-producción de imagen - 10 horas		\$4,500.00
Post-producción de audio - 15 horas	CHRISTIAN PETERSEN	\$5,250.00
Copias en DVD (20)		\$1,200.00
Inscripción y envío a festivales nacionales Morelia, Guadalajara, Guanajuato y Puebla		\$4,000.00
Subtotal 3		\$73,450.00
Subtotal 2 y 3		\$135,650.00

Administración

Concepto	Persona	Cantidad
Asistencia Legal	PAIOMA CORIE	\$20,000.00
Subtotal 4		\$20,000.00

Imprevistos

Concepto	Cantidad
Materiales extra e imprevistos	\$13,000.00
Subtotal 5	\$13,000.00

Gran total	\$214,650.00
-------------------	---------------------

ANEXO F

GUION DE TRABAJO

ANGELOPOLIS HH

MONTAJE DE TOMAS AÉREAS DE UBICACIÓN DE LA CIUDAD DE PUEBLA: LOS VOLCANES, LOS FUERTES, LA CATEDRAL, EL CENTRO DE CONVENCIONES, EL BARRIO DEL ALTO.

DISUELVE

01. EXT. BARRIO DEL ALTO. TARDE

La cámara encuadra la caja de un CD con la leyenda "DISEÑO DE SONIDO Y MÚSICA ORIGINAL: CHRISTIAN PETERSEN"; una mano lo introduce en el reproductor de un automóvil. La cámara sale del vehículo y encuentra a EFRAÍN (22) quien camina a lo largo del Boulevard Xonaca. Pasa al lado de un negocio de rótulos en cuya pared hay un graffiti que tiene escrito "DIRECCIÓN DE ARTE: RODRIGO REYES".

EFRAÍN (V. OFF):

"Los cuatro elementos del
hip hop son..."

Sigue su camino, la imagen se acelera y aparece un super: "EDICIÓN: NORA RANGEL". A continuación encuentra a una persona sentada leyendo una revista de Hip Hop con la leyenda "DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: ALEJANDRO JIMÉNEZ".

CARMEN (V. OFF):

"Los cuatro elementos del
hip hop son..."

SPAWN (17) lo intercepta y lo saluda con el saludo tradicional de los b-boys - la cámara encuadra la espalda de su playera "PRODUCTORAS EJECUTIVAS: ANAHÍ GONZÁLEZ Y MICHELLE CORTE".

WARH (V. OFF):

"Los cuatro elementos del
hip hop son..."

Efraín y Spawn siguen su camino hacia el Teatro José Recek Saade. En la esquina del teatro la cámara encuadra una placa que tiene escrito "PRODUCTOR Y DIRECTOR: ALONSO FRAGUA". Ambos dan la vuelta y bajan las escaleras del teatro.

EFRAÍN, CARMEN Y WARH (V.
OFF):
"Los cuatro elementos del
hip hop son..."

La cámara los sigue unos segundos para después dar vuelta y encontrar la marquesina donde se lee "ANGELÓPOLIS HH" adornado con distintas imágenes en graffiti.

FADE A NEGROS

02. EXT. INT. AUTO ALEJANDRO. TARDE

Efraín, CARMEN (26) y WARH (24) sentados en el asiento trasero de un auto, conversando.

EFRAÍN (V. OFF):
Habla sobre la ignorancia de
la gente.

FADE OUT

03. EXT. TEATRO JOSÉ RECEK. DÍA.

La cámara atraviesa el boulevard Xonaca y desciende las escaleras del teatro. Encuentra a Efraín, Carmen y MERC (18) platicando. Se trasladan a la parte exterior del recinto y discuten sobre diferentes temas relacionados con el Hip Hop y su situación en Puebla.

EFRA:
Menciona la presentación del
disco de Kamote Klan.

04. EXT. PARTE POSTERIOR TEATRO JOSÉ RECEK. DÍA.

La cámara se introduce de manera acelerada al interior del teatro y recorre el espacio: los últimos preparativos sobre el escenario y los primeros asistentes.

DISUELVE

05. INT. TEATRO JOSÉ RECEK. DÍA.

El escenario está listo y el público llena las tribunas. A.G.O. (21) platica con EL INDIO (25). AGO sube al escenario y saluda a la cámara.

06. EXT. PARTE POSTERIOR TEATRO. DÍA.

A.G.O. sentado sobre una barda con una vecindad de fondo.

A.G.O.:
(Entrevista)

07. EXT. PARTE POSTERIOR TEATRO. DÍA.

Efraín sube al escenario y agradece la asistencia del público. Invita a los talleres de break dance. Baja del escenario y se pierde entre el público -

EFRA (VOICE OFF):
Explica un día normal en su vida -

08. EXT. CASA EFRAÍN. DÍA.

SUPER:
7:00 AM

La cámara se introduce a la vivienda de la familia Becerra. Efraín arregla su mochila. Se lava los dientes en el lavadero que se encuentra fuera de la casa. Toma sus pertenencias, se despide de su hermano y sale. Camina por las calles de la colonia Balcones del Sur.

EFRA (VOICE OFF):
Explica su recorrido diario para ir a casa del Maestro D'Márquez

Sube al camión.

09. INT. CAMIÓN. DÍA.

EFRA:
Continúa su explicación sobre su viaje a casa del Maestro.

10. INT. CASA CARMEN. DÍA.

Carmen se arregla, desayuna y sale de su casa rumbo a la universidad.

CARMEN:

Explica su rutina diaria y cómo combina la escuela con el hip hop.

11. INT. CASA WARH. DÍA.

WarH se arregla, desayuna y sale de su casa rumbo a la universidad.

WARH:

Explica su rutina diaria y cómo combina la escuela con el hip hop.

12. INT. CASA ÁNGEL D'MÁRQUEZ. DÍA.

SUPER:

10:00 AM

Efraín camina hacia la casa del Maestro, lo encuentra en el exterior y se saludan con un abrazo. La cámara entra a la vivienda y recorre la sala y el comedor. El maestro contesta una llamada de su esposa y se despide de ella con palabras tiernas.

MAESTRO:

Explica la manera en que Efraín llegó con él.

13. INT. SALÓN ESCUELA DE LENGUAS DE LA BUAP. DÍA

Carmen escucha la clase.

CARMEN:

Explica como inicio en el hip hop.

14. INT. SALÓN FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA BUAP. DÍA.

WARH:

Explica como inicio en el hip hop.

15. EXT. TEATRO RECEK. TARDE.

SUPER:
4:00 PM

Efraín baja del autobús y entra al teatro.

EFRAÍN:
Relata su experiencia en el
Complejo Cultural Siglo XXI
y la perspectiva de
presentarse en la Granja.

INSERT: MATERIAL STOCK DE PRESENTACIÓN "S. XXI"

16. INT. CASA WARH. TARDE.

Carmen y WarH frente a la computadora mezclando el
disco de "Alfiler XL".

WARH Y CARMEN:
Explican por qué ella no ira
a Sn. Martín y el no irá a
la Granja.

FADE A: MONTAJE DE TRANSICIÓN

17. EXT. INT. AUTO ALEJANDRO. TARDE.

Efraín, Carmen y WarH discuten sobre política.

18. INT. ESTUDIO GRABACIÓN. TARDE.

EFRAÍN:
Entrevista - historia break
dance y "Underground"

19. INT. ESTUDIO GRABACIÓN. TARDE.

CARMEN:
Entrevista - papel activo de
la mujer en el hip hop.

20. INT. ESTUDIO GRABACIÓN. TARDE.

WARH:
Entrevista - la escena del
hip hop en Puebla

21. INT. ESTUDIO GRABACIÓN. TARDE.

MERC:

Entrevista - justificación
del grafitti e intención de
su mural en la Granja.

FADE A: MONTAJE DE TRANSICIÓN

22. EXT. GRANJA. DÍA.

SUPER:

20 DE JUNIO - CENTRO DE
OBSERVACIÓN Y READAPTACIÓN
SOCIAL PARA MENORES
INFRACTORES DEL ESTADO DE
PUEBLA

"Underground", "Alfiler XL" y los *graffers* bajan de
la camioneta y se agrupa en la entrada. MONI RUIZ
(33) sale a recibirlos.

MONI:

Explica las reglas a los
muchachos y las
restricciones de grabación
al equipo.

23. SECUENCIA DE LA GRANJA.

FADE: MONTAJE DE TRANSICIÓN

24. INT. ESTUDIO DE GRABACIÓN. TARDE.

WARH:

¿Por qué hip hop?
Mensaje a la sociedad

25. INT. ESTUDIO DE GRABACIÓN. TARDE.

CARMEN:

¿Por qué hip hop?
Mensaje a la sociedad

26. INT. ESTUDIO DE GRABACIÓN. TARDE.

EFRAÍN:

¿Por qué hip hop?
Mensaje a la sociedad

27. INT. CASA WARH. TARDE.

WarH se rasura el cráneo.

WARH (VOICE OFF):
¿Dónde espera estar en cinco
años?

28. INT. TIENDA MAMÁ CARMEN. TARDE.

Carmen está recargada en el mostrador de la tienda escribiendo una canción y jugando con sus *dreadlocks*.

CARMEN (VOICE OFF):
¿Dónde espera estar en cinco
años?

29. INT. CASA EFRAÍN. TARDE.

Efraín dibuja sobre papel un símbolo azteca.

EFRA (VOICE OFF):
Comenta sobre la fusión de
la tradición indígena y el
hip hop y cómo no se pierde
la individualidad
(entrevista en casa de
"Fox")

DISUELVE

30. INT. ESTUDIO DE GRABACIÓN. TARDE.

Efraín se quita el lavalier, toma su boina negra, se la coloca en la cabeza, sonrío y sale del estudio.

EFRA (VOICE OFF):
¿Dónde espera estar en cinco
años?

Apaga la luz del estudio.

FADE: MONTAJE DE TRANSICIÓN

CRÉDITOS.