

[ESTUDIOS]

Historia y dimensiones identitarias de las raperas pioneras de Morelia, Michoacán

History and identity dimensions of the pioneering rappers of Morelia, Michoacán

Alain Ángeles Villanueva¹

Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

alainvillanueva@hotmail.com

Resumen: Este artículo contiene la historia y dimensiones identitarias de las raperas pioneras de Morelia, Michoacán, México. Se divide en las siguientes secciones: la manera en que llega dicha corriente cultural a la ciudad; la figura de una mujer que bailó rap a inicios de la década de 1990; la influencia de una regiomontana en el sonido de los jovencitos locales y; la travesía de las dos precursoras especializadas en escribir versos acompañados de una pista musical. Se recabó la información con entrevistas desde la historia oral y la etnografía. También se recurrió al análisis del discurso de sus testimonios y canciones para identificar las formas en que expresan su identidad.

Palabras clave: rap, mujeres, historia, **Keywords:** rap, women, history, identity, identidad, Morelia. Morelia.

Abstract: This article contains the history and identity dimensions of the pioneering female rappers from Morelia, Michoacán, Mexico. It is divided into the fo-

¹ Alain Ángeles Villanueva es doctor en Ciencias Humanas con especialidad en el Estudio de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán. Ha impartido clases a nivel medio superior y superior en instituciones como la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. También ha emprendido actividades de divulgación científica sobre la historia y el folclor literario de Paracho, su pueblo natal, así como de los discursos identitarios de los raperos(as) de Morelia. Algunos de sus trabajos pueden consultarse en las revistas *Literaturas Populares* (UNAM), *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (UMSNH) y *Análisis* (Universidad Santo Tomás de Colombia). Además, es autor de los libros: *Las kanakwas de Paracho. Tradición, invención y nacionalismo posrevolucionario* (2022, UMSNH/ Gobierno de Paracho), y *Rimas de la cantera. Trayectoria, competición e identidad en la comunidad rapera de Morelia* (2023, UNAM, ENES, LAMNO). Actualmente cursa una estancia posdoctoral en la Facultad de Letras de la UMSNH.

llowing sections: the way in which this cultural current reaches the city; the figure of a woman who danced rap in early 1990; the influence of a regiomontana on the sound of local young people and the journey of the two precursors specialized in writing verses accompanied by a musical track. The information was collected with interviews from oral history and ethnography. Discourse analysis of their testimonies and songs was also used to identify the ways in which they express their identity.

Las primeras mujeres raperas de México surgieron en la década de 1990.² Entre los nombres, grupos y colectivos que han dejado huella es inevitable mencionar a Los Pollos Rudos (Jezzy P y Luz Reality), Sabotaje (Malik y Ximbo), Kuba Torres (Northsiders), Mare Advertencia Lírica, Masta Quba, Batallones Femeninos (457 y Nelly) y Mujeres Trabajando (Cat Lira, Guari Black, Gaby Loeza, Jenko, Jezzy P, Laryza, Levana y Malina). Ciertamente, en textos como el de Nelly Lucero Lara, ya se reportaron las historias de vida de algunas, los contenidos de sus canciones y hecho hincapié en que:

no existe un sólo modelo para ser rapera. Podemos encontrar jóvenes profesionales, casadas, solteras y con hijos. Las hay con posiciones económicas diversas. Las hay ciudadanas, de los barrios y las que provienen de pueblos originarios. También podemos encontrar raperas que combinan sus carreras universitarias con el canto y otras que sólo viven para componer y cantar. Las hay muy femeninas y otras no tanto. Las hay heterosexuales y lesbianas. Podemos encontrar raperas que cantan solas y otras que se presentan siempre en grupo. Es decir, predomina la diversidad (Lara, 2016: 453-454).

Sin embargo, la misma autora externa que las investigaciones existentes no son suficientes para comprender sus diferentes aristas. Es verdad, si se revisan los estudios disponibles aún es moderado el interés por las rimadoras de las pequeñas urbes mexicanas y de otros países.³ A colación viene el caso de Michoa-

2 Rap: "canto rítmico a menudo monótono; versos rimados para un acompañamiento musical" (Merriam-Webster, 2004: 1030; traducción propia).

3 Amén del texto citado arriba, pueden consultarse a manera de muestra los siguientes documentos: "La poética de un discurso marginal. Mujeres trabajando: el rap femenino de la Cd de México 2000-2009" (2012) de Carlos Maldonado Orillo; "Guerreras beats: Hip hop chicana en los Ángeles" (2014) de Diana Carolina Peláez Rodríguez; "Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream" (2015) de Andrea Corral Rodríguez y;

cán, donde únicamente se ha publicado el trabajo de Ángeles (2023), que si bien incluye a las mujeres precursoras y recientes en el análisis de la trayectoria y la diversidad identitaria de la comunidad rapera (1984-2018), aparecen de manera panorámica dada la gran cantidad de miembros. En consecuencia, resta expandir el recorrido de estas féminas y profundizar en el entendimiento de sus identidades en el discurso.

Por lo anterior, fue pertinente enfocarse en las raperas pioneras de su capital, la ciudad de Morelia, pues pese a que afloraron pocas, representan los cimientos de decenas de jovencitas que escriben versos en la actualidad. En concreto se busca describir su historia, pero a su vez explicar sus motivaciones, los factores socioculturales que las influyeron, la importancia de su participación, además de identificar sus dimensiones identitarias en sus canciones y declaraciones.

Al tratarse de raperas emergidas en un medio controlado por varones y que conserva la mayor parte de su información en la memoria, la historia oral resultó una herramienta útil para examinarlas por ocuparse de interpretar y reconstruir la existencia de personas a través de testimonios hablados, priorizando a grupos que son considerados "marginados", siendo las mujeres uno de ellos (Jaiven, 1999: 94).

Por tanto, se recolectaron las historias de vida focales —concentradas en los detalles de su rol artístico— de la rapera "bailarina" Patricia Medina Rosas, la primera "rimadora" Laura Patricia Reyes López y, la segunda, María de Jesús Chavarría Gallardo.⁴ También se tomaron en cuenta las voces de Iván García y Raúl Ramírez, colegas que complementaron ciertos pasajes del contexto en que se desarrollaron. Principalmente se utilizaron entrevistas etnográficas compuestas de preguntas descriptivas, por ejemplo: "¿podrías platicarme sobre cómo conociste el rap?", "háblame de los deseos que hubo en tu cabeza para querer rapear?" o "¿cómo te describirías en esa canción?" (Spradley, 1979: 83).

Se conjugó lo anterior con el análisis de las identidades —modos de percibirse y distinguirse de los demás— descritas en entrevista y en especial, las expresadas en sus canciones más relevantes. El modelo de interpretación se basa en las re-

Women Rapping Revolution: Hip Hop and Community Building in Detroit (2019) de Rebekah Farrugia y Kellie D. Hay.

⁴ Más adelante se explicará esta distinción entre "bailarinas" y "rimadoras".

flexiones de Pedro Reygadas acerca de la puesta en escena de la subjetividad en el discurso y su propuesta de un “modelo dinámico” orientado, entre otras cosas, a rebasar los estudios estructuralistas y el aislamiento de la emoción y el lenguaje en el texto (2009: 213). Particularmente aquí se abordaron las tesis de las enunciantes,⁵ sus roles sociales, valores, actitudes, filiaciones ideológicas y desplazamientos en función de su circunstancia temporal y temas.⁶

Tal exposición abarca cinco apartados: en el primero se diserta sobre la llegada del rap a Morelia; el segundo envuelve el caso de la rapera “bailarina” Patricia Medina Rosas; el tercero gira entorno a la primera rapera “rimadora”, Laura Patricia Reyes López. Con el cuarto se abre un paréntesis para la regiomontana Dhalia, pues mediante ella se influyó en la estética musical de los raperos locales.⁷ Y se termina con el quinto, dedicado a María Echeverría Gallardo.

El arribo del rap a la capital michoacana

Desde los viejos cantores de jazz en Estados Unidos se recitó rítmicamente, incluso en México con “El barzón”, un corrido ubicado en el último tercio del siglo XIX (Ochoa, 2005: 84). A pesar de su similitud, no se debe confundir “analogía” con “genealogía”, el rap que hoy se conoce nació como género musical dentro de la corriente cultural llamada hiphop durante las fiestas del Bronx en la década de 1970. Los asistentes comenzaron a señalar que los maestros de ceremonia (MC) de los DJ hacían “rapping”, porque se conducían con fluidez, jugaban con la rima y probaban la cadencia verbal atendiendo el compás de la música. Es comprensible que se usara tal palabra para explicar sus acciones, ya en las comunidades afroamericanas se empleaba, en una de sus acepciones, se refería a hablar con un amplio vocabulario y de manera persuasiva (Ángeles, 2023: 42-46).

No obstante, en la siguiente década las industrias del entretenimiento aprovecharon el notable crecimiento del hiphop para diseñar productos cinematográficos, televisivos y discográficos, mismos que comercializaron en el resto del mundo. Por esa razón los primeros indicios del rap en Morelia se relacionan con

⁵ Advertimos que las enunciantes son abstracciones de las autoras en el discurso, sólo marcan un momento y situación en su historia de vida.

⁶ El modelo de análisis propuesto ya se usó en un corpus de 76 piezas de raperos(as) de Morelia (Ángeles, 2023: 229).

⁷ Regiomontano es el gentilicio de las personas oriundas de Monterrey, Nuevo León, México.

ciertas películas de la época. Consta, por ejemplo, que en 1984 se exhibieron los filmes *Breakin'* y *Beat Street* en la Sala Eréndira II, Cinema Morelos y Multicinas de Plaza Las Américas (Ángeles, 2023: 55-57).

Pero lo que capturó la atención de los jóvenes fue el breaking, en vista de que salieron a la superficie una oleada de bailarines en las calles, fiestas, discotecas y eventos gubernamentales, aunque obviamente ignoraban lo que era hip-hop y su sentido inicial.⁸ De este periodo no se tiene noticia de ninguna mujer intentando expresarse con rimas y al tempo de una batería.

Patricia Medina, rapera “bailarina” de Morelia

Al final de la década de 1980 una nueva tendencia musical entró a México. Se originó en fiestas de hip-hop donde se mezclaba el rap con ritmos del tecno y el house, de ahí que en Nueva York la titularan hip house. El músico Moby cuenta en sus memorias que se popularizó por volverse ideal para bailar en los clubes nocturnos (2016: 55). Otra vez arribó a Morelia por vía de los discos, la televisión y el cine. Se apreció en artistas juveniles que cantaban, rapeaban y bailaban, basta enunciar los nombres de sus mayores exponentes: Vanilla Ice, Mc Hammer, Kris Kros, Culture Beat, Dimples D, Snap, Ab Logic y 2 Unlimited. También en lengua castellana destacaron El General, Gerardo, Vico C, Mellow Man, Wilfrido, La Ganga y el grupo mexicano Caló.

La divulgación del *hip house* dio pie a la aparición de infantes y jóvenes autodenominados “raperos(as)”, no por el hecho de recitar rítmicamente y en verso, sino porque al observar videoclips y presentaciones de televisión imitaban pasos de baile como “el gusano”, “el mortal” y “el *running man*” (movimiento en el cual se simulaba estar corriendo) (García Alcaraz, 2016). Muchas mujeres fueron participantes, y es oportuno ver los pasos de una de las más sobresalientes en todo Michoacán: Patricia Medina Rosas.

Creció en la colonia Oviedo Mota y al interior de una familia que siempre procuró ofrecerle una educación abierta a cualquiera de sus inquietudes. Siendo pequeña practicó baile folclórico y gimnasia en el centro de atención social La Casa

⁸ El sentido inicial de hip-hop consistió en generar buena convivencia y paz en sectores del Bronx y otros distritos alrededor de Nueva York (Ángeles, 2023: 52-54).

de la Mujer. En la adolescencia (1990), sin embargo, le sedujo la música en boga que escuchaba en las transmisiones locales de Radio Moderna. El rap en específico, le parecía versátil y apropiado para moverse a placer. Si bien ya había visto el breaking en la película *Flashdance* (1983), los videoclips de artistas como MC Hammer le sorprendieron dadas las coreografías que se asemejaban a los ejercicios aeróbicos.

Por supuesto, en cuanto se enteró de que se bailaba rap en discotecas de su ciudad decidió acudir. Al no contar con la edad mínima de acceso (18 años), entraba disfrazada con ropa, peinados y maquillaje de adultos. Fue en el Molino Rojo donde por primera vez contempló raperos en la duela —únicamente figuraban hombres—, recurrían a pasos que, a su entender, fingían correr y algunas acrobacias. Pero allí determinó que quería intentarlo, nada hasta entonces le había despertado tanto interés.⁹

Generalmente aprendió por sí misma, y es que el grueso de los bailarines no enseñaba sus movimientos por la constante competencia en debates y lo difícil que era aprenderlos en las discotecas o mirando videoclips (Medina Rosas, 2023; García Alcaraz, 2016). Se preparó analizando imágenes de ensayos en casas de amigos y rentando cintas alusivas al tema en videoclubes. Pasó decenas de tardes practicando frente al espejo de su habitación, con movimientos como el "punta, talón", el "doble salto" y "aparentar atravesar tu cuerpo por tus manos".¹⁰ Rápidamente se convenció de que no le eran complicados, entendió las coreografías y sin problema pudo ejecutar cualquier maniobra, sin duda, la educación en gimnasia y danza recibida en su niñez le facilitaron el camino.

Siguió crear un grupo para hacerse visible. Se enteró que el canal de televisión 2 de Morelia permitía hacer anuncios gratuitamente, por lo que visitó sus instalaciones y solicitó permiso de convocar a quien quisiese integrar un club de rap. La respuesta la deslumbró en la medida que decenas de personas se contactaron con el afán de formar parte. También varias mujeres intervinieron, entre ellas su amiga Gabriela. Bautizaron al colectivo con el nombre de uno de los artistas del

⁹ El Molino Rojo se halló en Periférico Paseo de la República #3636, Terrazas del Campestre (García Alcaraz, comunicación personal).

¹⁰ La mayoría no conoció los nombres precisos de estos bailes, por tal motivo los improvisaron: el "punta, talón" era simular caminar en reversa, en cambio, en el "doble salto" el sujeto caía haciendo un *split* (en el suelo con cada una de las piernas en dirección opuesta, la delantera recta, la trasera con la rodilla doblada), de inmediato se levantaba y se realizaba otro en sentido contrario (Medina Rosas, 2023).

momento: Vanilla Ice. Inicialmente se reunieron en su hogar, pero ya que se juntaron alrededor de 80 candidatos, tuvieron que mudarse a la casa de Gabriela en la colonia Centro, cuyo patio de recreo era amplio y adecuado para albergarse (Medina Rosas, 2022).

Patricia Medina, por cierto, adoptó el nombre de "Jessica" en la pista de baile, desde niña le gustaba y siempre había añorado que la llamaran de ese modo. Con su Club comenzaron a despuntar en las "retas" de las colonias y discotecas. Se desafiaban por medio de la radio y se citaban en plazas públicas, convivios escolares o centros nocturnos. Se median ante los demás con el simple objetivo de despuntar. En una ocasión los invitaron a la cabina de Radio Moderna y mientras la entrevistadora emitía el programa, sonó una llamada del Club de MC Hammer para desafiarles. No se amedrentaron y en el acto acordaron encontrarse en la Plaza de Armas. El choque se tornó reñido a razón de que ambos colectivos llevaban por lo menos un año danzando. No obstante, el triunfo lo obtuvo el Club de Vanilla Ice gracias a que Medina cerró el combate con pasos de mayor creatividad como simular cruzar todo el cuerpo por sus manos mientras brincaba:

Nos retaron a bailar, ¿verdad?, y los muchachos de mi club, empezaron a bailar, uno de ellos, otro del otro, uno y uno. [...] Y cuando era el final pues bailaba supuestamente la mejor de cada grupo, y ese final pues me lo tenía que aventar yo. Y cuando salió la otra muchacha resulta que era una de mis amigas de mucho tiempo atrás. Entonces ella le dijo: "yo no quiero bailar contra ella, porque yo ya sé que ella baila muy bien" [risas] [...]. Entonces ganamos el reto (Medina Rosas, 2023).

En efecto, su destreza en la duela se convirtió en noticia célebre al grado de que grupos de muchachos le pedían ayuda en los enfrentamientos. En algunas batallas se escondía en un auto y esperaba el turno final para sorprender a manera de "arma secreta". Se convirtió en un ejemplo a seguir para los jóvenes. Por ende, es entendible porque declaró que en ese periodo se sintió llena de confianza, querida y con la capacidad de expresarse a su antojo (Medina Rosas, 2023).

En las discotecas también compitieron durante los concursos que emprendieron los dueños de los establecimientos. Medina empezó con alegría en el Molino

Rojo, pero a su vez disfrutó de los bailarines y videoclips que ahí se programaban.¹¹ Luego supo que en Metrópolis se reunían cerca de 200 personas con el propósito de observar exhibiciones y duelos.¹² Probó suerte en las dos ramas resaltando en unos cuantos meses. Ganó medallas, trofeos y dinero en efectivo. No olvida la lucha en la cual quedó empatada con Miguel, miembro de su mismo club. El premio consistió en un millón de viejos pesos mexicanos:

Quedábamos dos personas solamente, un muchacho y yo, y entonces para ver quién ganara el primer lugar, decidieron hacer un paso y que yo lo copiara, y después yo hiciera uno y yo [sic] lo copiara. Pero pues duramos bastante y los hacíamos, y no. Entonces al último dijo la persona [el organizador] que íbamos a ganar los dos porque no había manera de desempatar, y nos dejó como primer lugar a los dos (Medina Rosas, 2023).

El dueño de Metrópolis se dio cuenta de que comúnmente triunfaba, así que le pidió dejar de inscribirse y darle oportunidad al resto. A cambio le ofreció el trabajo de montar un espectáculo coreográfico en medio de la sección musical del DJ. De esa manera nació el grupo The 3 Raper's Ice, de nuevo con dos elementos de su club: Verónica y Ulises. Practicaron varias horas en sus casas para perfeccionar sus movimientos y dar una presentación notable. Su compañero diseñó el vestuario dibujando y pintando figuras en sus pantalones y playeras. Amenizaron por cuatro meses, siendo bien recibidos, acumulando solicitudes de baile y transformándose en el sello distintivo del sitio. Gozaron de bastante prestigio y podría decirse que fue uno de los momentos cumbres en la carrera de Patricia Medina.

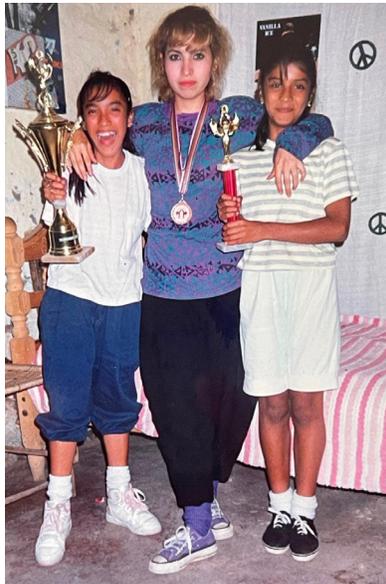
No obstante, paulatinamente abandonó los ensayos, las contiendas y los clubes. A principios de 1992 contrajo matrimonio y, junto a su pareja, se mudaron a Tijuana, Baja California; poco después, a Los Ángeles, California. En sus últimas semanas en Morelia se dedicó a enseñarle sus mejores trucos a su primo, Martín Pineda, quien continuó con su legado y conquistó un par de concursos. Hoy permanece en los Estados Unidos valorando su papel de rapera, subrayó: "sigue siendo parte de mí, todavía me pongo y bailo, y les bailo a mis chiquillos, pero lo que

¹¹ Otras discotecas donde se bailó rap fueron: Giróvago, en calle Artilleros de 1847, El Barón Rojo en Avenida Acueducto, a un costado del Bosque Cuauhtémoc y Disco Fashal, sobre la Avenida Del Campestre (García Alcaraz, 2016).

¹² Metrópolis se localizó en la colonia Guadalupe (Medina Rosas, 2023).

siempre, siempre me preguntan, cuando hablo con alguien de Morelia: “¿todavía baila?” (Medina Rosas, 2023).

Por todo lo descrito, ella se construyó una identidad de bailarina “intrépida” bajo una ideología de libertad de expresión, iniciando con desventaja porque los hombres gobernaban el ambiente. Pero su actitud abierta a aprender, compartir, la seguridad en sí misma, su destreza corporal, la amistad y el respeto, la encaminaron a posicionarse como una líder. Aunque siendo consciente de sus diferencias de género, no pretendió excluir ni someter a sus amigos y rivales, prefirió una postura de reciprocidad, donde participaba con el otro, o si se quiere, de alteridad.¹³



Patricia Medina con sus primas y algunos de sus premios, 1991. Fotografía de Patricia Medina

Patricia Medina y sus camaradas giraron en circunstancias excepcionales por la enorme popularidad del rap en los medios de comunicación, discotecas, plazas públicas y fiestas.¹⁴ Mas en 1993 se advirtió su descenso en el gusto de los jóve-

¹³ Ya antes Ángela Garcés Montoya propuso evaluar el desempeño de las mujeres en el hiphop a través de un lazo de alteridad con lo masculino: “Siguiendo la reflexión de Badinter, es adecuado valorar una relación fundada en el Uno es el Otro, pues lo femenino no puede ser pensado como la negación de lo masculino; por tanto, la relación contiene las posibilidades donde las mujeres puedan ser “sujetos” que construyen su propia realidad; ellas son alteridades que confrontan y confirman cada una de las formas de existencia (de hombre, de mujer, de niño...), y cada existencia es válida en su diferencia” (2011: 46).

¹⁴ Basta recordar el programa de televisión A todo dar que celebraba encuentros de rap, también las visitas a Morelia del grupo mexicano Caló, así como los concursos de rap en la Expo Feria Michoacán de 1992 (Ángeles, 2023: 64).

nes. Tal vez porque las industrias culturales lo sobreexplotaron y plantearon como producto a corto plazo que debía ser remplazado a la brevedad, recuérdese que renovar constantemente los contenidos de entretenimiento es una de sus estrategias para mantener las ventas (Warnier, 2002: 11). A pesar de ello, no todos(as) danzaron por moda, en mujeres como Medina representó una manera de relacionarse en la ciudad y un constructo de identidad que refrenda hasta la actualidad.

Laura Reyes (Mou), la primera rapera rimadora de la ciudad

Los primeros raperos michoacanos en crear versos fueron sujetos que se adhirieron a la tendencia de baile antes explicada y no tardaron en rechazarla para indagar en el *gangsta rap* y *chicano rap*.¹⁵ Tuvieron que transcurrir diez años más para la salida de una rapera "rimadora": Laura Patricia Reyes López.

Si bien, nació en la capital michoacana, su padre la llevó a Toluca, Estado de México, con apenas seis años. Allí adquirió la afición por dicha corriente en dos contextos: por un lado, se desarrolló en un lapso donde la radio y la televisión expuso a raperos estadounidenses como Cypress Hill, Eminem y Nelly; por el otro, vivió una segunda oleada de breaking, pues jóvenes de diversas edades quisieron bailar en cualquier piso del país, fruto de los medios de comunicación y la migración.¹⁶ Por supuesto que quiso intentarlo, su motivación, simplemente, se basó en sentir el ritmo en su cuerpo, deseo que venía experimentando desde los bailables folclóricos en la escuela primaria.

Otro evento relevante fue la visita de un par de primos de Los Ángeles, California. En particular, por los distintos discos que le brindaron con artistas vinculados al hip-hop. Se trató de algunos de los estadounidenses más escuchados en la prensa, verbigracia, el ya citado Eminem.

En Toluca, sin embargo, no echó demasiadas raíces en la danza debido a que en 1999 regresó con su familia a su ciudad natal. Mas no por eso perdió sus ganas de disfrutar de la música, por lo que la buscó en los espacios de esparcimien-

¹⁵ Ambos estilos se caracterizan por temas sobre las pandillas, la calle y el amor, pero el *chicano rap* nació de hijos de migrantes hispanohablantes en Los Ángeles, California. Por esa razón usan el *spanglish* y beats con cortes de música *oldies* (canciones de amor en inglés o español de las décadas 1950 a 1970).

¹⁶ Morelia no quedó exento de la masificación del breaking. Conforme el testimonio de uno de sus mejores representantes, Input, su apogeo se dio en el verano de 1999 con el surgimiento de varios colectivos de baile y reuniones en espacio Servicentro (Ángeles, 2023: 74-75).

to de la Preparatoria 1 de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) (Reyes López, 2022).

Para el año 2000, según la Encuesta Nacional de la Juventud, el rap ya se había asentado en los oídos de los jóvenes morelianos, en parte por el éxito del grupo regiomontano, Control Machete (Pérez y Valdez, 2003: 54). En consecuencia, no es de extrañar que en el 2001 hallara en su escuela personas con ese interés. Estableció amistad con Chucky (o CH CH), *beatmaker* que se encontraba en pleno aprendizaje.¹⁷ Él le presentó a dos amigos que ya rimaban, sus seudónimos eran Rino Máximo y Bandido. Los dos querían integrar a una mujer a su proyecto, por lo que al ver su ímpetu de inmediato le ofrecieron unirse, Laura Reyes accedió, tomando el mote de Ekans.

Cuenta que sus razones para rimar seguían centrándose en las sensaciones agradables provocadas por el ritmo en su cuerpo, pero también anhelaba declarar su existencia y el cúmulo de sentimientos por los que atravesaba siendo una adolescente de 16 años. No demoró mucho en sumarse a los ensayos en la casa de Chuky, tampoco en mostrarse arriba de un escenario. En ese periodo intervino en una exhibición musical en Plaza de Armas y protestando en el centro de Morelia contra la guerra que estaba por estallar entre Estados Unidos e Irak luego del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York. Prepararon *Guerra Maldita*, canción de denuncia en la cual debutó (Reyes López, 2022).

Para el 2002 pidieron asociarse con otros jovencitos que ya cantaban en fiestas locales, la gran mayoría respondió fundando el colectivo precursor de raperos(as) en Morelia: Estilo Michoacano Familia (o EM Familia). El nombre se puso en homenaje a Limbert, un compañero recién fallecido que siempre abogó por un rap del Estado con características originales.

Con escaso dinero, equipo de grabación casero y fuertes dosis de entusiasmo, elaboraron el álbum *Comenzando de Cero* (2002). Laura Reyes colaboró en la pieza que cierra el disco: "Michoacán Estilo", cuyo contenido alude a la identidad de su capital, ya por sus edificios de cantera, ubicarse en el antiguo valle de Guayangareo y ser la cuna del caudillo de la Independencia de México, José María Morelos y Pavón.

Enseguida se concentraron en promocionar su material, visitaron la comunidad de Angangueo, sorprendiendo a los lugareños por sus estrofas. Asimismo,

¹⁷ *Beatmaker*: creador de beats o pistas musicales.

actuaron en la Aventura Juvenil Extrema auspiciada por el ayuntamiento con la meta de promocionar expresiones juveniles de diversa índole. Pero sin duda el suceso que más se trae a colación es la presentación de *Comenzando de Cero* en el Bar Anthropofitos, no precisamente por el sitio, el número de asistentes o el éxito de su música, sino porque hubo una pelea de pandillas mediante puños y "balazos" que detonó la clausura del local. No fue el único incidente, por desgracia el público estaba dividido y dominado por una ideología de competencia que dificultaba el desarrollo de eventos. Reyes, siendo tan joven y en un entorno dirigido por varones, prefería ser precavida y mantenerse al lado de sus colegas (Reyes López, 2022).



Laura Ekans en Aventura Juvenil Extrema, 2003. Foto: Laura Reyes

En el 2004 su suerte mejoró y lograron concretar una Exposición hiphop en la Expo Feria Michoacán. Rino Máximo congregó a los suyos, mientras que Fósil coordinó la parte del grafiti, e Input se centró en el breaking. Aquello tuvo una buena aceptación y sirvió para tejer lazos más allá del círculo de raperos(as).

Como se ve, en esta primera etapa la participación de Laura Reyes fue modesta al tomar roles secundarios. Ella y sus colegas lidiaron con distintos prejuicios

hacia el hecho de "ser mujer", ya que de manera directa o inconsciente se le consideró débil y con una opinión de menor peso a la de muchos del colectivo. A todas luces decidía muy poco sobre lo que se iba a rapear o dónde exhibirse, cuenta: "tal vez yo quería decir más, siento que yo no tenía mucha voz [...], de alguna manera yo me sentía cómoda porque eran mis amigos, les daba lo que ellos querían" (Reyes López, 2022).

En su opinión, la causa de que hubiese sólo una jovencita en el mundo del rap y aún hoy incursionen pocas, obedece a la educación machista recibida en los hogares, en específico, cuando se ve a la mujer como una persona dócil e incapacitada para adentrarse en diversos campos: "yo crecí en una familia de mujeres sumamente sumisas, lo que diga el hombre es [...], en esta época no debería de ser, es un mundo donde ya no te debes quedar callada" (Reyes López, 2022). Por ese motivo, se identificó bastante con Deyanira, del colectivo de 'breakers Stly and Soul, en virtud de ser las únicas jovencitas de su disciplina.

La EM Familia no duró demasiado, los desencuentros sobre qué dirección asumir terminaron por separarles. No por eso se rindieron, Rino Máximo propuso conformar un nuevo grupo, Reyes —quien cambió su alias a Mou— y Bubba —raperos de la colonia Erandeni— ingresaron y se hicieron llamar Convergencia Lírica [sic]. A su vez manufacturaron la productora Sonora Scratch y el colectivo Hip Hop Nacional.

Es pertinente aclarar que su música se vio influenciada por el circuito independiente de raperos(as) de la Ciudad de México y ciertas demandas sociales, principalmente porque Rino Máximo se acercó con su primo, el Emsiburrón, así como con VanT, Ximbo y el *crew* Sector Lúcido (2004). Esto los llevó a beber del estilo rap conciencia, reconocido por generar textos con quejas a autoridades y el sistema de gobierno. Con semejante línea, desarrollaron los discos *Convergencia Lírica* (2006) y *Zona Neutral* (2006), el último compiló a varios raperos de la ciudad y de otros municipios del estado (Reyes López, 2022).

A la par emprendieron una serie de presentaciones en casa y distintas entidades federativas. Sobresalieron los recitales con El Emsiburrón y Soul Man (2005), Bocafoja (2006), el evento Rap Obrera (2006), Pakal, Magisterio (2007), DJ Ethos y Menuda Coincidencia (2007), la mayoría celebrados en el bar León de Mecenás.



Corvengencia Lírica abriendo un concierto de Bocaflaja, 2008. Foto: Laura Reyes

Para el 2008 repitieron sede en la Expo Feria Michoacán con tres exponentes del grafiti: Fósil, Masa y Pese. Inclusive soltaron rimas en Toluca, Guadalajara, Querétaro, Guanajuato y Oaxaca, de esos días Laura rememoró:

Recuerdo en Oaxaca un evento que nos invitaron, que la pasamos super bien [...], en el *after* nos fuimos a la casa de un pintor, o sea, una casa bonita, en la parte del cerro que se veía así super padre [...], antes del evento nos fuimos a la plaza y estuvimos como bailando esta canción la del "Moño colorado" [...], de hecho parte de lo que también me gustaba del rap es que fuera a donde tuvieras que ir conocía gente, y gente que de verdad te abría la puerta de su casa [...] y trataban como de darte lo mejor, de ser unos muy buenos anfitriones, y la verdad si me dices de mi experiencia con el rap, lo que más me llevo en el corazón son todo este tipo de gentes que en algún momento se cruzaron en mi camino, que sentías que te recibían con el corazón, [...] esas experiencias que digo "ay, qué bonito que lo vivi", incluso lo malo, lo que te decía de los balazos y la peleas, porque de todo se aprende (Reyes López, 2022).

Además, solía escribir de la mano con Rino Máximo, planteando posturas ante la banalidad, el consumismo, la industria del entretenimiento, la Iglesia católica, el sistema de gobierno y la tecnología utilizada con saña por empresarios. Por lo tanto, en el discurso oral de las canciones acostumbraba construirse sin marcar su

posición de género, pero con un talante de confianza, firmeza y una actitud abierta a escuchar, aunque siempre luchando frente a distintos poderes fácticos. A manera de ejemplo enseguida se presenta el estribillo de "Cimientos", grabada con la productora Happy House en el 2006:

Cimientos, una cultura que perdura a través del tiempo.
 Cimientos, "H H" para siempre,
 educación, antes que revolución el estandarte.
 Cimientos, una cultura que perdura a través del tiempo.
 Cimientos, trabajamos sin descanso, sin horarios,
 amor a la cultura, no a los escenarios (Convergenzia Lirica, 2018a).

La enunciante se configuraba como una "ciudadana crítica" para defender el hip-hop y abandonar la fama efímera surgida en los medios de espectáculos (televisión, radio, cine e internet); más lo hacía desde una ideología de libertad basada en valores y herramientas socialmente aceptadas, es decir, no adoptaba un rol anarquista. Privilegiaba la educación para iniciar cualquier transformación social y anteponeía el amor al arte antes que el sobreconsumo de productos, bienes y servicios. A la vez, subrayaba el trabajo arduo con el objetivo de perpetuar su cultura en el tiempo y el espacio.

Sin embargo, a la distancia Laura sostuvo que aquel discurso no le desagradaba, pero sí lo percibía tajante y radical, le hubiese gustado estructurarlo diferente: "ellos iban más como que, más a la revolución, yo lo quería hacer más *light* [convencional], no a lo político" (Reyes López, 2022). En su opinión, pues, al reducirse a mensajes de denuncia impidieron que su música llegara a la multitud y no concordara cabalmente con su visión de la vida.

En el año 2007 se percibió con mayor seguridad y resolvió presentarse sola en algunas ocasiones. También es aquí donde advirtió que diseñaba temas que correspondían mejor consigo misma, en especial la pieza "Yo revolucionario":

"Yo revolucionario" hablaba más de mí, no era muy afín con muchas ideologías que estaban en aquel momento. [Aquí soy] una mujer fuerte, independiente, libre un poquito, siendo yo, sin que me dijeran qué decir, en ese momento ya empezaba a salir, más empoderaba, el *flow* era

muy diferente, [...].¹⁸ Ahí pude hacer el *iboom!*, pero me quedé, ya sabía por dónde quería ir, ya no era más como "te voy a decir lo que tienes que hacer", me decía [Rino] "trabaja esta letra", ahora sí estoy agarrando identidad (Reyes López, 2022).

En efecto, ya se ha visto que estas rimadoras aprovechan sus versos para reconfigurar los modelos que la sociedad acerca de ser "mujer" y "rapera" (Peláez, 2014); Reyes no fue la excepción, y a pesar de repetir rasgos de la "ciudadana crítica", en "Yo revolucionario" ofrecía una dimensión identitaria aparte:

Soy distinta a todo pensamiento masivo,
 lo siento, no perreo, mi cerebro está en activo,
 debido a la escuela, el trabajo y el hiphop,
 ando por la vida como Erich Fromm, propagando amor;
 en contra de la pobreza, el hambre y dolor.
 Siempre dando la cara, nada me para,
 ni siquiera la machista naturaleza humana,
 a pesar de todo y todos, como lo hiciera Sor Juana.
 Ni religiones, ni partidos me rigen,
 son mis principios los que me distinguen (Convergencia Lírica, 2018b).

Volvía a formularse con una ideología de libertad, apoyada en el respeto, la tolerancia y la educación ante el hambre, el dolor y la homogenización del pensamiento humano que llegan a provocar las industrias culturales y los sistemas gubernamentales. Pero esta vez destacaba su condición de mujer y aunque líneas adelante lo negaría, manifestaba un feminismo de diferencia al no buscar asemejarse o complementarse con lo masculino, abiertamente rechazaba el machismo que las cosificaba y sexualizaba. También se alejaba de la dependencia emocional de un hombre, expresaba quererse, controlar sus emociones y elegir su destino, incluso asumía alcanzarlo sin el régimen en turno o una deidad. Aunque al señalar que propagaba amor "como Erich Fromm", psicoanalista y socialista demócrata de origen alemán, se sobreentiende que no se cerraba totalmente a construir acuer-

¹⁸ *Flow*: modo de fluir verbalmente en relación con la pista musical.

dos y cambiar las situaciones que las desfavorecían junto a los "otros".¹⁹ Podría decirse entonces que se retrataba "autosuficiente" y "revolucionaria" contra del sufrimiento humano, el abuso de poder y la objetivación de la mujer.²⁰

Regresando a su experiencia en los escenarios, paradójicamente cuando lo hacía mejor comenzó a cuestionarse si era necesario continuar porque gradualmente notó que no existía respeto a su labor en el gremio de raperos. Lo constató en el concurso de shows auspiciado por la marca de ropa Ecko: El Rino de Oro (2008). Resultó ser la única jovencita en inscribirse, solamente la acompañó su amiga Lupita en los coros de la canción "Corazones vacíos" (Reyes López, 2022). Tuvo una respuesta excelente de la audiencia entonando varias de sus piezas. No obstante, observó que ciertos colegas no escuchaban sus contenidos, se limitaban a mirarla con condescendencia por tratarse de una fémina. En otras palabras, le reconocían su estatus de mujer, pero no su rol de rapera.

Súmese que en algunas oportunidades la acusaron de pertenecer a la clase adinerada pues no siempre vestía con zapatos tenis y ropa holgada, tampoco se expresaba con jergas y odiaba las peleas. De igual modo, se alejaba del esquema identitario predominante: la rimadora "barrial", que añoraba autenticarse a través de su filiación a un sitio marginal, el uso de la fuerza y presumiendo sus habilidades para versar. Todo ello le valió el rechazo de varios socios del micrófono.

Además, se embarazó, lo cual por un lado la alegró y por otro, la llevó a enfocarse en diversos quehaceres de la gestación y posteriormente de la maternidad. Y pese a intentar buscar un camino propio, poco a poco se vio en la necesidad de cuidarse, limitar sus salidas a lugares públicos y separarse de ese círculo de amigos. Por consiguiente, decidió ya no continuar rapeando (Reyes López, 2022).

19 Erich Fromm (1900-1980), entre otras cosas, elaboró una crítica hacia el totalitarismo de la sociedad. Para hacerlo se basó en la obra de Marx, Freud y el budismo zen. Argumentaba que las personas podían alcanzar el amor, la justicia y la libertad derribando el determinismo económico y despertando el inconsciente social de la psique universal, es decir, cubriendo las necesidades radicales del hombre (relaciones espontáneas, trascendentes, creativas, cabal expresión de la individualidad, una fe orientativa y una fraternidad global). Si se desean detalles léase la tercera parte del libro *Los rostros de Erich Fromm. Una biografía*, de Lawrence J. Friedman (2016: 228).

20 Existen diversos casos de raperas enfrentando las categorizaciones sociales por medio de la reconstrucción de sus dimensiones identitarias en el discurso. En Los Ángeles, California, Diana Carolina Peláez muestra a cinco mujeres intentando derribar modelos tradicionales femeninos por medio de arquetipos de diosas prehispánicas para dibujarse guerreras, en balance, independientes y creadoras. O bien, una identidad historizada a fin de descolonizar y curar, esto es: "desmantelar las nociones biologicistas, ahistoricas o esencialistas [...] exponiendo formas de poder y de opresión históricas que las sitúan en desventaja y en condiciones de no-poder [...] buscan construir una contramemoria [...] es una manera de reeditar la información de la memoria común, al reapropiarse y recrear saberes borrados y fragmentados por las prácticas coloniales de organización del conocimiento" (2014: 139-144).



Mou, 2008. Foto: Laura Reyes

Sin duda Laura Reyes estuvo en desventaja por moverse en un territorio dirigido por hombres. Combatió, a veces sin saberlo, muchos prejuicios de la época sobre lo que debía esperarse de una mujer, ya en la misma comunidad de raperos o en la sociedad en general. Por eso es pertinente reconocer su título como la primera rapera "rimadora" de Morelia. Actualmente sigue escribiendo, externando sus inquietudes en diarios, reflexiones y versos, pero ahora sus máximas fuerzas las concentra en ejercer su profesión de maestra en una escuela bilingüe de Querétaro; ahí intenta marcar positivamente a sus pequeños alumnos(as), "llevándolos por el buen camino" (Reyes López, 2022).

Dhalia y el rap guapachoso

En este recuento es importante mencionar a Dhalia de Monterrey, Nuevo León, y su repercusión en el rap de Morelia. Llegó a la ciudad por motivos laborales, ya contaba con algunos años rimando e interviniendo en el circuito independiente del hip-hop regio. Su novio era Naipe del grupo Gamberroz, muy aclamado por su talento en aquellas fronteras.

En Michoacán encontró un escaparate a lado de Karmakhán y Michklán, dos grupos que desde los primeros albores de la década del 2000 se habían propues-

to rapear (Ángeles, 2023: 76). Dhalia los presentó con Gamberroz y Droga MC de Veracruz para trabajar en una pista. El producto final se tituló con un nombre nada usual, armado a partir de los domicilios de los involucrados: "Monteveramichoakerey" (Ramírez Álvarez, 2018).

Empero, lo que realmente propició un impacto en los escuchas fue la pieza de Dhalia en mancuerna con Michklán, "Mostrando actitudes" (2005). No por su forma de rapear o el tema, sino porque la estética de la base utilizada se conformó de *samples* de cumbia y danzón.²¹ La creó Naipe y oírla se volvió excepcional, la base rítmica se moldeaba de tambores, maracas y un güiro, mientras que las melodías se componían por trompetas, clarinetes y piano. Esta música tenía un tono cálido y alegre que remitía a una pareja de baile luciéndose en salones nocturnos o fiestas caribeñas.²² Por esas características la denominaron: *rap guapachoso* (Ramírez Álvarez, 2018).



Dhalia y Michklán, 2005. Foto: Raúl Ramírez

La exhibieron en uno de los eventos locales que congregó a los grupos y colectivos mejor posicionados de esa etapa: el Rap Suena (2005), organizado por el

²¹ Sampleo: cortes del sonido ambiental, lingüístico o de otras canciones insertados en una nueva canción.

²² Música del Caribe: "es la agrupación de músicas, cantos y danzas de América Central y del Caribe, esta región también abarca las partes costeras de Venezuela y Colombia. Surgieron de la unión de ritmos europeos, africanos y nativos en distintas zonas, como parte del mestizaje americano" (Flórez y Narváez, 2002: 73).

rapero Perro L y la Perrera Records. Gustó tanto el estilo que varios morelianos se apresuraron a emularlo en sus canciones, entre las más sobresalientes se hallan: "Entre mis calles" (2005) de Convergencia Lírica, "El Hip Hop no es como lo pintan" (2006) de Karmakhán, y "4 elementos" (2007) de Comando Lírico y Bisorman (Ramírez Álvarez, 2018).

Dicha tendencia abarcó hasta el 2007, lo suficiente para quedar en la memoria como una de las corrientes estéticas generadas en el estado (Ramírez Álvarez, 2018). No en balde Bubba provocó reminiscencias en sus colegas cuando en el 2019 sampleó la cumbia "Chambacú" en "Tan guapachoso" (Bubba, comunicación personal). Como sea, no se debe olvidar que Dhalia fue la responsable de desatarla, gracias a su talento y la influencia externa de su novio.



Dhalia y Michklán en Rap Suena, 2005. Foto: Raúl Ramírez

Kazumy, poeta de la calle

María de Jesús Chavarría Gallardo es una de las raperas más respetadas en Morelia. Creció en la colonia Centro, jugando alrededor de las calles del Mercado Nicolás Bravo "Santo Niño". Se interesó por el rap en plena adolescencia a finales de la década de 1990, le sedujo al descubrir a Bone Thugs N-Harmony en el estéreo portátil del auto de una vecina que había regresado de Los Ángeles, California.

Su afición creció con los años al punto de decidir vender playeras, aerosoles y discos relacionados con la cultura hiphop. Montó, bajo la tutela de su madre, un puesto en el tianguis dominical Auditorio o "Audi". Así conoció a grafiteros y colectivos de músicos que le permitieron entender cómo se organizaban y dónde se reunían. El ambiente le pareció emocionante, impredecible y la condujo a desear rapear (Chavarría Gallardo, 2023).

Súmese que durante un evento local observó a una mujer rapeando y saltando con los varones, semejante persona en el escenario no era otra que Laura Reyes (Mou):

La vi en el escenario y dije "ay qué chido, ¿no?" [...], y no fue tanto así como de reto o envidia, no, fue así como atracción, me motivó, ¿no? Dije: "yo al rato también voy a estar ahí" (Chavarría Gallardo, 2023).

Es verdad, no tardó en redactar las líneas que se convertirían en sus primeras canciones y en adoptar su apelativo de rapera: Kazumy. En junio de 2007 salió a la luz junto a su hermano Daniel, mejor conocido como Zcrack, en una exposición de grafiti en la Comisión Estatal de Cultura Física y Deporte (CECUFID), organizada por el Instituto Municipal de Juventud y Deporte (Imjude). Sólo interpretaron dos canciones, siendo la más recordada "Nada se detiene" (2007). Ciertamente, en un inicio se sintió intimidada porque la gran mayoría de los oyentes eran hombres, amén de su novatez para manejar la tarima, aunque lentamente la superó y terminó por desempeñarse con confianza (Chavarría Gallardo, 2023).

Cabe señalar que se desarrolló en un entorno familiar donde hubo maltratos físicos y psicológicos. Este panorama le impedía desenvolverse adecuadamente en distintas situaciones. Para su sorpresa, escribir y subirse al escenario le ayudó a controlar la inestabilidad emocional, con el rap reconstruyó su cara social revalorándose a sí misma y fortaleciendo su habilidad de manipular el lenguaje y hablar en público.

Enseguida armó el grupo 3 Stylos [sic] con Paso y Malack de la colonia Colinas del Sur, dos buenos amigos con los que convivía en reuniones caseras o en el Auditorio. Prepararon pocas canciones, todas acerca de crecer y coexistir en calles marginales, de lo cual resaltó el videoclip para el tema "Hablar de calle", grabado en la vereda de la Avenida Cuautla. Pese a fabricarlo con un par de monedas, se

palpó su entusiasmo y ganas de pronunciarse. Tal trio terminó rápido, pero los integrantes mantienen la comunicación y su amistad (Chavarría Gallardo, 2023).

En el 2008 su hermano se cansó de no contar con un lugar para plasmar sus creaciones, así que fundó su estudio de grabación: Real Verso. Tomó cursos de producción musical vía internet y durante dos años afinó sus conocimientos en programas y equipo de audio. María Chavarría lo acompañó en el proceso y fue una de las personas encargadas de estrenar la cabina. Les secundaron sus camaradas Chompy, R1, Music y JAf. Empezaron con "Cinco purhépechas" y "Purhepechakales", cuyas temáticas aludían a la identidad moreliana —sus barrios, edificios y problemas sociales— y su filiación con la cultura p'urhépecha.

A partir de entonces, Kazumy tuvo carta abierta para estructurar ritmos, ya por su cuenta o con la dirección de Zcrack. Por ende, durante casi tres años pudo acumular un amplio repertorio, sirvan de ejemplo: "La muerte no avisa", "Una y otra vez", "Somos los que ponen al diablo a bailar", "Nuestras reglas", "Buscar una salida", "Gracias", "México ilegal", "Acá en la esquina" y "Un poquito de amor", ciertas obras a dos voces con R1, MC Lira, Kalibre Magnum y Edson de Lázaro Cárdenas (Chavarría, Gallardo, 2023).



Kazumy grabando en Real Verso, 2011. Foto: María de Jesús Chavarría

Al disponer de un acervo tan rico, consideró pertinente elegir las canciones arriba citadas y agregar algunas más para idearlo a manera de disco, lo tituló con

un juego de palabras que abrevia su seudónimo: KA. A. ZETA (2011). La portada la diseñó su amigo Ache Erre (hoy Héctor Ali) de la Tenencia Morelos, y se distribuyó a través de Myspace, plataforma electrónica de difusión que ofrecía una alternativa a los artistas independientes de la industria discográfica.



Portada del disco KA. A. ZETA. Diseño: Ache Erre

Real Verso creció por las múltiples solicitudes para reservar un espacio de grabación. Zcrack y María Chavarría nunca destruyeron esa aspiración, dentro de sus posibilidades apoyaron sin cobrar un centavo. Igualmente, abrieron eventos porque los existentes no eran suficientes y se restringían a unos cuantos (Zcrack, comunicación personal, Chavarría Gallardo, 2023). Ellos mismos se encargaban de la entrada, la venta de bebidas, la seguridad y de atender a los intérpretes principales. De esta manera compartieron podio con Diamante y Bodka, de Guadalajara; Mike Díaz e Iluminatik, de Aguascalientes; Santa Grifa, de Tampico, Tamaulipas; Alemán, de Los Cabos, Baja California Sur; Neto Reyno, de Monterrey, Nuevo León; Pakbel y Reno 871, de Torreón, Coahuila; Rapsusklei de España y Ariadna Puello, de origen dominicano. El total de los encuentros se plantearon como sitios de

entretenimiento, apropiados para ir a conversar, corear y beber. En específico, Chavarría citó con gratitud la Expo Feria Michoacán de 2013:

Ese día estuvo bien padre [...], pues, este evento en la Expo Feria, haz de cuenta que, entre los mismos camaradas, ¿no?, se corría la voz, "va a ver rap, va ver oportunidad de rapear", ¿no? [...] Yo preparé mis beats en una USB, y nos fuimos, este, con un amigo, ¿no?, pero él no era así, como nada que ver con el rap, [...] ya grande, no, pos "es que va a ver rap en la feria, me invitaron" [...], traía su carro, nos fuimos, y sí estuvo chido eh. [...] Me sentí bien. [...] Yo me jalé sola, y no, pues, por egoísta, sino que así se dio, pues. [...] Edson, ellos iban por su parte, inclusive Edson grabó, también rapeó (Chavarría Gallardo, 2023).

De hecho, al cooperar en cada uno de los espectáculos cultivó amistades. De todas ellas recuerda al grupo Iluminatik ya que en reiteradas fechas les dio hospedaje en su hogar. Su cariño y respeto se hizo patente al ser invitada a uno de sus videoclips más célebres: "La música"; dirigido por Bubba con la idea de demostrar que dicho arte tiene distintas funciones sociales, ya al permitirles expresarse, aliviarse emocionalmente y unirse.

Respecto a sus propios videos, ya había probado suerte con los escasos recursos a su alcance, pero en el 2012 logró publicar filmaciones con una calidad semiprofesional. Destacaron tres por recurrir a distintos ángulos de cámara: "Acá en la esquina" (2012) con R1, "Somos originales" (2014) y "Más furiosa" (2014). Dos orquestados por Bubba, el primero en un departamento de la colonia Poblado De Ocolusen y calles de la colonia Centro, el segundo en la tienda Underground Hip Hop Shop. El tercero en los pilares que sostienen a la pasarela de Tres Puentes, por el lente de Gres One y su productora Vanz Prod; cabe añadir que la canción se grabó en el pequeño estudio del grupo El Acento, comandado por Krater, Magno y Edson (Chavarría Gallardo, 2023).

En este punto, construyó su identidad en función del tema de la calle o en externar actividades, actores y situaciones del lugar donde residía. Algo de esperarse, pues el *gangsta rap* fue su influencia inicial y cuando empezó a versar seguía presente en el circuito independiente de México. Es suficiente con ver las escenificaciones del yo en las canciones de "Acá en la esquina" (2012), "La calle vive en ti" (2012) y "Más furiosa" (2014). Las tesis de la enunciante se centraban en ilustrar que

la calle es impredecible y aleccionadora. Aunque, se inclinaba por dibujarla peligrosa, marginal, repleta de pandillas, consumidores de drogas y policías corruptos.

Pero como ya se ha demostrado en otro estudio (Ángeles, 2023: 234), quienes simpatizan con dicha mirada del barrio no se hallan atemorizados, al contrario, se asumen "auténticos". Semejante perspectiva se heredó del rap estadounidense y la industria musical al indicar que, si una persona pertenece a un barrio amenazante y de bajos recursos económicos, es genuina o "real". Por tal motivo en las tres piezas se categorizaba con el título de "callejera" y se deslizaba por los roles de poeta y guerrillera del vecindario: "Callejera que pasa a escondidas por la policía, / callejera que agradece a dios por otro día, imira!" (Kazumy, 2012).

Por consiguiente, se posicionaba en desventaja frente a los policías, la violencia, el desempleo y las expectativas de la sociedad. Les respondía con una actitud temeraria, aguerrida y perseverante: "Mi vida representa r-a-p, / poeta de la calle se ha vuelto a poner de pie" (Kazumy, 2014); trabajadora: "Buscar la feria, pagar las deudas, / hacer de cuenta que mi vida es buena" (Kazumy, 2012); congruente: "No me importa lo que digas, soy la misma donde quiera / como quiera, quién me viera, / calladita, pero siempre guerrillera" (Kazumy, 2014); solidaria con su familia y amistades: "sacar de canas a mis camaradas, / darle a mi jefa lo que ella deseara" (Kazumy, 2012). También añoraba una vida opulenta basada en el consumismo y el mérito: "Andar en ranfla, adinerada, / no pedir nada, fiado a mis panas" (Kazumy, 2012).

Empero, prefería un compañerismo cerrado, sólo se identificaba con los suyos para diferenciarse del resto de distritos, los demás eran rivales y falsos. Gustaba de retarlos y negaba otras interpretaciones de la calle: "Aquí puro de leña, la familia sureña, / puro bato loco, mis ojos se ponen rojos, / un poco zafada del coco, / no importa lo que venga, lo topo, yo lo soporto" (Kazumy, 2014). En consecuencia, manifestaba dos tópicos más del *rap callejero*: la ideología de competición y el etnocentrismo barrial.

Asimismo, formulaba una óptica determinista de la calle al predisponer la delincuencia, la violencia y la marginación como una forma de vida irreversible. En pocas líneas se declaraba con el poder y el anhelo de querer cambiar su ambiente, pese a los evidentes daños físicos y emocionales. De fondo pareciera que buscaba idealizar y perpetuar este rostro, de ahí que se llame a la presente dimensión identitaria: "barrial conservadora":

Acá en la esquina, pandillas, tiras,
 cargas contigo tu destino,
 repetidas, podridas, malillas,
 donde pocos analizan y quedan fuera de este tipo de vida.
 Día a día la misma rutina,
 cuidarme de aquellos que te degollan si no te pones viva,
 no me separo de ella, aunque quisiera (Kazumy, 2012).

Sin importar lo expuesto, María Chavarría gozó de buena recepción, y a diferencia de Laura Reyes, nunca tuvo inconvenientes con colegas del gremio, creyó "llevar el mensaje de la calle que otros ocultan"; inclusive consideró que por fin externaba una versión sincera de su persona:

Yo siempre me percaté de cómo encajaba bien [...] Nunca me sentí tal vez menos, [...] al contrario, yo sentía un montón de apoyo. No tenía que fingir, era mi esencia [...]. Aunque veías que la mayoría eran hombres, nunca dije: "¿cómo me voy a ver?" (Chavarría Gallardo, 2023).

Por supuesto, se le aceptó porque en el discurso se configuró con una óptica masculina y los tópicos del *rap callejero* antes descritos, tampoco denunció alguna clase de sometimiento ni reclamó modificaciones en pro de su género. Pero en contraste con las raperas de otras latitudes, no lo hizo para evitar incomodar, ser censurada o quedarse sola (Peláez, 2014: 130), adoptó una dimensión conservadora por resultarle agradable su estética, identificarse con el lenguaje y la vida barrial:

Una mujer callejera, solamente en ese momento para mi estaba mi banda, mi barrio. [...] A mi sí me agradaba, o sea, me gustaba mucho del rapero, de cómo se ve [...] yo me vestía y me gustaba, no era chola, me gustaba cómo me veía con mis arracadas, con mi ropita floja, pero no lo hacía por, verme mala, sino me sentía cómoda, me gustaba como se veía, hasta el momento me gusta, nada más que ya no me visto así (Chavarría Gallardo, 2023).

Con ello, además, presentó un "empoderamiento callejero" (Ángeles, 2023: 243), en vista de que este tipo de rap amplificó su voz permitiéndole expresarse en sus propias palabras, vanagloriarse del consumo de estupefacientes, el uso

de la fuerza, romantizar la pobreza, así como buscar triunfar fuera del trabajo lícito y la educación institucionalizada por la sociedad y el Estado.²³ Aunque de esa manera sólo perpetuó vicios de la cultura dominante y una mirada reducida del barrio, cuando a todas luces hay diversos modos de entenderlo, por ejemplo, con moradores abiertos a convivir con personajes de cualquier zona y que rechazan la delincuencia organizada.

Aún así, la identidad es multidimensional, y en menor medida, se estructuró en el marco de la introspección, orientada a indagar sobre el sentido de su existencia, la consciencia de sus virtudes y la evaluación de sus emociones y sentimientos. Se observó en canciones como "Gracias" (2011), "Buscar la salida" (2012) y "Somos originales" (2014). Continuaba siendo rapera, poeta y callejera, pero ahora se centraba en reflexionar acerca de su condición y destino. Declaraba desventaja frente a una diversidad de escenas incontrolables: el porvenir, la maternidad, el desempleo, el crimen organizado y la corrupción de las autoridades.

Lo interesante es que rompía con el determinismo y el etnocentrismo esbozados en la calle. Su barrio ya no se limitaba a habitantes ávidos de drogas, peleas y delincuencia. Reconocía la fuerza en sí misma para transformar su entorno, marchando con perseverancia: "Busco una salida y difícilmente la encuentro, / pero trato de entender lo que sucede en estos tiempos" (Chavarría Gallardo, 2023); lealtad: "conmigo cuentas, ya que me has brindado tu mano, / ya que no me has dejado abajo, porque me sigues apoyando tanto" (Kazumy, 2011); y anteponiendo la honradez por encima del hurto, no importaba si los responsables eran las autoridades o sus colegas:

Aunque me llamen delincuente,
 prefiero hacer lo que hago [trabajo poco remunerado] que estar cómo están ustedes,
 robando a mi gente, haciendo billete (Kazumy, 2013).

En la introspección, pues, subyacía un anhelo por soltar emociones y sentimientos negativos y aprovechar las oportunidades disponibles. La emisora tenía

²³ A la par comunica rasgos de lo que Andrea Corral, basada en Marta L. Orsini, ha visto en raperas de la industria discográfica: el "empoderamiento endógeno" o abrirse paso desde dentro de los sistemas de poder. En particular, a la idea de que únicamente se articula su destino en un ambiente hostil, callejero y, amén de otros temas, mediante la meritocracia y el individualismo (2014: 74-75).

una dimensión identitaria de poeta "reformadora barrial" y "autosuficiente", mas no en relación con los hombres como lo indicaba Laura Reyes, tampoco se quedaba en el plano individual o en su territorio de origen, pretendía disminuir la marginalidad a nivel de la sociedad, por lo cual ya no se trataba de competir con lo otro, sino de liberarse y lograr un estado total de comunión.

Eso ocurrió en el ámbito del discurso, mientras que, en su trayectoria de rapera, cada vez menos se le vio en los templetos. También redactó poco, lo sobresaliente surgió al narrar los avatares de un adicto a la heroína en "Crónicas de un tecato" (Chompy y Kazumy, 2016). A decir verdad, éstas se convirtieron en sus últimas grabaciones publicadas, en vista de que en el 2017 resolvió poner una pausa a su carrera. Optó por detenerse porque ya no mostraba disciplina para componer ni había una preparación concienzuda antes de subirse al escenario, en su lugar elegía las fiestas.

Hoy ha repensado sus viejas posturas, concluyendo en que los temas de introspección tienen mayor valor para ella que el contenido alusivo a la calle, simplemente por asociarla a las juergas que la desviaron del rap. Persiste en el comercio, es madre y su ímpetu por escribir no ha cesado, se percibe con nuevas experiencias, emociones y un rostro reconstruido. Espera tranquila el momento adecuado para retomar el micrófono (Chavarría Gallardo, 2023).

Palabras finales

Al recorrer los senderos y dimensiones identitarias de las raperas pioneras de Morelia con la etnografía y la interpretación del discurso, se revelaron sus contextos de emergencia, motivaciones, estilos, propósitos y semblantes, ilustrando que a cada paso repelían, añadían y matizaban rasgos de su visión del mundo más allá de los estereotipados que las vinculan a la delincuencia, la violencia y el uso de estupefacientes.

No se puede negar que labraron camino en un campo dominado y creado desde criterios masculinos. Patricia Medina propuso formas de organizarse y alcanzó independencia creativa como "rapera intrépida", vinculándose en alteridad con los hombres. Laura Reyes se articuló "revolucionaria" y "autosuficiente" en oposición al sufrimiento humano y el machismo, aunque al final sufrió rechazo

por no adaptarse a los tópicos del rap callejero. Dhalia, por su parte, fungió de puente entre dos ciudades para generar una tendencia estética local. En cambio, María Chavarría priorizó su imagen de "callejera conservadora", masculinizándose y albergando lugares comunes del *gangsta rap*, causando que sus compañeros pronto la aceptaran.

Como sea, las mujeres levantaron la mano, aclamaron por sí mismas, crearon y compartieron, no sólo en calidad de artistas, sino a partir de las pericias de ser madres, promotoras culturales y comerciantes. Este breve artículo da prueba de su contribución, apenas una rama del árbol urbano de raperas en Michoacán.

Bibliografía

- Ángeles Villanueva, Alain (2023). *Rimas de la cantera. Trayectoria, competencia e identidad en la comunidad rapera de Morelia*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales.
- Corral Rodríguez, Andrea (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*. Trabajo de investigación de los programas de posgrado del Departamento de Comunicación. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Farrugia Rebekah y Kellie D. Hay (2019). *Women Rapping Revolution: Hip Hop and Community Building in Detroit*. California: University of California Press.
- Flórez, Julio Andrade y Heriberto E. Narváez Ortiz (2022). *Cómo potencializarse con la identidad Caribeña*. Cartagena: ADIEC. Asoc. Docentes Investigadores & Emprendedores del Caribe.
- Friedman J., Lawrence (2016). *Los rostros de Erich Fromm. Una biografía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Garcés Montoya, Ángela (2011). "Culturas Juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)", *Revista de Estudios Sociales* 39; 42-54.
- Jaiven, Ana Lau (1999). "La historia oral: una alternativa para estudiar a las mujeres". *La historia con micrófono*. México: Instituto Mora; 90-101.
- Lara Chávez, Nelly Lucero (2016). "La participación de las mujeres en la cultura Hip Hop de México", en Norma Blázquez Graf y Martha Patricia Castañeda

- Salgado, coords. *Lecturas críticas en investigación feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; 439- 460.
- Maldonado Orillo, Juan Carlos (2012). *La poética de un discurso marginal. Mujeres trabajando: el rap femenino de la Cd de México 2000-2009*. Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Merriam-webster (2004). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary: Eleventh Edition*. United States of America: Merriam-Webster.
- Moby (2017). *Porcelain*. Mis memorias. México: Sexto Piso.
- Ochoa, Serrano, Álvaro (2005). *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Editorial Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad de Guadalajara, Editorial Gráfica Nueva de Occidente.
- Peláez Rodríguez, Diana Carolina, (2014). "Guerreras beats: Hip hop chicana en los Ángeles", en José Manuel Valenzuela Arce, coord. *Tropeles Juveniles*. México: UNAL, El Colegio de la Frontera Norte; 122-154.
- Pérez Islas, José Antonio y Mónica Valdez González (2003). *Jóvenes mexicanos del siglo XXI. Encuesta nacional de juventud, Michoacán*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview*. Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston.
- Warnier, Jean-Pierre (2002). *La mundialización de la cultura*. España: Gedisa Editorial.

Referencias electrónicas

- Convergenzia Lírika (2018a). "Convergenzia Lírika- Demo (CD Completo) [track 4]". *YouTube*. Web. https://www.youtube.com/watch?v=ujtd_x-S6Lw [Último acceso: 04.12.2022].
- (2018b). "Convergenzia Lírika- Demo (CD Completo) [track 5]". *YouTube*. Web. https://www.youtube.com/watch?v=ujtd_x-S6Lw [Último acceso: 04.12.2022].
- Kazumy (2011). "Gracias". *YouTube*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=XI3E-vaXCg2Q> [Último acceso: 12.01.2023].

- y R1 (2012a). "K.A.Z. Hip Hop Morelia Mich (oficial)". *YouTube*. Web. https://www.youtube.com/watch?v=Trgctm_Palg [Último acceso: 08.12.2022].
- (2012b). "Hip Hop Morelia Kazumy __En la esquina". *YouTube*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=XULTgBFsT7A> [Último acceso: 07.12.2022].
- (2013). "Somos Originales". *YouTube*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=3itjffMgSao> [Último acceso: 08.11.2022].
- (2014). "Mas furiosa que antes". *YouTube*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=BoI85s4mB5Y> [Último acceso: 09.11.2022].
- y Chompy (2016). "Chompy Mc feat. Kazumy - Crónicas de un tecato". *YouTube*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=J7pyOQi8oxo> [Último acceso: 10.12.2022].

Fuentes orales

- Echeverría Gallardo, María de Jesús (Kazumy). 36 años. Rapera y comerciante. Sitio de documentación: Col. Centro, Morelia, Michoacán. 8 de marzo de 2023. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.
- García Alcaraz, Iván. 40 años. Rapero. Sitio de documentación: Estudio Dance Effect. Col. Nueva Chapultepec, Gob. Juan Manuel González Ureña 81, Morelia, Michoacán. 14 de mayo de 2016. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.
- Medina Rosas, Patricia. 49 años. Rapera y comerciante. Sitio de documentación: Col. Villas Insurgentes, Morelia, Michoacán. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.
- Ramírez Álvarez, Raúl (Bisorman). Rapero y abogado. 34 años. Sitio de documentación: Col. Centro, Morelia, Michoacán. 10 de octubre de 2018. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.
- Reyes López, Laura (Mou). Rapera y profesora. 37 años. Sitio de documentación: Col. Villas Insurgentes, Morelia, Michoacán. 5 de diciembre de 2022. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.