



Estudios sociológicos

ISSN: 0185-4186

ISSN: 2448-6442

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Sociológicos

Green, Andrew

Más allá del *crew*: El hip-hop y la profesionalización en la Ciudad de México*

Estudios sociológicos, vol. XLII, e2365, 2024, Enero-Diciembre

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Sociológicos

DOI: <https://doi.org/10.24201/es.2024v42.e2365>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59877640009>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

UNAM 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Más allá del *crew*: El hip-hop y la profesionalización en la Ciudad de México*

Beyond the Crew: Hip-Hop and Professionalization in Mexico City

 Andrew Green

Facultad de Artes Liberales

Universidad de Varsovia

Polonia

andrewjgreen5@gmail.com

Resumen: En los últimos años, la *profesionalización* se ha convertido en un concepto cada vez más influyente en la escena del hip-hop de la Ciudad de México. Este artículo vincula al tema en este contexto a la disminución de la influencia de los *crews*, planteados en la fraternidad, la informalidad y la identidad compartida, en favor de “equipos” más formales que se organizan alrededor de solistas. Basado en una investigación etnográfica, este artículo considera las distintas concepciones sobre lo “profesional”: la conformación del objeto musical “profesional” y la del sujeto “profesional”. De esta forma, muestra que la profesionalización no sólo incorpora y caracteriza lo “no estratégico”, sino que distingue el “profesionalismo” del hip-hop de la misma característica “no estratégica”.

Palabras clave: medios digitales; hip-hop; México; precariedad; profesiones; *streaming*.

Abstract: *In recent years, professionalization has become an increasingly influential concept in the Mexico City hip-hop scene. This article links professionalization to a decline in the influence of crews, rooted in fraternity, informality and shared identity, in favor of more formal ‘teams’ that are organized around solo artists. Based on ethnographic research, this article offers a framework through which the different conceptions of the ‘professional’ are considered: the formation of the object (that is, a ‘professional’ musical object) and the formation of the subject (that is, a ‘professional’ musician or musical actor). In this way, it shows the different ways in which professionalization not only incorporates and characterizes the ‘non-strategic’, but also distinguishes hip-hop’s ‘professionalism’ from the same ‘non-strategic’ characteristic.*

Keywords: *digital media; hip-hop; Mexico; precarity; professions; streaming.*

* Esta contribución fue publicada originalmente en la revista *Cultural Sociology*, 16(1), 25-44, con el título *Beyond the Crew: Hip-Hop and Professionalization in Mexico City*. La traducción al español es del propio Andrew Green. El texto se publica con el debido permiso de Sage Publications Inc., bajo una licencia Creative Commons, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Diario de investigación

Agosto 2019

Me reuní con el rapero Zirck Saucedo al norte de la Ciudad de México. Nos dirigimos al sureste, en donde está previsto que sea el *headline* de un concierto. Zirck, un estudiante de economía, es lo bastante conocido como para ser *headline* de eventos medianos, su música es una mezcla entre rap y pop. En el camino, Zirck me cuenta que está tratando de “profesionalizar” y que está armando un nuevo “equipo” con un diseñador, un artista de graffiti, un representante, un productor y un DJ. Ahora, la presión se haya en publicar videos de

alta calidad en YouTube; para ello, Zirck cree que se necesita un equipo.

En el camino también nos encontramos con Doxer, otro rapero que aceptó ser el corista de Zirck en el show de esta noche. Llegamos a Los Reyes, La Paz, un punto importante de la escena *underground* de hip-hop de la Ciudad de México, en donde nos encontramos con su DJ y con otro rapero. Como el lugar del evento está muy cerca del metro, cinco de nosotros nos apretamos en un mototaxi, con todo y el equipo, y nos dirigimos hacia allá. En el mototaxi, Zirck habla por encima del ruido del motor y dice que está formando su propio equipo, que es momento de tomárselo en serio.¹

Durante el proceso de la investigación etnográfica, los artistas de hip-hop de la Ciudad de México con los que he realizado esta investigación desde el 2012 me han hablado sobre un creciente auge hacia lo que se denomina *profesionalización*. A pesar de parecer un término simple, la *profesionalización* puede referirse a una variedad de prácticas relacionadas con las presentaciones artísticas, la organización de eventos y el modelo de producción creativa de la escena hip-hop. Además, el término está influido por la clase y la edad y se asocia, en algunos casos, tanto con las generaciones más jóvenes del hip-hop que no tienen problemas respecto a ganar dinero de la música, como con otros artistas que están bien organizados, son puntuales y no exceden los horarios de sus actuaciones. Asimismo, como se ilustra con el relato al inicio de este artículo, en un contexto urbano dominado por la informalidad, los esfuerzos por promover la *profesionalización* suelen suceder en entornos precarizados.

La *profesionalización* refleja cómo la rápida transición hacia el *streaming* en México ha creado nuevas oportunidades para el hip-hop como medio de subsistencia. El consagrado artista de hip-hop Danger Alto Kalibre, me cuenta en una entrevista realizada en 2018 que las plataformas digitales han posibilitado que “15 o 20” artistas mexicanos puedan vivir de hip-hop. Sin embargo, la *profesionalización* también está ligada a otros tipos de subsistencia a través del hip-hop, como las batallas de rap patrocinadas por empresas y la pedagogía del hip-hop. Asimismo, la *profesionalización* es resultado de una precariedad económica que viven muchos artistas *underground*, hecho que los convence de no seguir haciendo música gratis y que en años recientes ha caracterizado en mayor proporción el oficio musical de México en general, obligando a que los músicos busquen más y más diversas fuentes de ingresos (Castillo Gómez, 2021).

¹ Algunos nombres y detalles han sido cambiados.

Por lo tanto, no es sencillo rastrear el nuevo énfasis en la *profesionalización*, un término que recupera de manera práctica varias formulaciones lingüísticas que denotan el avance de la cultura “profesional” dentro del hip-hop. Como varios sociólogos han demostrado (Evetts, 2003; Wilensky, 1964), la *profesionalización* es, al mismo tiempo, un valor, una actividad y un proceso. Por lo mismo, describe a la música, personas creadoras, sus comportamientos y organizaciones mediante las cuales cooperan.

Entonces, lo que es importante de este término es el rango de actividades que describe. A pesar de su diversidad, esas actividades tienden a desplazar la creatividad del contexto informal, compartido y de convivencia creado en los *crews* del hip-hop. Es un reto dar una definición consistente de un *crew*; por ejemplo, según Olvera Gudiño, es una forma “de socialización y pertenencia con fronteras conceptuales porosas y cambiantes”, que puede tener una relación compleja con las pandillas (2018, p. 109). Aquí, asumo como punto de partida la separación conceptual *emic* del campo proporcionado anteriormente por el rapero Zirck Saucedo, entre otros, en el cual, si se toma en cuenta que un “equipo” es un conjunto con objetivos precisamente laborales, un *crew* se asocia con lo que Spillman (2012, p. 354) describe como “solidaridad no estratégica”. Esta última se refiere a las “identidades colectivas, el orden normativo y de estatus, y la camaradería” que surgen de la sociabilidad más que de los objetivos o estrategias compartidos. La solidaridad no estratégica es el sustento a partir del cual las asociaciones de negocios hablan sobre el valor, lo que a su vez posibilita otras formas de asociación más estratégicas y orientadas hacia el cumplimiento de objetivos específicos, como el establecimiento de redes de trabajo (pp. 345-355). Esta afirmación es contraria a la noción de que la acción empresarial se organiza, única y estratégicamente, alrededor de intereses personales.

Con base en el trabajo de Spillman, este artículo se propone entender la *profesionalización*, dentro

del contexto de investigación, como un proceso consciente e inacabado de reconfiguración que suele oponerse y, por lo tanto, alejarse de la solidaridad no estratégica. El objetivo, aquí, no será proporcionar una descripción definitiva de cómo se ve la profesionalización en todos los contextos –de hecho, se han documentado casos en otros lugares de México en los que la *profesionalización* del hip-hop ocurre dentro de la institución del *crew* (Olvera Gudiño, 2018, pp. 191-218)–, sino abrir nuevos significados potenciales del término y comenzar a pensar en lo que la *profesionalización* puede implicar para las formas en que se organiza el hip-hop. Esta multiplicidad se explora al proponer una distinción típica-ideal (en lugar de definitiva) entre lo que se denomina como la *profesionalización* que “conforma objetos” y que “conforma sujetos”. En el primero el profesionalismo es visto como un atributo del objeto musical y de las formas en que se mediatiza y se mercantiliza (Taylor, 2007). En cambio, en el segundo lo “profesional” pertenece a nuevas subjetividades y modos de ser. Así, en la práctica, se argumenta que ninguno de los dos conceptos trasciende la acción no estratégica y, más bien, en este trabajo se explora cómo éstos ayudan, de diferentes maneras, a caracterizar la acción estratégica y la no estratégica.

Marco teórico: la música como profesión

La profesionalización ha sido un concepto fundamental para la sociología. El concepto de profesión enfatizaba algunas de las características de las ocupaciones profesionales: las actividades sistematizadas, el conocimiento especializado que se producía en las instituciones, la ética profesional y la autonomía profesional en el trabajo (Durkheim, 1992 [1957]; Evetts, 2003, 2011). A partir de esta conceptualización, la profesionalización fue vista como una teleología: un conjunto de etapas de desarrollo (Wilensky, 1964) o la acumulación de una serie de rasgos específicos (Legge, & Exley, 1975). En trabajos posteriores se mostró una visión más

crítica, ya que se destacaba el rol del “profesionalismo” en el fomento de la confianza en determinados servicios (Dingwall, 2008), en la tendencia de las instituciones profesionales a monopolizar ciertas ocupaciones (Larson, 1977) y en las complejas interrelaciones entre las profesiones que maniobran para ocupar “jurisdicciones” diferentes (Abbott, 1988, pp. 7-9).

En años recientes se ha incrementado la preocupación en torno a la relevancia del “profesionalismo” en un mundo globalizado (Freidson, 2001; Dingwall, 2008, pp. 99-100; Evetts, 2003, pp. 395-396). La digitalización ha sido invocada como una fuerza transformadora que amenaza la viabilidad de las profesiones tradicionales (Susskind, & Susskind, 2016). El “nuevo profesionalismo” emergente ha puesto un mayor énfasis en las industrias creativas y ha desestabilizado la comprensión sobre lo “profesional”, al mismo tiempo que el trabajo precario en las industrias creativas se describe como semi-profesional o post-profesional (Evetts, 2011). Esta tendencia ha sido criticada por normalizar las condiciones de precariedad. McRobbie (2016, p. 58) critica la “reforma laboral furtiva” que se da cuando se anima a los jóvenes a entrar en las industrias creativas que aún no han sido reguladas.

En años recientes, se han observado esfuerzos por consolidar el estatus del “profesional de la música” por medio de instituciones educativas y sindicatos. Estos esfuerzos han tenido poco éxito en comparación con otras profesiones ya institucionalizadas, debido a la incapacidad que tienen las organizaciones formales para monopolizar a quienes se dedican a la música en medio de la abundante oferta de músicos calificados (Cloonan, & Williamson, 2016). Las nociones de autenticidad musical y las ideas puritanas que relacionan el trabajo con el sacrificio, pueden impedir el reconocimiento de la música como trabajo (Ryan, 2011). Por lo tanto, el trabajo musical se mercantiliza de formas muy diversas. Los músicos profesionales, por ejemplo,

han recurrido durante mucho tiempo a diversas fuentes de ingreso, refugiándose en *pool professions* como la enseñanza (Abbott, 1988, p. 131). En este sentido, las preocupaciones actuales sobre la educación musical que privilegia el emprendedurismo neoliberal y la “carrera polifacética”, que supuestamente minan la acción colectiva de los músicos, deben ser entendidas como una continuidad de las concepciones pasadas (Moore, 2016).

Estas consideraciones recalcan la naturaleza indefinida del propio “profesionalismo” musical. Por lo tanto, es importante garantizar que la “profesionalización” musical sea explorada desde una perspectiva *emic* (cf. Evetts, 2003). Para enmarcar el concepto de “profesionalismo” como un aspecto (musical) de las culturas y como el producto de determinados sistemas de organización del trabajo, es necesario seguir investigando. En un estudio sobre los músicos amateur “ocultos” en una ciudad de Inglaterra, Finnegan (2007, p. 16) resalta la naturaleza “tendenciosa” de las reivindicaciones del profesionalismo, que “sugieren un estatus social y una afiliación local específica... un posicionamiento político más que un indicador del estatus económico”. Su trabajo sirve como recordatorio de que la complejidad local de las culturas artísticas profesionales, por lo general, sobrepasa nuestra habilidad para entenderlas como parte de sistemas o estructuras estables.

En resumen: es importante reconocer, desde un inicio, las complejidades que surgen al tratar de localizar al “profesional” musical, lo cual también llevó a Frederickson y Rooney (1990) a recomendar que se hablara de “ocupación musical” en lugar de “profesión musical”. Sin embargo, no es tan común la investigación social que relacione estos temas con la música. Muchas veces, lo “profesional” se deja como un concepto sin un significado claro o como opuesto directo de lo “amateur” (p. ej. Lee, 2009; McKerrell, 2014). A la vez, una necesidad de acercarse críticamente a la definición de lo “profesional”, también se percibe en el trabajo erudito

realizado sobre el hip-hop mexicano. Varios estudios se han llevado a cabo, hasta la fecha, sobre los cambiantes medios de subsistencia a través del hip-hop y la música en general en México (Olvera Gudiño, 2018; Castillo Gómez, 2021; Mejía Rosas, 2020). Sin embargo, estas aportaciones no se han profundizado con la definición social de lo “profesional” en la música. Por ejemplo, el estudio de Olvera Gudiño sobre los medios de subsistencia del hip-hop en Monterrey habla de la “profesionalización” como sinónimo del emprendimiento y la mercantilización (2018, pp. 22, 193). Sin embargo, su trabajo revela en la práctica una variedad de significados asociados con la palabra “profesional”: desde un proceso de grabación “sofisticado y profesional” (p. 110) hasta raperos “profesionales” (p. 187) o los circuitos de ejecución “profesionales” (p. 181).

Busco mostrar aquí, entonces, que la *profesionalización* tiene un significado *emic* más diverso y complejo que una equivalencia directa con el emprendimiento. A la vez, sostengo que explorar la profesionalización en el hip-hop de la Ciudad de México requiere explorar “la continua interacción entre la cultura y las condiciones, estructuras y prácticas económicas” (Leidner, 2010, p. 419), al mismo tiempo que se promueve la convergencia entre la cultura como práctica artística y como sistema de significación (Williams, 1981, p. 13). Éste es el reto que se asume aquí.

Método y marco teórico

Los métodos principales de este estudio son etnográficos. La investigación se llevó a cabo con artistas de hip-hop de la Ciudad de México entre 2012 y 2019, lo que implicó un total de 15 meses de trabajo de campo constante. Se realizaron 41 entrevistas semiestructuradas a artistas de hip-hop. También se utilizó la técnica de la observación participante en estudios digitales caseros (n=7), en conciertos en vivo (incluidos las batallas de rap y

los eventos de activismo) (n=24) y como estudiante en talleres de hip-hop (n=5). Las notas realizadas durante la observación participante se pasaban en limpio el mismo día en que la interacción sucedía, la mayoría de los participantes fueron seleccionados utilizando la técnica de muestreo de bola de nieve. Mientras que los primeros años de la investigación (2012-2017) se sustentaron, principalmente, en raperos *underground* (c. 30), en los últimos años (2018-2019) se trabajó también con raperos mexicanos más consolidados (c. 10). Acorde con la demografía local del hip-hop, la mayoría de los entrevistados son hombres (n=36) y una minoría mujeres (n=5).

Aunque desde 2012 he realizado una investigación continua, fue hasta 2015, cuando un rapero *underground* y amateur me contó acerca de su deseo de poder vivir del hip-hop (en parte por la necesidad de mantener a su hijo), que me interesé en el hip-hop como una ocupación profesional. Luego de que el tema de la profesionalización surgiera por sí solo en la investigación etnográfica, se condujo un análisis temático (Braun, & Clarke, 2006). Para esto, transcribí la serie de entrevistas semi-estructuradas, establecí la “profesionalización” como un tema clave, y lo relacioné a las actividades documentadas durante la observación participante. De esta manera, conseguí desglosar el término “profesionalización” y vincularlo a los cambios en la escena hip-hop.

El carácter diacrónico de esta investigación ofrece una perspectiva sobre las diversas presiones que han impulsado la aparición de una cultura “profesional” a lo largo del tiempo, y las diferentes formas en que puede interpretarse el “ser profesional”. Quienes se dedican al hip-hop suelen utilizar su práctica ya sea de manera constructiva o contestataria frente a lo “profesional”. Por lo tanto, para reconocer las formas en que el hip-hop puede ser abordado, por sí mismo, como una fuente alternativa de conocimiento sobre la

profesionalización (cf. Beer, 2014), el análisis sociológico utilizado en este artículo está acompañado por las exploraciones de música, videos y letras de hip-hop. La *profesionalización* se estudia, entonces, como un campo discursivo para la acción creativa y económica (Spillman, 2012) que es negociada mediante las prácticas creativas y multidisciplinarias del hip-hop.

El contexto: cambios en los modos de subsistencia en el hip-hop de la Ciudad de México

La historia del hip-hop en el norte de México la ha contado Olvera Gudiño (2018, pp. 61-96),² quien destaca el papel que desempeñó la migración circular de mexicanos entre el norte de México y Estados Unidos al importar el género de hip-hop a su país de origen. Asimismo, en años recientes –durante los cuales la escena en el norte de la república ha visto un decrecimiento y declive a causa de la violencia (ibid., pp. 89-94)– la escena hip-hop mexicana ha comenzado a reunirse en la Ciudad de México,³ sobre todo en las comunidades más pobladas y económicamente desfavorecidas del oriente de la ciudad. En consecuencia, algunos raperos famosos de otros estados decidieron mudarse a la Ciudad de México en la década de 2010, ya que era donde la escena del hip-hop estaba tomando relevancia.

Al inicio, el hip-hop en la Ciudad de México se enfocaba en los intercambios personales de casetes, los conciertos espontáneos en espacios públicos y los *crews* de hip-hop. Mientras que a finales de los años noventa los artistas de hip-hop solían presentarse en eventos de punk, rock o ska, fue hasta inicios

de los años 2000 que surgieron lugares exclusivos para el hip-hop. Para el año 2012, cuando esta investigación comenzó, ya existía una escena musical de hip-hop consolidada en la Ciudad de México. Como dijo un miembro de Teokalli, un *crew* de larga trayectoria en la capital del país, “Cuando empezamos a rapear nosotros pues faltaban espacios... ahorita ya es todo muy diferente... ya es más fácil ahora que te graben, que consigas un *beat*” (entrevista, Kubano, marzo 2019). Este cambio coincidió con el crecimiento de las redes sociales y las plataformas online, desde entonces México se ha convertido en uno de los mercados más importantes para el *streaming* de música en el mundo.

A diferencia de las generaciones pasadas, donde los raperos eran más propensos a criticar a otros por “venderse”, los raperos más jóvenes –especialmente los influidos por el *trap*– están más de acuerdo con la idea de hacer de la música su principal sustento. Como mencionó en 2019 un veterano artista de hip-hop *underground*: “cuando se inició el rap... era mal visto que tú dijeras ‘yo quiero ganar del rap’”. Sin embargo, las nuevas generaciones “llegaron con un chip diferente y que les vale un pepino” esta ética *underground*.⁴

Olvera Gudiño (2016) estudia cómo los artistas de hip-hop en Monterrey hacen de este género musical un medio de subsistencia al combinar distintas actividades: hacer videos de YouTube, cobrar por canciones personalizadas, gestionar estudios de grabación y colaborar con las instituciones gubernamentales de cultura. Igualmente, en la Ciudad de México el emprendimiento del hip-hop es diverso. Ahora los ingresos directos de la música están dominados por el *streaming*, con los formatos físicos relegados al rol de tarjetas de presentación; como menciona un

² El desarrollo del hip-hop en otros lugares, concretamente en el norte de México, es estudiado por Olvera Gudiño (2016) y Silva Londoño (2017).

³ Entrevista a Venomz, Letras Sin Censura, junio 2019.

⁴ Entrevista a Etrack, julio 2019.

⁵ <https://www.ritmourbano.com.mx/2019/08/danger-impartira-clases-de-rap-en-secundaria-de-cdmx/> (visitado el 9 de octubre de 2020).

emprendedor del hip-hop, “el formato físico sólo te lo va a comprar un verdadero fan o alguien que realmente está interesado en sentir que es parte de ti”.⁵ Los ingresos de la música grabada también provienen de hacer canciones promocionales para marcas o partidos políticos. Otra de las fuentes de ingreso más viables es vender *beats* ya que se cobra no sólo por grabar sino por producir en un estudio. Asimismo, los conciertos en vivo se han vuelto un gran negocio para algunos, especialmente después del éxito de las batallas de rap, aunque la mayoría de los conciertos siguen haciendo poco dinero. Otra parte del ingreso proviene de la venta de artículos de marca y pintura en aerosol, esto debido a que el graffiti ahora forma parte importante de los medios de subsistencia en el hip-hop de la Ciudad de México (André, 2017). Algunos artistas de hip-hop con más experiencia han encontrado una vía de acceso a la educación comunitaria y para adultos e incluso algunos han empezado a impartir clases de hip-hop dentro del sistema educativo.⁶

Sin embargo, cabe señalar que la mayoría de los artistas de hip-hop tienen otros trabajos. Por tanto, para la mayoría de los participantes, el hip-hop constituye una “aspiración laboral” que se encuentra en el límite entre el ocio y el trabajo (Duffy, 2018, pp. 1-11). Este límite entre ocio y trabajo se ve reflejado en la música de las bandas que se encuentran en los márgenes de lo “profesional”. Por ejemplo, la canción *El Regreso* del grupo *underground* de hip-hop Conexión Miktlán, con sede en la Ciudad de México, musicaliza la creatividad del hip-hop como una práctica auxiliar del trabajo, lo que proporciona cierta liberación del mismo: “Viajando varias horas pa’ llegar a trabajar”, rapea el grupo, “Con música en oídos divagando va mi mente, tomando el aerosol como un medio de expresión, creando convivencia entre pintura y profesión”. A la vez, los cambios en los medios de subsistencia del hip-hop están ligados a una relación inestable entre *profesionalización*,

autenticidad y sociabilidad y la reorientación de la escena lejos de los *crews*, pues estos últimos se definen bajo nociones como hermandad, amistad y sociabilidad. De acuerdo con la terminología de Spillman, en los últimos años la solidaridad no estratégica de los *crews* se ha visto cuestionada por los *equipos*, es decir, por grupos más estratégicos y orientados a objetivos específicos, que son impulsados por la demanda de videos musicales de alta calidad e imagen profesional.

Zirck Saucedo define a los *crews* como “un grupo de personas con un mismo interés y todos se reúnen para sacar a flote un proyecto, pero ese proyecto no es la cara de una persona. El proyecto son todos”; aquí la solidaridad dentro de los *crews* es, en sí misma, la meta (cf. Spillman, 2012, p. 354). En cambio, un “equipo” es un medio para la promoción profesional de la imagen artística del rapero individual: “En este caso soy yo... yo soy la imagen del proyecto... Es un grupo que no tiene rostro. Más bien es como un equipo de trabajo, es como una empresa y en este caso la empresa soy yo” (entrevista, Zirck Saucedo, agosto 2019). Entonces, el contraste existe no sólo entre la formalidad y la informalidad, sino entre la identidad colectiva y la individual.

En consecuencia, mientras que la primera etapa del hip-hop mexicano estaba dominada por *crews*, en épocas recientes el mayor éxito del género se aloja en los raperos solistas. Los “equipos” que se consolidan en torno a los solistas se alejan de los marcadores de autenticidad propios de los *crews* (aquellos vinculados a la experiencia social y compartida), en otras palabras, los “equipos” subordinan lo social a lo individual.

Harkness (2012) destaca la desestabilización de la “autenticidad situacional” dentro del hip-hop, en la que las nociones de lo “real” se adaptan a múltiples posicionalidades relacionadas con la clase, el género y la etnicidad. El emprendimiento

⁶ Entrevista a Vyrus, Sociedad Café, agosto 2019.

del hip-hop en la Ciudad de México ha comenzado a alterar los modos establecidos de autenticidad y “originalidad” que antes se vinculaban a la marginalidad compartida y a la identidad opositora que típicamente era narrada por los *crews*. Esto último se refleja en la crítica que existe hacia los raperos jóvenes, en donde se les juzga de ser “inauténticos”. Por ejemplo, un antiguo participante del hip-hop de la Ciudad de México, criticó a los grupos de *trap* que en sus videos “sacan coca, sacan armas, sacan mujeres... nada más están actuando. Como te digo, rentan las morras, rentan las armas”.⁷ La autenticidad de cada persona está cada vez más ligada a la “originalidad” de su compromiso con emprender, más que a la vida “cotidiana” extra-musical; las disputas ligadas al significado del “profesionalismo” están imbricadas en estas tensiones.

La discusión respecto a los términos de la autenticidad se refleja en dos esferas de creciente importancia en los medios de subsistencia del hip-hop, que son brevemente explorados aquí: el crecimiento de las batallas de rap que son patrocinadas por grandes corporaciones y el cambio en los contenidos de las letras.

En primer lugar, en los últimos años se han incrementado las batallas de rap *freestyle* patrocinadas por empresas. Estos eventos presentan a dos raperos que improvisan insultos y burlas sobre las habilidades y la autenticidad del otro. Tales batallas atraen a grandes audiencias y algunas veces se les considera la fuente del crecimiento de la escena hip-hop.⁸ Además, su popularidad ha llegado a la televisión y algunos de sus exponentes más elogiados, como Asesino y Aczino, se han vuelto famosos. Sin embargo, las batallas son objeto de un constante pánico moral ya que muchos creen que perjudican los principios del movimiento hip-hop. A la vez, el

éxito de esas batallas sin duda ha creado oportunidades económicas para los artistas de hip-hop, lo que significa un reto para aquellos artistas de hip-hop que viven de otros medios. Con todo, la mayoría de los entrevistados critican con dureza las batallas de rap *freestyle*. En las entrevistas era común escuchar que las batallas promueven el “morbo” sensacionalista y fomentan la competencia desleal por encima de la supremacía individual; algunos entrevistados mencionaron casos en los que las batallas escalaban hasta el conflicto físico. Como un raperero mencionó, las batallas traicionan los “valores básicos” de “unidad y respeto” dentro de la cultura del hip-hop: “en vez de haber unidad como movimiento, una organización grande como comuna, hay pura división. ¿Por qué? por la pelea, la lucha del ego”.⁹

Esta alusión politizada hacia las “comunidades” refleja la experiencia directa del cambio: mientras que la mayoría de los raperos aprendieron a *freestylear* de manera informal y entre amigos, normalmente en los *crews*, las inquietudes respecto a las batallas de rap surgen a medida que el formato se ha apropiado desde un lugar menos fraternal, más individual y antagonista. “Ya no es un duelo intelectual”, uno de los raperos comenta, “es un duelo sobre quién es el más chingón... ya no es un duelo amistoso”.¹⁰ De igual manera, quienes apoyan la participación en las batallas de rap, ocasionalmente reivindican la práctica como una forma de “profesionalismo”, y gestan hacia la especialización o “jurisdicción” disciplinaria (Abbott, 1988). Así, un raperero declaró su respeto hacia “todos los MCs que freestylean, que hacen batallas, son muy profesio-

⁹ Entrevista a Charko Vega, julio 2019.

¹⁰ Entrevista a Preck Castillo, julio 2019.

¹¹ Entrevista a Zirck Saucedo, agosto 2019.

¹² Entrevista a Doble-R, julio 2019.

¹³ Véase la reciente música de Tino El Pingüino, Akil Ammar y Ximbo. Sobre la creciente, pero aún minoritaria, influencia de las mujeres raperas, véase Silva Londoño, 2017.

⁷ Entrevista a Asfalto, junio 2019.

⁸ Entrevista a Corona, Letras Sin Censura, junio 2019.

nales, muy chingones. Pero yo siento que lo mío es escribir”;¹¹ otro se distanció de aquellos estudiosos, “talentosos” *freestylers*: “No estoy a su nivel... Hay un método de hacer batallas, ya es algo que se está profesionalizando”.¹² Al enfatizar que “las batallas de rap se han profesionalizado”, otro rapero señala su admiración hacia la forma aparentemente desinteresada en la que los *freestylers* llevan a cabo su actuación: en el escenario “puede parecer que [los competidores] se odien y se detesten”, pero “acabada la batalla, como hermanos se saludan”.¹³ Este llamado al profesionalismo vincula las batallas de rap *freestyle* a los contextos fraternales en los que la práctica surgió. Además, atenúa el pánico moral que rodea a las batallas de rap al narrar el profesionalismo del hip-hop como un emprendimiento independiente, definido por sus resultados, y no por los contenidos, de los medios de subsistencia del hip-hop.

En segundo lugar, se encuentra el tema del cambio en los contenidos de las letras. Mientras que en los inicios del hip-hop mexicano las letras tendían a abordar experiencias cotidianas relacionadas con la marginalidad y la violencia (Tickner, 2008), el reciente predominio de las actuaciones solistas ha coincidido con la exploración de una gama más amplia de experiencias emocionales subjetivas.¹⁴ En consecuencia, ahora los videos musicales evitan la estética visual saturada con el *crew* y suelen destacar a los raperos solistas, a veces con el *crew* de fondo.¹⁵ En el video musical *No voy a morir de hambre* de Danger Alto Kalibre se ve al rapero sentado sobre un tractor (para simbolizar el trabajo físico), al mismo tiempo que dramatiza el hecho de ganarse la vida del hip-hop como una forma de autenticidad. La canción empieza así: “¿*Underground*? Vengo de más abajo/Un barrio marginado, clase obrera sin

trabajo”. Sigue: “no luchar por lo que amas es la peor enfermedad... Me crié en la calle/No voy a morir de hambre”; y esta lucha lo absorbe todo: con una nota de humor que debilita el emprendedurismo heroico de la canción, el rapero nos cuenta que “Estoy listo, duermo con los tenis puestos”. La carrera de Danger, un rapero que se gana la vida mediante la enseñanza, el *streaming* y las batallas de rap, es indicativo de la multiplicidad del profesionalismo del hip-hop y, en particular, sobre cómo la profesionalización del objeto y sujeto puede relacionarse.

En los siguientes apartados ofrezco una exploración de la *profesionalización* que conforma objetos y sujetos en la Ciudad de México. Me interesa explorar no sólo el contraste entre las diversas formas en que las cualidades de “profesionalismo” se asignan, sino las combinaciones de lo que Spillman llama solidaridad “estratégica” y “no estratégica”, que subordinan esta última hacia un nuevo propósito fuera del propio grupo.

La profesionalización del objeto musical

Por lo general, se piensa que la *profesionalización* es el resultado del crecimiento acelerado del *streaming* de música en México, ligado con la creciente importancia de tener videos musicales de alta calidad en YouTube, ambos como marcadores de seriedad artística y como fuente de ingresos. Así, el artista de hip-hop Doble-R asoció el “hacer las cosas de una forma muy profesional” con “llevar todas mis canciones a diferentes redes sociales, a Spotify, a iTunes, a YouTube, pero digamos con propuestas audiovisuales” (entrevista, julio 2019). Aquí, lo “profesional” es entendido como una cualidad del propio objeto artístico.

En las entrevistas, el profesionalismo también fue narrado en términos estéticos relacionados con una “calidad estándar” en las producciones musicales y visuales (entrevista, Letras Sin Censura,

¹⁴ Para contrastar, véase el video *Leales Al Juego* de Sociedad Café <https://www.youtube.com/watch?v=nCu6oQxQaMQ> (visitado el 1 de noviembre de 2020).

¹⁵ Entrevista a Vyrus, Sociedad Café, 5 de agosto de 2019.

junio 2019). Igualmente, el rapero Jack Adrenalina habló sobre estar muy involucrado en la producción de uno de sus álbumes “para que salga de manera profesional, bien, [con] una calidad” (entrevista, mayo 2019). Por lo tanto, la *profesionalización* está vinculada a la creación musical y se orienta en torno a un objeto musical estable, reificado y mercantilizado. La “profesionalización” del trabajo musical se refleja en tendencias como la de que los equipos de hip-hop realicen menos grabaciones, graben en mayor calidad canciones antiguas y creen videos musicales en alta definición.

El cambio hacia la *profesionalización* se percibe más claramente en las prácticas creativas de los estudios de grabación. Mientras que antes la producción *underground* de hip-hop había prosperado en estudios digitales caseros y dirigidos por entusiastas de medio tiempo, en los años recientes más estudios son bien equipados y dirigidos por productores de tiempo completo. La creciente división del trabajo —especialmente la diferenciación entre hacer *beats* y la producción que permiten los medios digitales— es otra de las características típicas de la producción actual de hip-hop. Como mencionó un rapero de la capital, “ahora es trabajar mucho así a distancia, ya [con] un *beatmaker* que está en otro estado e incluso en otro país” (entrevista, Don K-fe, agosto 2019). Hacer *beats* al margen de los demás puede fortalecer las nociones sobre la independencia laboral; un *beatmaker* de tiempo completo comenzó porque “Quería autogestionarme y no pagarle a nadie más por esto” (entrevista, Golpe El Ronin, marzo 2019). Así, los cambios en la conceptualización de la música son especialmente visibles durante el proceso de producción.

En el verano de 2019 acompañé a Zirck Saucedo a un estudio de grabación con un productor tiempo completo al norte de la Ciudad de México. Zirck planeaba volver a grabar un tema romántico que había sido lanzado en un exitoso video de YouTube dos años antes —esta vez en colaboración con un

renombrado artista de la escena hip-hop. La decisión reflejaba la demanda por la calidad de la grabación, e indicó el poder duradero de la fama. Entramos a un estudio bien equipado, construido en el techo de una casa, con micrófonos de alta calidad, una cabina insonorizada y una Mac ejecutando una estación de audio digital. En breve, Zirck entró en la cabina para grabar las partes vocales. Sin embargo, de manera constante se mostraba insatisfecho con las tomas, y en un momento me dijo que, por lo general, grababa mucho más rápido. Un momento particularmente notable ocurrió a la mitad de la grabación, cuando dos amigos del productor entraron al estudio con un equipo de grabación recién reparado; dejaron a Zirck esperando en la cabina mientras ellos revisaban el equipo e intercambiaban insultos en broma. Al sentir que esta pausa podía aumentar la angustia que el rapero sentía respecto a los honorarios comparativamente altos de la sesión, observé con interés lo que hizo a continuación: al reanudar la grabación, Zirck comenzó a transmitir en vivo la sesión para sus fans de Facebook, dirigiendo implícitamente una mirada vigilante hacia el productor.

Cuando la sesión terminó Zirck y yo fuimos a comer, y comenzó a contarme sus opiniones encontradas respecto a la producción profesional. Antes, me dijo, solía trabajar solo con el equipo básico, pero este acuerdo le concedía el tiempo de hacer cambios y experimentar. En cambio, la producción profesional requiere que los artistas se adapten al tiempo limitado de los estudios profesionales.

Además, aunque algunos productores aportan cuestiones a la grabación, a menudo están incentivados económicamente para aceptar la primera toma viable y seguir adelante, además de que muchas veces prestan poca atención a lo que se está grabando. Resulta evidente que pagar por horas de estudio no garantiza el “profesionalismo” en el sentido de un proceso de grabación realizado de acuerdo con un “ideal de servicio” que se caracteriza por ser impersonal y desinteresado (Wilensky, 1964,

p. 140), alejado de la sociabilidad y el parentesco de los participantes. De hecho, las grabaciones siempre son una actividad personal, social e interactiva y los productores más eficientes adoptan esa realidad; lo que está en juego no es la producción “profesional” como un trabajo emocionalmente neutral, sino las formas matizadas en que los patrones de la interacción afectiva ayudan a generar creatividad.

Tales presiones son típicas para los raperos que aún no viven de la música. Pocos raperos de bajo perfil pueden pagar una grabación en estudios profesionales, pero es común que graben su primera pista después de ser invitados por amigos para grabar gratis o al ganar concursos que ofrecen como premio una sesión de grabación. Sin embargo, dichas sesiones de grabación suelen no dar prioridad a los ganadores, ya que la *profesionalización* implica la discriminación hacia los clientes que no pueden pagar; en estos casos, los raperos terminan grabando a altas horas de la noche con productores motivados por finalizar lo más pronto posible, después de que los artistas que sí pueden pagar han concluido. Incluso, algunas veces terminan durmiendo en el piso del estudio. A pesar de que las amistades o los concursos prometen redistribuir el acceso a las grabaciones profesionales, en la práctica suelen mantener las posiciones existentes del poder económico.

Los estudios musicales han complejizado las nociones de lo que es “bueno” en términos musicales al prestar atención a las relaciones de poder involucradas en el proceso creativo, así como en los “resultados” musicales en forma de obras (Turino, 2008). Las inquietudes de Zirck respecto a la producción profesional no apuntan únicamente al proceso creativo sino también hacia sus resultados creativos. Para algunos de los entrevistados, producir pistas de forma similar a los *crews*, es decir, durante un largo periodo de tiempo como resultado de la socialización y el ocio, generalmente en estudios digitales caseros, puede llegar a proporcionar más oportuni-

dades para el detalle, la variedad y lo impredecible. Sin embargo, un proceso creativo que aborda los *beats*, las grabaciones de voz y la producción como formas de trabajo limitadas, sin interés en la interacción y orientadas hacia la creación de grabaciones musicales “profesionales” de alta calidad, también puede implicar que los estudios tengan prácticas informales y poco profesionales.

En otros encuentros en el estudio de grabación se hizo evidente cómo la transición hacia el *streaming* impuso la noción occidental de autoría a los artistas de hip-hop. En julio de 2019, visité un estudio al oriente de la Ciudad de México dirigido por un colectivo de hip-hop que fue fundado en 2013 y llamado Conexión Miktlán. Llegué al estudio con Laiko, un rapero *underground* de Ecatepec con quien había llevado a cabo una investigación desde 2012. A lo largo de esos años he podido observar cómo la creciente presión por mantener a su familia ha llevado a este rapero a buscar formas de vivir del hip-hop.

El estudio pertenecía a Doble-Ele, otro miembro de Conexión Miktlán, y estaba ubicado dentro de una tienda de tatuajes, pinturas en aerosol y mercancía de la banda. El plan era grabar una canción llamada *En la pelea*, pero únicamente se presentaron Laiko, Doble-Ele (el productor) y Wazon (rapero y artista de tatuajes). Conexión Miktlán se nota por su tamaño: los 14 miembros actuales nunca habían estado juntos en el mismo cuarto y, por lo mismo, Laiko estaba planeando despedir a varios miembros por falta de participación. Un conjunto tan numeroso es impráctico en la capital, donde el transporte es lento y cada vez más caro, además de que la mayoría de los eventos de rap en vivo cuentan con apenas tres o cuatro micrófonos. Así, este caso sugiere razones logísticas por las que ha disminuido la influencia de los *crews*.

Poco después de llegar, la conversación giró en torno a Spotify: Doble-Ele había subido la música

del grupo a dicha plataforma de *streaming*. Hasta la fecha, eso les había retribuido una cantidad absurdamente pequeña de dinero: aproximadamente cinco dólares, lo equivalente a casi 100 pesos. A lo largo del día, ambos se refirieron a esta cantidad que, se bromeó, “casi alcanza para comprar una caguama y unos Cheetos”, haciendo referencia a los rituales conocidos de consumo social e informal durante las grabaciones. Sin embargo, pronto comenzaron a hablar seriamente sobre cómo hacer dinero desde Spotify. Pero esto podría causar problemas: muchos de los temas que Laiko había grabado con su banda previa, Instituto del Habla, se basaban en *sampleos* de canciones tradicionales y el grupo no estaba seguro respecto a cómo los derechos de autor los iban a afectar. Una de las soluciones prácticas que se plantearon fue subir primero las canciones a Pandora, una plataforma que avisa inmediatamente sobre los problemas de derechos de autor. Pero la incertidumbre también era frustrante en esta plataforma. Uno de los temas, basado en la canción popular *La Llorona*, tenía más de 8 mil visitas en YouTube (una cifra nada despreciable para un grupo *underground*); sin embargo, también reinaba la confusión, ya que ese tema se basaba en un arreglo original de una melodía tradicional y no en un *sample*.

Muchas veces he visto este tipo de conversaciones en los estudios de grabación, casi siempre causadas por discusiones sobre el *streaming*. Antes, comenta un miembro de Sociedad Café, uno de los grupos de rap mexicanos más antiguos, “era fácil, antes hacíamos los *beats* con casetes [pero] ya cambió, te tienes que informar mucho”.¹⁶ Desde el comienzo de esta investigación ha sido cada vez más común escuchar lo relativo a complejidades legales, sobre todo cuando supe que un rapero con el que trabajé había *sampleado* sin querer una

canción tradicional de otro país, lo cual complicó su categorización como *cultura popular* (la “cultura popular” perteneciente a la nación puede ser usada libremente, según el Título VII de la Ley Federal de Derechos de Autor de 1996). Como trasfondo se encuentra la historia de informalidad en la escena hip-hop mexicana, facilitada por la distribución de CDs y casetes caseros, así como por la aceptación social de la piratería. Esta informalidad reflejaba la presunción de que la música no generaba suficiente dinero como para ser reconocida, que los raperos usaran seudónimos para protegerse legalmente y de la centralidad, hasta hace poco, del intercambio personal de CDs en conciertos. Las prácticas informales han permitido a los *beatmakers* reproducir directamente las *samples*, en lugar de manipular el sonido para evitar que se detecten las infracciones a los derechos de autor.

Existe mucha incertidumbre respecto a la legalidad del *sampleo* en la escena hip-hop, en parte porque el asunto no tenía importancia práctica antes del auge de YouTube y Spotify. Una de las moralejas de la historia que más a menudo se cita sobre la transición hacia el *streaming* es la de Eptos Uno, un rapero *underground* del norte de México que firmó un contrato de grabación con Universal Music en 2014. Al firmar el contrato, Eptos Uno ya había grabado el álbum completo *Hacer Historia* para poder lanzarlo con la disquera. Sin embargo, cuando Universal se percató de que en la obra se utilizaban *samples* no registrados, el lanzamiento del álbum se postergó hasta inicios de 2019 mientras se resolvían cuestiones de derechos de autor.¹⁷

La transición hacia el *streaming* también ha afectado a Sociedad Café. Sin su consentimiento, el representante de una disquera que fue contratada para distribuir discos compactos de uno de

¹⁶ https://www.vice.com/es_latam/article/7xygpd/lle-go-el-momento-de-hacer-historia-escucha-el-esperado-disco-de-epotos-uno (visitado el 13 de noviembre de 2019).

¹⁷ Entrevista a Don-K-fé, Sociedad Café, agosto 2019.

¹⁸ Entrevista a Van-T, agosto 2019.

sus álbumes, subió su música a las plataformas de *streaming* bajo otro nombre y, durante años, recibió las regalías. Cuando hablamos en 2019, Sociedad Café estaba tratando de restablecer sus créditos de autoría, pero esto implicaba comunicarse con los distintos sitios de *streaming* a los que se había subido su música. En las entrevistas, el grupo habló sobre su ingenuidad inicial respecto a las plataformas de *streaming*: “uno no sabía como se manejaban las plataformas. O sea, de repente decías órale, pues ya está en Spotify... está chido, ¿no? porque no sabías que monetizabas Spotify”.¹⁸ También hay casos de raperos que, sin saberlo, habían creado canciones con *beats* plagiados; al subirlas a Spotify, los pagos de YouTube se asignaban automáticamente al propietario del *sample* original.

Esta última situación puede dañar la credibilidad de los *beatmakers* que venden *beats* plagiados, pero también resalta una falta de conocimiento sobre los derechos de autor en toda la escena hip-hop, el cual ha estado repleta de mitos; por ejemplo, la idea de que uno puede *samplear* legalmente hasta 10 segundos de cualquier grabación. En respuesta a estas confusiones, los raperos han recurrido a atajos como Pandora o Shazam, la aplicación de reconocimiento de melodías, para detectar infracciones de derechos de autor. Tal incertidumbre ha motivado también la emergencia de nuevos modelos en la industria: Nugget Records, una disquera lanzada en 2019, brinda a sus artistas acceso a una librería de *beats* pre-registrados y autenticados, al tiempo que garantiza que los *beatmakers* y los productores reciban un porcentaje de las regalías.

Los casos examinados en esta sección muestran cómo la transición al *streaming* está ligada a la articulación entre lo “profesional” y el “objeto musical”. Spotify forma parte de un “aparato de mercantilización” coercitivo (Taylor, 2007) que vincula los avances profesionales con las nociones de creatividad patentadas. Del mismo modo, tal articulación se relaciona de manera complicada con

la sociabilidad informal y la creatividad colectiva: los productores de tiempo completo pueden llegar a producir música “profesional” con prácticas de estudio “no profesionales”; subir música a plataformas de *streaming* como forma de “profesionalización”, suele exponer de manera inconsciente las nociones no-individuales de la propiedad individual; nuevas divisiones del trabajo creativo desafían las ideas colectivas sobre autoría y crea dificultades para los raperos que buscan evitar las infracciones a la ley de derechos de autor. Evidentemente, el establecimiento de un objetivo estratégico, en este caso el “objeto musical”, no elimina la solidaridad no estratégica sino que la refuerza. En la siguiente sección se aborda la profesionalización en el plano del sujeto.

La profesionalización del sujeto en el hip-hop

En algunos contextos, la *profesionalización* conlleva intervenciones proactivas dentro de la escena hip-hop. Una de las consecuencias de las políticas recientes para democratizar el campo cultural de la Ciudad de México ha sido el surgimiento de talleres de hip-hop, principalmente dentro de los centros culturales dirigidos por el gobierno de la Ciudad de México, que motivan a los participantes a tomarse en serio este tipo de música y enseñan una serie de hábitos “profesionales” –o “habitus” profesional (Bourdieu, 1981). Estos talleres abarcan la grabación y mezcla de temas, ejercicios para desarrollar la elocución, ejercicios para mejorar la ejecución del hip-hop y la expresión corporal, discusiones sobre la diversidad de los medios de subsistencia en el hip-hop, y ejercicios para analizar la música. Es decir, sugieren preguntas sobre cómo las expresiones creativas del hip-hop se enredan con formas de subjetivización.

Aquí es importante reconocer los vínculos entre la “subjetivización” en términos generales y formas de “subjetivización política”, mediante las cuales se conforman sujetos respecto al poder político (p. ej.

Butler, 1997; Tassin, 2012). Silva Londoño (2017) resalta cómo la creatividad del rap tiene efectos en un tipo de subjetivización transformadora para las mujeres partícipes en Ciudad Juárez. Donde, en tal caso, la subjetivización tiene que ver con una práctica de resistencia femenil en un contexto de violencia de género; mediante los talleres de hip-hop de la Ciudad de México, la *profesionalización* es explorada, negociada y desarrollada al nivel del sujeto pedagógico. Este punto es importante porque vislumbra cómo, de forma *emic*, lo comprendido como *profesionalización* va más allá de procesos de emprendimiento y mercantilización (cf. Olvera Gudiño, 2018, p. 22). Aunque para los maestros impartir talleres de hip-hop es parecido a un *pool profession* –un medio secundario para ganarse la vida (Abbott, 1988, p. 131)– también es evidente que la enseñanza del hip-hop a menudo ha estado influida por las inquietudes que rodean a las batallas de rap *freestyle*. Por ejemplo, en 2015 por temor a que las nuevas generaciones estuvieran imitando el estilo antagónico de las batallas de rap, varios de los entrevistados de la escena *underground* organizaron un taller gratis de una sola sesión para jóvenes.

Durante la investigación, participé en talleres de enseñanza de hip-hop para lograr un equilibrio entre el conocimiento encarnado y el conocimiento abstracto del hip-hop. Uno de esos talleres se llevó a cabo de manera gratuita en un centro cultural administrado por el gobierno. Se llamaba “Poesía con Actitud” y lo dirigía Van-T, uno de los miembros del conocido grupo Magisterio que llevaba una década impartiendo talleres. El enfoque de Van-T valoraba lo lúdico y espontáneo. En la primera semana se tenían que crear ritmos que contuvieran las palabras escritas en unas tarjetas; en un ejercicio realizado varias semanas después, se repitieron las rimas en distintos tonos para desarrollar la confianza y la variedad en la interpretación. Van-T me comentó que durante los talleres se fomentaba la *profesionalización* como una forma de “ser responsable... quieres que alguien te escuche, bueno, hazlo para que alguien

te escuche”. Desafiaba a los participantes para que se comunicaran efectivamente y para que desarrollaran hábitos regulares en su actuación: “cuando salimos a presentar hay una instrucción rígida, hay una preparación rígida, hay un ensayo de tal horario. Nadie puede llegar y aprenderse el texto aquí”. Asimismo, los reconocidos talleres de Van-T han ido más allá de las motivaciones iniciales de producción de temas. Y, en cambio, el enfoque más reciente en la actuación fomenta el “ser profesional” como una forma de comportamiento vinculada a los valores de auto-actualización, autogestión y desarrollo de una voz personal.

Mientras que los talleres de Van-T se alejan de las limitaciones del objeto musical reificado, otros talleres basan la práctica profesional en abstracciones. Antes, muchos talleres de hip-hop enseñaban a los alumnos a construir *beats* de cuatro tiempos y versos de cuatro líneas. Aunque en la mayoría de los casos los estudiantes aprendían esto de manera oral, uno de los talleres a los que asistí inició con una clase en la que se enseñaba a leer el ritmo utilizando el sistema de notación estándar de Occidente. Este sistema fue adaptado a los ritmos del hip-hop; por ejemplo, dos corcheas consecutivas eran utilizadas para denotar un ritmo de *trap* (dos semicorcheas seguidas de una pausa de corchea). La notación en pentagrama era utilizada como una herramienta heurística para estructurar el *freestyle* a ciertos *beats*. Podría afirmarse que aprender la notación en pentagrama no era especialmente útil en este contexto, ya que la mayoría de los raperos aprenden a contar de manera oral, pero hacerlo al inicio de las clases demostraba la “habilidad de abstracción para nombrar viejos problemas de forma nueva” que es vital para el “poder de los sistemas de conocimiento de las profesiones” en diversos contextos ocupacionales (Abbott, 1988, p. 30). Así como la aparición de abstracciones en la forma de notación escrita y del “trabajo académico sobre la escritura del contrapunto y la armonía” contribuyeron a la consolidación del profesionalismo musical europeo

(p. 54), la incorporación de la notación en pentagrama en la pedagogía del hip-hop apuntó hacia modelos de profesionalismo musical susceptibles de adquirir prestigio.

Sin embargo, además de consolidar al hip-hop como una actividad seria y formal, este ejercicio supuso que el proceso creativo podía ser lento y reflexivo, así como espontáneo y reactivo —una noción que dibujó un fuerte contraste con las batallas de rap *freestyle*. Algunas personas criticaron esos talleres, afirmaban que el hip-hop se aprendía de manera informal, en “la calle”, lo que planteaba al instructor el problema de diferenciar y legitimar las pedagogías formales del hip-hop:

en la calle andas haciendo sin saber lo que haces. Lo haces por imitación. Sin saber el fundamento de lo que estás haciendo [...] lo que te ayuda una escuela, un desarrollo educativo es que sabes ahora lo que estás haciendo.

Por lo tanto, la participación en este taller prometía una visión reflexiva sobre el hip-hop como una forma de vida. La legitimización se consiguió al relacionar los orígenes del hip-hop con el profesional autónomo capacitado para ejercer un juicio propio (Wilensky, 1964, pp. 146-147). Desde otra perspectiva, este “conocer lo que estás haciendo” es algo parecido a la “estrategia” descrita por Spillman (2012); así, la pedagogía del hip-hop también se legitima aquí como un rechazo a la acción no estratégica.

Entonces, el éxito del “profesionalismo” en el plano individual puede implicar múltiples prácticas, así como estar ligada a cierto tipo de conflictos. Otro taller combinaba pedagogías de diversas ramas del hip-hop, entre ellas clases de rap, de *deejaying* y producción, todas impartidas por distintos maestros. La *profesionalización* era un valor central en este

taller: a los estudiantes se les decía que, si el maestro podía vivir del hip-hop, ellos también.

Sin embargo, los conflictos que conlleva este ímpetu hacia la *profesionalización*, se confirmaron una semana después, cuando un maestro no acudió a la sesión y la clase tuvo que cancelarse. El maestro que estaba presente ese día se molestó e insultó a su colega con firmeza, pero también mezcló esa falta de confianza en su colega con una narración colectiva sobre la inferioridad nacional, que se encuentra arraigada en la cotidianidad: “No sé si pasa allá lo mismo en tu país, pero aquí en México la mayoría de la gente es huevona”. Mientras que “el mexicano se la pasa criticando que el gobierno, que el sistema, que el presidente... es pura mentira. El mexicano, la mayoría, le gusta el conformismo. No le gusta desgastarse ni arriesgar su tiempo para lograr el éxito”. Este suceso se transformó en una *atrocity story* (historia atroz), al transformar “una simple queja o reclamo en un relato moral que invita a todas las personas con sentido común (la audiencia) a testificar sobre la validez del narrador frente a los errores de los demás personajes de la historia” (Dingwall, 2008, p. 42). En cierto modo, me vi involucrado en esta conversación como interlocutor del “Primer Mundo”, cuyo éxito se atribuyó (en mi opinión de manera incorrecta) a una mayor confianza individual.

Esta conversación ilustra una manera en que la *profesionalización* puede llegar a contribuir a un cierto ordenamiento de lo político, al presentar una solución individualizada a la corrupción. Desde hace tiempo se observa una tendencia en México a “convertir la historia en un psicodrama”, al atribuir los problemas nacionales a los aparentes defectos de la psique nacional y esta tendencia se observa, sobre todo, en las clases elitistas del país (Lomnitz-Adler, 1992, p. 2). El llamado fenómeno del malinchismo, el complejo de inferioridad nacional que tiene sus raíces en la época colonial, de alguna manera hace que los hábitos y las interacciones cotidianas sean

vistas como las bases de problemas sociales más amplios.

Ocasionalmente, esta politización de lo cotidiano es reproducida en el hip-hop *underground* mexicano. Por ejemplo, en el tema *Farsante* (2010) del grupo Letras Sin Censura radicado en Neza, se critica la hipocresía entre las esferas pública y privada, fracasando juntos el engaño político y personal. El engaño de políticos que “te quieren vender puras mentiras” se combina con aquel de las amistades falsas que “dicen ser tu amigo” pero después te traicionan, y también con el de los participantes de la escena hip-hop cuyas acciones “en la letra de sus canciones muestras contradicciones”. En este caso, los problemas sociales más amplios tienen su origen en la falta de confianza de los individuos.

En este sentido, hubo un diálogo entre los aspectos aparentemente apolíticos de la pedagogía del hip-hop e ideas sobre la ciudadanía (Woodford, 2014). Aunque la *atrocidad story* (historia atroz) apuntada más arriba traza una narrativa relativamente extrema sobre la inferioridad nacional, su crítica a la protesta política, junto con el mensaje implícito de que el profesionalismo del hip-hop que conforma sujetos es una alternativa de avance social, estaba lejos de ser exagerado. Para Danger Alto Kalibre la política ocurre en “esferas tan altas” que “es difícil conocer la verdad”; en contraste, es más fácil “culpar al gobierno de todo, porque eso te quita responsabilidad como individuo, como un ciudadano” (entrevista, junio 2018). Así, el emprendimiento del hip-hop se encuentra arraigado en un acto de cierre epistémico, que excluye a la política de lo comprensible.

De manera similar, el rapero, productor, *beat-maker* y tatuador, Etrack, consideró que “si espero que el gobierno me lo dé, nunca lo voy a tener... prefiero luchar todos los días para pagar [las cosas] a estar llorando y quejándome de que el país está mal”. A pesar de que es consciente de las

deficiencias del sistema político mexicano, Etrack excluye la política del terreno del profesionalismo del hip-hop, al conectar de manera explícita la creencia en “el poder del trabajo y la constancia” con el rechazo a los servicios públicos: “También puedo... empezar a ganar más, ser autónomo”, me dijo el rapero; “no depender de la policía ni del sector [público] de salud, si mi hijo se enferma lo llevo a un hospital particular”. Igualmente, el pleno desarrollo de un individuo autosuficiente implica una conciencia social más plena: Etrack mencionó que en México “socialmente no estamos educados para convivir... pensamos mucho en el individuo la mayor parte del tiempo” (entrevista, Etrack, julio 2019). Aunque la actitud de Etrack pareciera lejana de la “historia de atrocidad” ya comentada, aquí la profesionalización del sujeto se entiende como una forma de superar defectos percibidos en la formación de la nación.

Según estos raperos, entonces, la *profesionalización* del sujeto del hip-hop no es sólo una cuestión económica, sino que apunta a los debates nacionales actuales sobre la educación, la formación del sujeto y la ciudadanía política (Durkheim, 1992 [1957]; Lomnitz-Adler, 2001, pp. xvi-xviii). Mientras que la creación de obras musicales “profesionales” no requiere acciones “profesionales”, la formación del sujeto profesional por medio de la educación está vinculada a la descentralización del objeto musical y, en algunos casos, a un nuevo énfasis en la ejecución en vivo. Es decir, no se puede contener la *profesionalización* dentro de la mercantilización del “objeto” musical. Sin embargo, el ejemplo del pedagogo de hip-hop frustrado muestra que la profesionalización puede servir para narrar la importancia de esta escena en medio de los cambios radicales dentro de la organización del movimiento hip-hop.

Conclusiones: profesionalismo, exclusión y solidaridad

En la segunda sección de este artículo se observó que lo “profesional”, dentro de la investigación social enfocada en la música, a menudo se utiliza como antónimo de “amateur”, pero deja mucho por aclarar. La *profesionalización* del hip-hop en la Ciudad de México tiene múltiples formas, en parte debido a la creciente importancia de las plataformas de *streaming*, en parte asociado a la expansión de las batallas *freestyle* de rap, y en parte por su vinculación a la pedagogía. Su atractivo refleja la precariedad económica: la *necesidad* de medios de subsistencia en el hip-hop, así como su disponibilidad. Se han tratado de conjugar dichas cuestiones económicas sobre la producción cultural con las formas en que la cultura como un sistema de significación es recuperado y moldeado (Williams, 1981, p. 13). La *profesionalización* refiere a las características estéticas de la música, las formas de mercantilarla, la subjetivación musical y la organización alrededor de la música. Se llega, aquí, a la (anti-)conclusión de que lo “profesional” y lo “amateur” no pueden según una oposición mutua, binaria, simplona ser entendidos.

Este artículo responde a tal complejidad al trazar múltiples caminos a través de la misma. Por esta razón, se ha propuesto una distinción conceptual entre la profesionalización que conforma objetos y que conforma sujetos, lo que se refiere a las formas de profesionalización que están enfocadas en el “objeto” de la creación musical (en este caso, la mercancía musical digitalizada), o al “sujeto” de la creación musical (músicos individuales). Esta distinción típica-ideal de la formación de un objeto/sujeto no implica una falta directa del otro, sino una diferencia

en el objetivo; así, por ejemplo, los “objetos” musicales pueden formarse como parte de talleres que explícitamente buscan formar nuevos sujetos más profesionales, y los mismos individuos encuentran medios de subsistencia en ambos. Esto se logra al situar al “profesional” en diferentes lugares; al caracterizar de diversas maneras el profesionalismo; y al mantener la camaradería de forma más restringida. Esta etapa de transición es el origen de varios conflictos que son documentados aquí: la necesidad de distinguir entre la educación formal del hip-hop y la transmisión informal mediante la estandarización de la pedagogía del hip-hop; así como el conflicto entre el rapero emergente que graba según los estándares “profesionales” y la solidaridad de los productores con personas que no son sus clientes.

Se ha observado, en este contexto, que la *profesionalización* ha acompañado una transición que se aleja de la experiencia colectiva y fraternal de los *crews*. El profesionalismo del hip-hop se alió con las experiencias subjetivas e individuales, y a menudo se entrelazó con la noción neoliberal del emprendedurismo. Este proceso, que se ha vislumbrado a través de una década de investigación etnográfica, no es “definitivo”; también se ha aludido aquí a ciertos contextos en donde el emprendedurismo en el hip-hop se ha llevado a cabo mediante la institución del *crew*.

Tales conversaciones hacen evidente dos cosas: *a)* es vital pensar críticamente sobre las ideas del “profesional” del hip-hop; *b)* no sólo se puede ser un profesional del hip-hop, ya que el estatus de “profesional” requiere el tipo de “mundo de arte” adecuado (Becker, 1982). Esto queda especialmente claro en la segunda mitad de mi relato, de agosto de 2019:

Diario de investigación

Agosto 2019

Entramos a una casa con un gran patio al fondo, donde el concierto se llevaba a cabo. Tenemos que cruzar una alberca, verde y llena de basura, para llegar al escenario. Llegamos justo antes de las 8 pm, y el lugar está lleno; el evento acaba de empezar, aunque estaba planeado que empezara 4 horas antes. Zirck esperaba poder subir al escenario poco después de que llegáramos, pero al final tuvimos que esperar dos horas en lo que varios raperos subían al escenario para cantar sobre la vida en el barrio: la represión de la policía, el abuso de sustancias, la actividad criminal.

Es un momento angustiante: esta zona es peligrosa durante la noche. La presentación de Zirck no tiene mucho éxito; hablando con unas cuantas personas, me da la sensación de que su música es rechazada por ser vista como muy comercial. Para dar sentido a la indiferencia del público después de su actuación, Zirck dirige su atención hacia el interior,

dice que los días como éste deprimen, pero está orgulloso de haber dado lo mejor de sí mismo en el escenario.

Son las 10:40 pm cuando nos dirigimos hacia el metro Los Reyes y, ya que somos muchos, decidimos caminar. Mientras pasamos junto a una calle oscura y vacía, un hombre joven pasa junto a nosotros vistiendo ropa negra y una gorra. Se da la vuelta y camina hacia nosotros y Zirck nos dice que corramos. Después, algunos de los nuestros dicen que lo vieron con una pistola en el bolsillo. Doblamos en la esquina y después giramos a la izquierda, hacia una calle con algunas personas alrededor; aquí nos acercamos a distintos taxis, pero los taxistas se rehúsan a ayudarnos; finalmente, llega un mototaxi y nos lleva, agitados pero ilesos, al metro.

De manera colectiva empezamos a pensar en escenarios catastróficos: ¿Qué hubiera pasado si el asaltante nos hubiera robado? Y específicamente, ¿si se hubiera llevado el costoso equipo de DJ? Se revela una pregunta más grande: ¿Cómo montar un espectáculo profesional en condiciones tan riesgosas?

Este encuentro destacó los retos prácticos que conlleva la *profesionalización* del hip-hop. Ser profesional es cada vez más arriesgado en entornos inseguros, en donde la falta de confianza de algunos puede provocar peligro para otros. Los profesionales del hip-hop son menos autosuficientes de lo que a muchos les gustaría admitir. Por lo tanto, el reto sigue siendo cómo reivindicar el constante accionar relacionado a lo “profesional” sin menospreciar la creatividad compartida y colaborativa; cómo narrar el profesionalismo del hip-hop más allá de la engañosa imagen del emprendedor heroico y neoliberal.

Conflictos de interés

Ningún conflicto de interés fue declarado.

Financiamiento

La investigación para este artículo fue llevada a cabo gracias al apoyo de las siguientes fundaciones: Arts and Humanities Research Council, Leverhulme Trust y Narodowe Centrum Nauki.

Referencias

- Abbott, A.D. (1988). *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- André, Maria Claudia (2017). Muralism, graffiti and urban art. En Kuecker, G.D. & Puga, A. (eds.). *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City* (127-146). Londres: Lexington Books.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beer, David (2014). Hip-hop as urban and regional research: Encountering an insider's ethnography of city life. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2) 677-685.
- Bourdieu, Pierre (1981). *El sentido práctico*. Taurus.
- Braun, Virginia, & Clarke, Victoria (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Butler, Judith (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Castillo Gómez, Amaranta (2021). El trabajo de los músicos norteros en el sur de Tamaulipas. En Olvera Gudiño, J. (coord.), *Economías de las músicas norteras*. Casa Chata: Ciudad de México.
- Cloonan, Martin, & Williamson, John (2016). *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*. Manchester: Manchester University Press.
- Dingwall, Robert (2008). *Essays on Professions*. Aldershot: Ashgate.
- Duffy, Brooke (2018). *(Not) Getting Paid To Do What You Love: Gender, Social Media, and Aspirational Work*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Durkheim, Emile (1992 [1957]). *Professional Ethics and Civil Morals*. London: Routledge.
- Evetts, Julia (2003). The sociological analysis of professionalism: Occupational change in the modern world. *International Sociology*, 18(2), 395-415.
- Evetts, Julia (2011). A new professionalism? Challenges and opportunities. *Current Sociology*, 59(4), 406-422.
- Finnegan, Ruth (2007). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (First Wesleyan edn). Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Frederickson, Jon, & Rooney, James (1990). How the Music Occupation Failed to Become a Profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21(2), 189-206.
- Freidson, Eliot (2001). *Professionalism, the Third Logic: On the Practice of Knowledge*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Harkness, Geoff (2012). True school: Situational authenticity in Chicago's hip-hop underground. *Cultural Sociology*, 6(3), 283-298.
- Larson, Magali (1977). *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Lee, Jooyoung (2009). Open mic: Professionalizing the rap career. *Ethnography*, 10(4), 475-495.

- Legge, Karen, & Exley, Margaret (1975). Authority, ambiguity and adaptation: The personnel specialist's dilemma. *Industrial Relations Journal*, 6: 51-65.
- Leidner, Robin (2010). Work Cultures. En Grindstaff, L.; Lo, M-CM, & Hall, J.R. (eds.), *Handbook of Cultural Sociology* (419-427). Londres: Routledge.
- Lomnitz-Adler, Claudio (1992). *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. Berkeley: University of California Press.
- Lomnitz-Adler, Claudio (2001). *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKerrell, Simon (2014). Traditional arts and the state: The Scottish case. *Cultural Trends* 23(3), 159-168.
- McRobbie, Angela (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Mejía Rosas, Erik (2020). ¡Rapcía Vive! Construcción de experiencias frente a la narco-violencia por parte de los raperos por escena musical rap de García, Nuevo León, 2009-2019. Tesis para optar al grado de maestro(a) en Antropología Social. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Moore, Andrea (2016). Neoliberalism and the music entrepreneur. *Journal of the Society for American Music*, 10(1), 33-53.
- Olvera Gudiño, José Juan (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 28(56), 85-111.
- Olvera Gudiño, José Juan (2018). *Economías del rap en el noreste de México*. Ciudad de México: CIESAS.
- Ryan, Jennifer (2011). Beale street blues? Tourism, musical labor, and the fetishization of poverty in blues discourse. *Ethnomusicology*, 55(3), 473-503.
- Silva Londoño, Diana (2017). "Somos las vivas de Juárez": hip-hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología*, 79(1), 147-174.
- Spillman, Lyn (2012). *Solidarity in Strategy: Making Business Meaningful in American Trade Associations*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Susskind, Richard, & Susskind, Daniel (2016). *The Future of the Professions: How Technology Will Transform the Work of Human Experts*. Oxford: Oxford University Press.
- Tassin, Etienne (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze. *Revista de Estudios Sociales*, 43, 36-49.
- Taylor, Timothy (2007). The commodification of music at the dawn of the era of mechanical music. *Ethnomusicology*, 51(2), 281-305.
- Tickner, Arlene (2008). Aquí en el ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, 50(3), 121-146.
- Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Wilensky, Harold (1964). The professionalization of everyone? *American Journal of Sociology*, 70(2), 137-158.

Williams, Raymond (1981). *Culture*. London: Fontana Press.

Woodford, Paul (2014). The eclipse of the public: A response to David Elliott's 'Music Education as/ for Artistic Citizenship'. *Philosophy of Music Education Review*, 22(1), 22-37.

Acerca del autor

Andrew Green es Assistant Professor en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad de Varsovia (Uniwersytet Warszawski), Polonia. Es doctor en etnomusicología por la Royal Holloway, University of London. Sus principales áreas de investigación comprenden la música en su entorno

social y político; el activismo político; música, emoción, y afecto; y las vinculaciones entre música, sonido y medioambiente. Dos de sus obras más recientes son:

1. Green, Andrew (2021). "Demo" and "cra-cy": music, trust, and authentication in Mexico's 2018 elections. *Cultural Studies*. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502386.2021.1978518>.
2. Green, Andrew (2021). 'Yo Te AMLO': Sentimentalism, threat and affective flows in political campaign song videos in Mexico. *Media, Culture & Society*, 43(3), 411-427. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0163443720974248>