



Ilustración: Chicos tristes

# [ ESTUDIOS ]

## Raperos y raperas de Morelia, Michoacán: sus recursos creativos y contrastes generacionales en los discursos orales de sus canciones

Male and female rappers from Morelia, Michoacán: their creative resources and generational contrasts in the oral discourses of their songs

**Alain Ángeles Villanueva<sup>1</sup>**

Facultad de Letras de la Universidad Michoacana  
de San Nicolás de Hidalgo, México  
alainvillanueva@hotmail.com

**Resumen:** En el presente artículo se abordan los recursos creativos utilizados en el discurso oral de 96 canciones creadas por raperos y raperas de Morelia, Michoacán, los cuales son parte de una comunidad musical compuesta por tres generaciones. El objetivo es identificar sus tendencias y anomalías al manejar la estructura de la canción, aplicar tipologías textuales, al caer en las cajas y al emplear la rima. También saber si su manera de valorarlos y usarlos solo obedece a la tesis de cada tema, o ha cambiado al paso de las generaciones. Este breve estudio resulta importante al tratar un discurso que regularmente se aleja de la preceptiva literaria, pero sirve como

**Palabras clave:** rap, discurso, generación, Morelia, Michoacán.

**Keywords:** rap, speech, generation, Morelia, Michoacán.

<sup>1</sup> 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 las raperas y los raperos 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, LANMO). Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de México, y se encuentra en una estancia posdoctoral en la Facultad de Letras de la UMSNH.

medio de expresión para cientos de personas y, por lo mismo, contribuye a refrendar la poesía oral y mediatizada de México.

**Abstract:** This article examines the creative resources used in the oral discourse of 96 songs created by rappers from Morelia, Michoacán, who are part of a musical community spanning three generations. The objective is to identify their trends and anomalies in handling song structure, applying textual typologies, falling into stereotypical categories, and employing rhyme. It also explores whether their approach to valuing and using these resources is solely determined by the thesis of each song, or whether it has evolved across generations. This brief study is important because it addresses a discourse that often deviates from literary precepts, yet serves as a means of expression for hundreds of people and, therefore, contributes to reaffirming the oral and mediated poetry of Mexico.

El Hip Hop llegó a Morelia, Michoacán, en la década de 1980 por medio del cine, la televisión, las videocasetas y los objetos de los migrantes procedentes de los Estados Unidos.<sup>2</sup> Entre aquellos contenidos figuraron las raperas y los raperos, característicos por sus cantos de versos rimados en relación con el ritmo de una pista musical (Merriam-Webster, 2004: 1030). Sin embargo, en esta ciudad se popularizaron hasta 1990, cuando en casas, plazas y discotecas se hizo común el *rap house*, es decir, una tendencia donde jóvenes, niñas y niños bailaban con piezas en las cuales se rimaba para clubes nocturnos de la época (Moby, 2016: 55). No duró demasiado esta moda y para 1992 muchos de sus adeptos dejaron de poner atención en los pies para darle mayor peso a las palabras, así nacieron los primeros portavoces locales del género con canciones como "Songs from my barrio" (1993) de MC Dedos.

A partir de entonces se sumaron más al grado de que en el presente son una comunidad musical, en la medida de que representan un grupo de personas que comparte experiencias, objetos, espacios, valores, emociones, herramientas, técnicas, modos de organización. A su vez, estos elementos se comparten con habitantes de otros países, formando una corriente cultural global. Por esa razón se les

---

<sup>2</sup> El Hip Hop es una corriente cultural compuesta de diferentes disciplinas artísticas baile (*breaking*), pintura libre (graffiti) y música (rap y tornamesismo) con el propósito inicial de generar convivencia y paz en distritos alrededor de New York, principalmente en el Bronx durante la década de 1970 (Chang, 2005: 72-102). Morelia es la capital del estado de Michoacán, ubicada en el occidente de México.

llega a nombrar como sociedades "translocales" o "transnacionales" (Ticker, 2006; De Juan, 2008). Semejante comunidad se encuentra en constante construcción por miembros que se incorporan con diferentes roles y grados de participación, ya compartiendo con otros sus saberes o abrevando del legado de sus predecesores, incluso de lugares distantes. En términos de la teoría de la tradición de Carlos Herrejón, todo ello implica recibir, asimilar, dominar y retransmitir contenidos (1994: 135). Los responsables de completar este ciclo conforman una generación.

En Morelia, cada ciclo ha conllevado por lo menos diez años, sumando actualmente tres generaciones: la primera de 1989 al 2004, la segunda de 2004 a 2014, y la tercera de 2014 a nuestros días. Se distinguen no solo por vincularse en un tiempo y espacio definidos, sino por la manera en que conocen y difunden sus creaciones, la forma de usar los espacios, la tecnología e información a la que tienen acceso (libros, computadoras, internet), las temáticas y estéticas vinculadas al rap, y sus propósitos al rapear, desde entretener hasta utilizar su voz para fines educativos.

Se han contabilizado cerca de 800 personas como integrantes de esta comunidad, contando con un repertorio de cientos de canciones con diversas temáticas (Ángeles, 2023: 227). Ya se ha hablado de ellos desde el punto de vista de su trayectoria, la *performace* de las batallas de rap,<sup>3</sup> su identidad y acerca de cómo se empoderan mediante su arte (Ángeles, 2023; Juárez, 2023), pero no se tiene noticia de que se hayan analizado aspectos de su discurso oral,<sup>4</sup> o mejor dicho, del tejido lingüístico y paralingüístico que generan con diferentes sentidos de acuerdo con el tipo de enunciación, su situación y su proceso socio-histórico (Pérez, 2009: 98). Sin olvidar que estos discursos se entienden en términos de —ya lo señaló Isabelle Marc Martínez en el caso del rap francés— oralidad mediatizada, porque manejan su producción, transmisión y recepción con diferentes tipografías (escritura, grabación de audio, plataformas digitales) y las repiten infinidad de veces en el espacio y tiempo (2007: 6).

3 Las batallas de rap son encuentros entre dos o más personas donde intercambian invectivas verbales para superar al otro.

4 Ejemplos de este tipo de análisis en otras partes de México se pueden observar en las investigaciones de Tiocha Felipe Bojórquez, quien concibió al rap como un género de la poesía oral por su estilización de la palabra oral- escrita en contextos urbanos (2005: 10). O bien con Juan Maldonado, responsable de analizar la lírica del colectivo de mujeres Batallones Femeninos, puntualmente revisa sus temas, léxico, gramática y fonética (Maldonado, 2012). Mientras tanto, en otros países se cuenta con estudios de las estéticas, rimas (Pujante, 2009) y figuras retóricas de raperas y raperos (Akerstedt, 2013).

Por lo tanto, resultó pertinente indagar en los discursos orales de las raperas y los raperos de Morelia, en concreto, se planteó identificar sus tendencias de uso y anomalías de cuatro de sus recursos creativos. Dos refieren al modo de construir el discurso: la estructura de la canción, o bien, las partes y el orden en que presentan sus versos; y la tipología textual, que son las esquematizaciones en la forma de configurar los temas. Para lo anterior se utilizó la clasificación de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón en su *Manual de análisis del discurso*, concretamente son cinco: las secuencias narrativas, enfocadas en dar cuenta de sucesos para informar, entretener, intrigar e ilustrar; las secuencias descriptivas, dirigidas a representar lingüísticamente el estado de las personas y los procesos del mundo real e imaginado, personal y social, humano y natural; las secuencias argumentativas, orientadas a persuadir y convencer a una audiencia; las secuencias explicativas, centradas en el canal referencial ya que consiste en dar información mediante algo ya sabido, apoyándose en el ejemplo, la analogía, la cita y otros instrumentos de ilustración; y por último, las secuencias dialógicas, dedicadas a crear, mantener o romper relaciones humanas con un fin secuencial, interactivo e intencional (2021: 270-319).

El tercer recurso examinado fue el proceso técnico que llaman *caer en las cajas*, lo cual, en su vocabulario, alude a la conexión del rapeo con la pista musical (más adelante se explicará detalladamente este vínculo).<sup>5</sup> Y el cuarto recurso remite al ámbito sonoro: la rima. Se consideró pertinente empezar con semejantes rasgos discursivos porque son algunos de los más elementales y destacados de su inventiva.

Se hizo a través del análisis del siguiente corpus de 96 canciones de autores y autoras pertenecientes a las tres generaciones. Se seleccionaron con el criterio de que fueran temas representativos de personajes sobresalientes por su trayectoria o recocimiento de los demás en la ciudad (se comparten en orden cronológico): "Tan sólo un día" (2002) de Luardo (1ª generación), "Mientras tanto" (2008) de Bubba (1ª generación), "Caballero a medias" (2008) de Boskejo (1ª generación), "El hijo de pueblo" (2009) de Kalibre Magnum (1ª generación), "Dedicado al inmigrante" (2009) de Draf (2ª generación), "En el barrio escribo" (2010) de Mi-

---

<sup>5</sup> Para facilitar la lectura de este texto, las palabras y frases del vocabulario de la comunidad rapera se escribirán en cursivas, también se acompañarán de la acepción que les asignan, ya en el texto o a pie de página.

licia CT-7 (2ª generación), "Cartas de un soldado" (2010) de Krater, Sien y Luardo (2ª y 1ª generación), "Nuestra era" (2010) de Mich Soldiers (1ª generación), "Noble pero maldito" (2010) de Luardo (1ª generación), "Circo de las esperanzas" (2010) de Ache Erre y Jap One (1ª generación), "Al calor de las bebidas" (2011) de MC Verde (1ª generación), "Música en el alma" (2011) y "Sabor a ceniza" (2011) de Carpe Diem (1ª generación), "This is my life" (2012) de Kalibre Magnum (1ª generación), "Un día cualquiera" (2012) de Jafth (2ª generación), "Resistencia" (2012) de Tony La Cocca (2ª generación), "Intro" (2012) de Samat (2ª generación), "Traga la ráfaga de rap" (2012) de Gres One (2ª generación), "Uno de mil días" (2013) de Ferap (2ª generación), "Al momento" (2013) de Buenos Inquilinos (1ª y 2ª generación), "Tercer mundo" (2013) de Luardo (1ª generación), "Somos originales" (2014) de Kazumy (1ª generación), "Historia de mi vida" (2014) de Kalibre Magnum (1ª generación), "Tú... Conmigo" (2014) de Nesai (3ª generación), "Más furiosa" (2014) de Kazumy (1ª generación), "Mi nombre es calle" (2014) de MC Stoner (2ª generación), "Rebeldía y resistencia" (2014) de Zrack, Bate y Hontter (2ª generación), "Salgo a la calle" de Zcrack (2ª generación), "Pasamanos" (2014) y "Suavidad" (2014) de Bisorman (1ª generación), "Ser Hurbano" (2014) de Bisorman y Carpe Diem (1ª generación), "Resina" (2014) de Carpe Diem (1ª generación), "Cuestión de ser quien soy" (2014) y "En mi ciudad" (2014) de Rideck (2ª generación), "De la teoría a la práctica" (2014) de Rudy García (2ª generación), "¿Qué vale más?" (2014) de Diacker (2ª generación), "Sin descanso" (2015) de Ache Erre y Danny el Perro (1ª y 2ª generación), "Epitafios del hood" (2015) de Ache Erre (1ª generación), "Próxima estación" (2015) de Eme García (1ª generación), "El tenebrarium" (2015) de D-Louder (2ª generación), y "Vigente" (2015) de Bubba (1ª generación).

Asimismo, "De dónde no se ve, no se habla y no se escucha" (2015) de Krater (2ª generación), "Vamos a caminar" (2015) de Ferap (2ª generación), "Tempestad" (2015) de Kasner (3ª generación), "TV sin nombre" (2015) de Sauce 23 (2ª generación), "Seres de metal" (2015) de Drack (1ª generación), "Día del grito" (2015) y "Dios bendiga mi camino" de Rudy García (2ª generación), "Mi familia" (2015) de Rudy García y Rideck (2ª generación), "Don dinero" (2015) de Oxylord (2ª generación), "El pan de cada día" (2016) de Sáfek y Galán (3ª generación), "Arma blanca" (2016) de Kid Karma (3ª generación), "Manual de la vida" (2016) y "Cuéntame" (2016) de Rino Máximo (1ª generación), "F%#k all y all" (2016) de Doom Prividors (2ª generación),

"Medianoche" (2016) y "Memorias" (2016) de Franko y Demian Crate (2ª generación), "Crisis" (2016) de Ferap (2ª generación), "Release (Untitled)" (2016) de Rideck (2ª generación), "Sé realista" (2016) de Macflyer (3ª generación), "Escribiendo... Sin rumbo" (2016) de Sadness, Lesk y Axel Caffrey (3ª generación), "Corro el riesgo" (2016) de Bate (2ª generación), "Onirismo" (2016) de Skull Klan y Tonnie L (3ª generación), "¿Cuál es la forma?" (2017) de Elocuente (2ª generación), "29 de noviembre" (2017) de Biko (3ª generación), "Kool Aid" (2017) de Steven Hook (2ª generación), "File\_005\_" (2017) de Steven Hook, Sangn Ummo y Walter Vargas (2ª generación), "House on the moon" (2017) de Lesk (3ª generación), "Negro" (2017) de Edd Fresh (3ª generación), "Mi barrio real" (2018) de Charly 3M (3ª generación), "Detalles" (2018) de Dogma y Rufán (3ª generación), "Vuela" (2018) de Tinta MC (3ª generación), "Tras la plata" (2018) de Sneicker (2ª generación), "Me miré al espejo" (2018) de Sneicker y Kudasoner (2ª generación), "Aferrado a ti" (2018) de Es el Verso (2ª generación), "Estados de ánimo" (2018) de Persistente (3ª generación), "Majadero" (2018), "Bodrios" (2018) y "No hice na" (2018) de Zeth Varuna (2ª generación), "Esclavo" (2018) de Demian Crate (1ª generación), "Hablando claro" (2018) de Dereck (3ª generación), "Como si hubiera" (2018) de MC Stoner (2ª generación), "Así es la vida" (2018) de Dope Dila (2ª generación), "Demasiado tarde" (2018) de Negro Suárez (2ª generación), "Tan guapachoso" (2019) de Bubba (1ª generación), "7ma" (2019) de Kataztrofer y Biyano (2ª generación), "Estilo meztizo" (2019), "Labial vino" (2019) y "Flor de banqueta" (2021) de Dretsita (3ª generación), "Relato" (2019), "Colores" (2021) y "Homoparental" (2022) de Catrina Negra (3ª generación), "Virgo" de Miztik DeBoss (2ª generación), y "Wacha" (2022), "Kintsugi" (2023) y "Por favorcito" (2023) de Petra Nebi (3ª generación).<sup>6</sup>

En este texto también se planteó el objetivo de saber si siempre se han valorado de la misma manera dichos artificios o existen contrastes generacionales. Por ello no solo se recurrió a lectura del corpus citado, sino que se revisaron entrevistas para fortalecer la interpretación. En específico se platicó con miembros de

<sup>6</sup> En el canal de YouTube El Negrito Poeta, se pueden consultar las canciones de este corpus con el nombre de lista: "Raperos(as) de Morelia". Salvo por "¿Qué vale más?" de Diacker (2013), "Manual de la vida" y "Cuéntame" de Rino Máximo (2016a y 2016b), que se hallan en SoundCloud. Tampoco se encuentra "29 de noviembre" de Biko, la autora la retiró de las plataformas de música por razones desconocidas, pero se decidió analizarla para respetar el espacio de las mujeres en tanto que, si se comparan con el número de canciones de los hombres, son muchas menos las de ellas. Además, se aclara que, para facilitar su búsqueda, en adelante se citarán con la fecha en que se subieron a las plataformas digitales y no cuándo fueron creadas.

las tres generaciones, destacados por su trayectoria y producción de canciones, sus seudónimos son: Rino Máximo (Sinué Ramón Ramírez Sánchez, 1ª generación), Sien (Carlos Hernández Melgar, 1ª generación), Bubba (Mario Alberto López Santos, 1ª generación), Bisorman (Raúl Ramírez Álvarez, 1ª generación), Demian Crate (Ricardo Corona Vega, 1ª generación), Héctor Ali (Héctor Ramírez Cárabe, 1ª generación), Rudy García Patiño (2ª generación), Rideck (Josué Ricardo Zacarías Calderón, 2ª generación), Petra Nebi (Dania Alejandra Almeida Navarro, 3ª generación), Catrina Negra (Paulina Teresa Calderón Vega, 3ª generación), y White Wolf (Eliás Rodríguez Hernández, 3ª generación). Si bien, es un acercamiento somero, resultó importante para entender esta labor poética desde su mirada y así evitar un análisis totalmente inmanente, pues como ha aseverado el teórico de la argumentación, Pedro Reygadas, "los individuos y el contexto no se encuentran afuera del discurso sino inscrito en el texto" (2009: 19).

### **Factores que influenciaron en la escritura de sus canciones**

Para dar un poco de contexto sobre los recursos creativos de estas tres generaciones, se ofrece un panorama de los factores más destacados que moldearon sus conocimientos al escribir canciones de rap. En la generación pionera (1989-2004) tuvieron un papel importante la televisión, el cine, la radio y el periódico, pues de ese modo se aproximaron a diferentes tipos de rap, especialmente de los Estados Unidos como el *rap house*, el *chicano rap* y el *gangsta rap*.<sup>7</sup> Pero en la segunda parte de la década de los 90 experimentaron la difusión de algunos raperos mexicanos y de otros países, sirvan de ejemplo Control Machete (Monterrey, Nuevo León), VLP (Ciudad de México) y Tiro de Gracia (Santiago, Chile).

Por lo anterior, consta que estuvieron expuestos a ciertas canciones donde escucharon distintos asuntos y modos de tejerlos. Testificaron descripciones, argumentaciones y narraciones para abarcar temas sobre el orgullo barrial, la vida en las pandillas, el abuso de autoridad (*gangsta rap*), el orgullo de tener raíces

<sup>7</sup> El *gangsta rap* y el *chicano rap* se distinguen porque se habla sobre pandillerismo, consumo de estupefacientes, riñas barriales y el amor de pareja, pero el segundo surgió de hijos de migrantes hispanohablantes en Los Ángeles, California. Ahí tienden a rapear en *spanglish* y crear *beats* con cortes de música *oldies* (canciones de amor en inglés o español de las décadas 1950 a 1970). Erik Mejía argumenta que el *chicano rap* nació a finales de 1980, por influencia del latin hiphop (raperos de origen caribeño) y los asuntos del *gangsta rap* (violencia y calle) (2023: 70).

mexicanas, la migración, la introspección (*chicano rap*) y la fiesta (*rap house*). Asimismo, percibieron las partes y combinaciones básicas de una canción de rap, regularmente compuesta de estrofa, puente y estribillo.<sup>8</sup> Aunque en estos elementos tampoco se puede descartar la influencia de otras músicas (rock, jazz, balada, entre otras) de las industrias culturales que, como declararon los colaboradores, sonaban de manera directa o indirecta en sus casas, escuelas y vecindarios (Ramírez Sánchez, 2015; García Patiño, 2019).

En este periodo hubo varios agentes y escenarios que amplificaron los conocimientos anteriores y les permitieron acercarse a raperas y raperos que no exponían las industrias culturales. De entrada, fueron facilitadores de esta música los parientes, conocidos, amigos y amigas que regresaban de los Estados Unidos; traían consigo discos que eran difíciles de conseguir en tierras michoacanas, además de que tales personas dominaban un poco el inglés y les explicaban parte de los contenidos. Del mismo modo, los espacios de ocio en las escuelas primarias, secundarias y preparatorias se volvieron sitios de baile e intercambios de música. Tampoco debe descartarse la incidencia de la educación brindada en estas instituciones como otra de las influencias en su pluma, pues ahí se les dio clases de español y algunos como Rino Máximo líder del primer colectivo de rap en la ciudad estuvieron en concursos de poesía y cuento, incluso antes de rimar sobre un *beat*<sup>9</sup> (Ramírez Sánchez, 2015).

Otros puntos de encuentro fueron las reuniones para rapear, las fiestas particulares, las primeras presentaciones en público y la asistencia a eventos en otras ciudades. Resultaron vitales porque las personas así solían conocerse y no mediante las redes digitales, de esa manera compartieron discos, películas, revistas y otros accesorios alusivos al tema. Bubba, por ejemplo, declara que a través de un amigo cercano obtuvo una gran cantidad de discos con los cuales amplió sus conocimientos musicales (López Santos, 2014).

Asimismo, los vínculos familiares y amistosos abrieron paso a comunidades y estilos de raperas y raperos de otras ciudades. Para el caso de Morelia es relevante mencionar la relación de Rino Máximo con su primo El Emciburrón de la Ciudad

---

<sup>8</sup> Aquí se entiende por estribillo al grupo de versos repetitivos de la canción, ubicados en el inicio, el centro o el final de la pieza.

<sup>9</sup> *Beat*: en la comunidad rapera se suele usar esta palabra para referirse a la pista musical con la cual rapean.

de México, dado que de esa forma se aproximaron a más colegas y posteriormente observaron el desarrollo de un pequeño colectivo con inclinación por un rap de protesta: Sector Lúcido (2004). Esto reforzó su interés por cuestionar en sus canciones a la clase gubernamental (Ramírez Sánchez, 2015).

También en los tianguis encontraron discos de rap, principalmente se experimentó en el tianguis dominical Auditorio o, "Audi", en la colonia Ventura Puente. Ahí Limbert uno de los raperos pioneros de la ciudad comerció este tipo de álbumes en la segunda parte de la década de 1990; mientras que Kazumy la segunda rapera rimadora de Morelia lo hizo en el segundo lustro de los 2000. En el mismo mercado muchos ofrecieron sus propios materiales y compraron sus primeros programas de edición de audio para grabar sus canciones, sin olvidar que fue otro de los medios al entablar relaciones personales (Ramírez Sánchez, 2015; Ramírez Álvarez, 2018).

Finalmente, con el inicio de la década de los 2000 se comenzó a generalizar el uso de la computadora y la internet, ya en casa o con una conexión pública. Ello agilizó conocer a más raperos y raperas conversando en el chat Messenger y mediante blogs en la web que describían algunos proyectos del circuito independiente en el país. También así difundieron sus propios materiales con reseñas, correos electrónicos y plataformas como MySpace. A su vez se abrió un gran acceso a la música y más programas de audio desde sistemas de intercambio de archivos digitales con Ares Galaxy y Kazaa. Poco a poco estos foros digitales ganaron terreno y serían el camino a seguir para estos artistas sin disquera profesional (Ramírez Sánchez, 2015; Ramírez Cárabe, 2016; Hernández Melgar, 2016).

Para el segundo lustro de los años 2000 fueron visibles nuevos escenarios que sobre todo injirieron en la forma de escribir de la segunda generación (2004-2014). Un caso destacable corresponde a las batallas de rap que la bebida energética Red Bull promocionó en su canal web a partir del año 2005. Si bien en Morelia algunas personas como Sien y el Perro L ya improvisaban versos, esto motivó el surgimiento de un espacio local para *freestylers*<sup>10</sup> que desearan contender semanalmente, en el 2007 se instauró en la plaza de Armas del centro y continúa hasta el presente (Hernández Melgar, 2016). Desde el punto de vista de la creación,

<sup>10</sup> En el mundo de rap se le llama *freestyler* a la persona especializada en improvisar versos de forma libre y al competir con otra.

competir los llevó a practicar la argumentación, dado que aquí se tiene que superar al otro, aun mediante recursos beligerantes; también entrenaron su manera de *caer en la caja*, porque en la lucha deben conectarse con cualquier pista musical. Por supuesto, notaron que no era igual improvisar versos que escribir una canción: mientras lo primero tendía a ser sencillo y con ideas breves para una audiencia en vivo, lo segundo implicaba desarrollar conceptos más amplios y organizarlos en partes según la estructura de la canción y el mensaje para escuchas a la distancia.

Por otro lado, se conocen más opciones con temas provenientes tanto de la industria discográfica como del circuito independiente en las redes digitales. Se agregaron en sus gustos Juaninacka, Violadores del Verso, Zatu, entre otros raperos y raperas españolas, lo cual refrendó el *rap conciencia*<sup>11</sup> y dio apertura a más letras introspectivas sobre sus sentimientos, pensamientos y la percepción del mundo, incluso se volvió habitual en morelianos como Demian Crate, Bisorman y Rideck (Zacarías Calderón, 2016). Tampoco se puede negar que en ciertos sectores hizo mella el reggaetón de Puerto Rico, generando piezas para bailar con temas vinculados al erotismo y a las fiestas nocturnas. Y, por último, en 2011 promotores independientes de diferentes puntos del país impulsaron a raperos que cantaban sobre los noviazgos juveniles bajo el mote de rap romántico. En Morelia hubo representantes con esta tendencia, siendo MC Stoner el más sobresaliente (García Patiño, 2019).

Sin embargo, no se puede negar que el *gangsta rap* o las descripciones de escenarios marginales y peligrosos de la calle siguieron permeando en las voces de estos rimadores y rimadoras; al parecer como fruto de la industria discográfica y las políticas sociales fallidas del estado que generaron barrios con los cuales los oyentes se pudieron identificar en los Estados Unidos y en México (Chang, 2005: 381; Ángeles, 2023: 232). Súmese que en ese periodo percibieron un aumento de la delincuencia organizada, sobre todo por el atentado con granadas expansivas a civiles en el centro de Morelia durante el festejo del Grito de la Independencia de México en 2008. Por lo mismo, raperos como Rudy García decidieron cuestionar la violencia que afectaba a ciudadanos que solo buscaban llevar comida a su casa (García Patiño, 2019); y de manera semejante, Demian Crate juzgó que no se podía

---

11 Al *rap conciencia* se le identifica porque presenta temas de protesta contra la desigualdad social, la violencia de género, el abuso de la clase gubernamental, el consumismo, y otros asuntos afines.

seguir reforzando ningún tipo de agresión a través de canciones de rap (Corona Vega, 2016).

Como sea, a diferencia de sus predecesores, en esta segunda etapa es más clara la convivencia en los colectivos locales como sitios de intercambio de conocimientos. Tuvieron la oportunidad de iniciarse en los que ya existían, permitiéndoles asimilar más rápido la forma de crear y difundir sus obras. Ciertamente desde la primera generación Rino Máximo y Limbert tomaron el rol de tutores, pero fue en este periodo donde de manera patente representantes como Demian Crate, Bisorman y Bosque apoyaron a los nuevos acerca de cómo tejer versos (Corona Vega, 2019).

Continuaron acompañándose en casas particulares, bares, fiestas, el tianguis y las redes web, con las cuales tuvieron mayor apertura para descargar música, compartir la suya y contactar con el rap de otros lugares. En casos concretos como Kalibre Magnum, hicieron mancuerna con raperos de la Mexamafia, colectivo originario en Aguascalientes, ampliando así su exposición, pero también, avalando temas alusivos a las experiencias barriales.

La tercera y actual generación comenzó a ser visible aproximadamente en el 2014. Un rasgo distintivo de esta etapa es el aumento en la participación de las mujeres, mientras en las anteriores generaciones apenas dos lograron grabar canciones (Mou y Kazumy), aquí se incorporaron más de una decena integradas por Petra Nebi, Catrina Negra, Meey Dey, Miztik, entre otras. Su incremento se observa en proponer temas de protesta e introspección que suelen nacer de su necesidad de expresarse y generar conciencia sobre varios problemas de salud mental, violencia de género y para reinterpretar paradigmas sociales que las estereotipan, someten y nulifican. Todo esto se da en una ciudad donde cada vez es más común ver marchas y peticiones públicas en busca de equidad para las mujeres (Paulina Vega, 2022; Almeida Navarro, 2022).

Por otra parte, la presente generación se ha desarrollado en el auge del *trap*, el *lo-fi* y los corridos tumbados, ratificando temas relativos a la calle, la competencia y la introspección.<sup>12</sup> También en este periodo se consolida el *freestyle*, quizá por-

12 El *trap* es definido por contenidos sobre la vida de un distribuidor de drogas y la violencia en las calles. Su principal diferenciador es su pista musical con "ritmos desiguales, con constante uso del doble o triple tiempo, hi-hats en los cuales tienen un ataque de *staccato* pero largo, algunas veces con una reverberación retrasada, [...] usualmente combinado en un tiempo de 140 bmp" (Dawn y Fonseca, 2018: 701). El *lo-fi* generalmente se describe como *beats* con sonidos mesurados y relajantes, con un énfasis

que para decenas de jóvenes ha brindado un espacio de expresión donde se sienten más apreciados que en su casa, trabajo y escuela. Esto se generó, además, por la creciente difusión en canales web de diferentes ligas de batallas de *freestyle* y escritas tanto de México como de otros países.<sup>13</sup> Por lo mismo, es habitual ver a personas de la tercera generación que no hacen canciones y solo se especializan en improvisar.

Para concluir, aquí empezó a percibirse una mayor conciencia de los recursos creativos al escribir. Miembros de la primera y segunda generación promovieron espacios que fomentaron la escritura. Neyel y Kutter propusieron crear rap en el marco de la psicología para evitar situaciones de riesgo en jóvenes de secundarias locales y de otros lugares aledaños. O bien, el Sr. Ríos y otros colegas generaron el proyecto Hip Hop en tu Colonia (2014-2016), donde ofrecieron talleres en diferentes zonas de la urbe, y entre los cuales figuró uno de escritura para quienes quisieran pulir sus letras en el rap. En otros casos, fue su contacto con raperos de otras ciudades lo que en este periodo corroboró su interés por instruirse en la escritura. Demian Crate menciona que el rapero Danger de Tijuana, Baja California, les incentivó a probar con diferentes formas de organizar los versos y sobre cómo conectarse con la pista (Corona Vega, 2016).

También han compartido espacio con otros artistas de la palabra en Slams de poesía desde el colectivo Nosotros los Otros.<sup>14</sup> Y batallas escritas de rap como Caballo de Troya, hecha por distintos colaboradores como Miramamásinmanos [sic].<sup>15</sup> Con ello se propició mayor atención en desarrollo de temas y secuencias textuales como la descripción, la narración y la argumentación, principalmente referentes al tema de la introspección (Corona Vega, 2016).

Sin embargo, la mayoría se apoya con sus compañeros de colectivos, escuchando sus recomendaciones acerca de cómo escribir, amén de que su fuente

---

por aparentar ser una grabación descuidada y vieja, ya de la década de 1990 u antes (Ramírez Álvarez, 2018). Los corridos tumbados, según José Manuel Valenzuela, son "expresiones recientes de la tradición corridista [...]. En sus narrativas destacan el hedonismo, códigos consumistas neoliberales y los entramados del narcotráfico" (2024: 15).

<sup>13</sup> En las batallas escritas, a diferencia de las de *freestyle*, escriben previamente sus *rounds*, generalmente cada una consta de tres.

<sup>14</sup> Los Slams de poesía son encuentros donde participan creadores de la palabra de diferentes disciplinas, regularmente comparten piezas oratorias a capela. Nosotros los Otros fue un colectivo de raperos impulsado en el 2014 por Demian Crate como un espacio de creación alterno a los temas de la calle y la competencia.

<sup>15</sup> Miramamásinmanos es un colectivo de raperos, gestores de eventos y producción digital. Fue fundado en el 2016 por Lesk Torres.

principal de información se encuentra en la internet con sus múltiples plataformas, de esa manera acceden a otros raperos y raperas y aprenden con video tutoriales, libros y canales web donde se analizan batallas y canciones (Rodríguez Hernández, 2016). Evidentemente, crecieron en un entorno donde el rap es socialmente más aceptado, con una pequeña industria alrededor de ello y con la tecnología y herramientas básicas para escribir y grabar. Todo lo dicho les permite concretar con rapidez sus proyectos y volverse visibles. Quizá por esa razón tienen una visión lineal y progresiva frente a sus predecesores, argumentando que son mejores porque se enfocan asertivamente en su labor creativa (Rodríguez Hernández, 2016).

### **Estructura de la canción y tipologías textuales**

Estos personajes rapean en pareados —grupos de dos versos—, o según sus términos: en *líneas*, *rimas* o *barras*, donde se dice A y se complementa con B. La unión de esos pareados gira en torno al concepto en turno, aunque en varios casos ofrecen una idea independiente por estrofa, aquí se ejemplifica lo segundo:

Línea A: Tal vez mañana ganas, igual y todo pierdes,

Línea B: sólo recuerda: nada es seguro sólo la muerte (Dereck, 2018).

Si bien en México el pareado se ha utilizado en múltiples espacios como en los cantos de las posadas: "Echen confites y canelones, / pa los muchachos que son muy tragones" (Magis, 1969: 521), en el rap proviene de la influencia de tradiciones orales afroamericanas con las que crecieron los primeros raperos y raperas. Entre ellas se encuentran el *sygnifing* (actitudes y figuras retóricas para engañar), el *toasting* (narraciones callejeras) y las *dozens* (luchas verbales), he aquí versos de estas últimas: "You mama sent her picture to the lonely hearts club, / and they sent it back and said: "we ain't that lonely!"<sup>16</sup>

En este corpus se articulan piezas con una variedad de pareados, se pueden encontrar composiciones con seis (revítese "Tras la plata" de Sneicker) y hasta 39 estrofas (escúchese "Crisis" de Ferap).<sup>17</sup> A partir de ahí arman canciones conforme

<sup>16</sup> "Tú mamá envió su foto al club de corazones solitarios, pero se la devolvieron, / y dijeron: ino estamos tan solos!" (Kochman, 1983: 121; la traducción propia).

<sup>17</sup> Ya se expondrán casos donde por la proximidad de la rima se acercan a otro tipo de estrofas. También,

tres partes: estrofas, puentes y estribillos. La estructura más socorrida en todas las generaciones es: estrofas + estribillo + estrofas, en particular se observa en 40 (consúltese "Kool Aid" de Steven Hook). De ellas resulta anómala "Kintsugi" (2023) de Petra Nebi, rapera de la tercera generación, porque solo externa estrofas + estribillo. Asimismo, en 11 de la segunda y tercera generación invierten el orden de este modo: estribillo + estrofas + estribillo (escúchese "Hablando claro" de Dereck). Además, en cinco de la segunda y tercera generación cantan dos estribillos distintos con el siguiente esquema: estribillo + estrofas + estribillo 2 + estribillo + estrofas + estribillo 2 (se recomienda oír "Salgo a la calle" de Zcrack). Después, en 30 piezas de las tres generaciones emplean estrofas + puente + estribillo + estrofas + puente + estribillo (véase "El circo de las esperanzas" de Ache Erre y Jap One), pero en dos omiten el puente antes del segundo estribillo (consúltese "Familia" de Rudy García y Rideck, ambas pertenecen a miembros de la segunda generación).

Por las que restan, en 26 de todas las generaciones enuncian una serie de estrofas sin puente ni estribillo. Probablemente esto sea un vestigio de la forma en que inició el rap, pues originalmente no se emitían canciones en las fiestas callejeras del Bronx, sino secuencias de versos para animar y entretener al público, lo cual se logra observar en el primer éxito comercial del género con "Rapper's Delight" (1979) de Sugarhill Gang (Bojórquez, 2005: 32). No obstante, las pistas musicales muestran cambios que pueden suplantar estas partes, por ejemplo, Bisorman en "Pasamanos" (música de Negro Suárez) rapea versos de manera continua sin coros u otra variación, pero lo hace con tres secciones musicales diferentes: introducción, acompañamiento y cierre, así el canto no resulta monótono (Bisorman, 2014).

A su vez, sustituyen tales fracciones con *sampleos*, técnica que consiste en tomar un objeto sonoro previo y luego insértalo en la pista musical. Conforme Julian Woodside, existen tres tipos: los paramusicales, correspondientes a los sonidos del entorno; los lingüísticos surgidos de la vocalización humana; y los musicales que son fragmentos cantados o de otras músicas (2005: 84). Aquí prefieren usar los musicales, después los lingüísticos y, en menor medida, los paramusicales, sobre todo los emplean como puente y estribillo. Para muestra escúchese "Keep

---

es importante mencionar que raperos como el tijuaneño, Danger, han escrito e improvisado en décimas, aunque no dejan de ser casos excepcionales.

it Real" de Macflayer (2016), donde a manera de estribillo recurre a la frase "keep it real Hip Hop" del grupo estadounidense Mobb Deep.

En relación a sus contrastes generacionales, la segunda y la actual camada, ya se vio, muestran innovaciones como crear canciones con dos estribillos distintos, omitiendo el puente en la segunda parte de la pieza o con estrofas y un único estribillo. También arrojan mayor consciencia sobre cómo la estructura puede influir en el ánimo y la disposición del escucha, Rudy García declara: "De que tiene la canción comercial, normalmente tiene como un intro, pasa al coro, [...] hay como un puentecito, [...]. O sea, hay varias partes que hacen que una canción no sea monótona" (García Patiño, 2019). En otras palabras, procuran realizarlas con distintas secciones con la meta de que no sea uniforme ni provoque aburrimiento en el oyente, aspecto que no solo incumbe al discurso oral sino a la pista musical cooperando con diferentes segmentos, ya en ámbito musical o con la técnica del *sampleo* (Hernández Melgar, 2016; García Patiño, 2019). Además, reconocen que la estructura de estrofas + puente + estribillo es con el fin de tratar de emular a otros raperos y raperas, pero, en especial, al modelo general de la canción en la industria discográfica, ya que se encuentra impregnado en la psique colectiva y su uso aumenta la posibilidad de que sus creaciones sean aprobadas por cualquier público (García Patiño, 2019). Tales características, ya se mencionó en el apartado anterior, refrendan el mayor acceso a la información que tuvieron dichas generaciones, la influencia de los medios masivos en la estética del rap y sus intenciones de comercializar su música.

Con respecto a la tipología textual, ya se indicó que se aplicó la clasificación de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, compuesta por secuencias narrativas, descriptivas, explicativas, argumentativas y dialógicas (2021: 269). Sin embargo, como ya se ha visto en canciones de raperos españoles (Jiménez, 2014: 246) no aparecen de forma homogénea sino mezcladas. En ese entendido, lo que enseguida se presenta es la tipología que encabeza a las demás en cada pieza.

En 59 de las canciones de las tres generaciones dominan las secuencias descriptivas, los autores y autoras siempre las utilizan en función de la tesis o punto central del tema. Aparecen primero en el tema de la introspección, pues ahí suelen manifestar lo que meditan y experimentan. Mayormente lo hacen en primera persona del singular y plural acerca de una diversidad de emociones y sensaciones

nacidas de cierta situación. En particular, Bate traza el momento en el cual brota la inspiración al escribir:

En estas noches de humo gris en el silencio,  
le prendo fuego a mi cielo,  
para convertir mi mundo interno en un infierno,  
explotar al corazón y manchar de tinta el cuaderno (Bate, 2016).

También exponen su lucha frente a las personas abusivas y la delincuencia organizada: "Entre perros y hienas apenas puedo, / y entreno porque morir baleado está de estreno" (Ache Erre, 2015). Y ante las críticas de las personas: "Hago oídos sordos de todo lo que el mundo hable, / lo importante las acciones, eso es lo más notable (Miztik, 2022). Manifiestan sus anhelos: "Quiero luchar, pero no puedo, luchar contra mis miedos, / terminar siendo un guerrero ahora transformado en rapero" (Luardo, 2010). Exhiben su incertidumbre al no saber qué quieren ser y emprender: "En la esquina del barrio donde me juntaba, / encontraba de todo y no lo que buscaba" (Sneicker y Kudasoner, 2018). O lo que piensan de las etapas de vida como la adultez: "Pero queríamos crecer, no queríamos ser pequeños, / no sabíamos que el futuro nos arrebataría sueños" (Franko y Demian Crate, 2016a). Incluso cuestionan su destino: "Que mi importa mi futuro mi pasado fue excelente/, preso de este sueño sólo vivo por la muerte" (Steven Hook, 2017).

En segundo lugar, utilizan estas secuencias en el tema del amor para describir cómo se sienten, lo que piensan y la reacción de su expareja luego de la ruptura, generalmente alternado la primera y segunda persona del singular a fin de dirigirse a ella. Son propensos a compartir con resignación su duelo: "Ni yo fui tuyo, ni tú fuiste mía, / pero tuvimos algo, lo sé porque al verme sonreías" (MC Stoner, 2018). Expresan las consecuencias de lo ocurrido: "Eres una gata fina aún te quedan ocho vidas, / porque yo te quité una de las nueve que tenías. [...] Son muchas lecciones que yo aprendí a las malas, cuando perdí tus ojos yo también perdí mis alas" (Negro Suárez, 2019). Subrayan las acciones tomadas por la otra persona: "Y ahora sus labios son negros, / y ha recortado su pelo [...] Siempre va pendiente en cada detalle, / porque no confía en nada de nadie" (Edd Fresh, 2017).

En tercer lugar, recurren a estas secuencias para describir a más sujetos, entornos y actividades concretas del tema de la protesta. Ache Erre y Japone generan una analogía de la sociedad y sus gobernantes concibiéndola como un circo: "Los magos con impuestos hacen magia, / hacen bromas los payasos con la democracia. // Malabares con el IVA, nada más nos queda que pasar saliva, / sale la bestia de su guarida" (Japone y Ache Erre, 2018). Y gritan la discriminación hacia la comunidad LGTBTTIQ+:<sup>18</sup> "Anormal dice la sociedad, con látigos te quiere tratar, / por ser trans, queen, lesbiana o gay, no existe igualdad" (Catrina Negra, 2021). O contra los contenidos de los medios de entretenimiento que, a su juicio, promueven la sumisión de la sociedad: "Hubo faltas, goles, porras, / ganaron tres a uno, claro, y tú perdiste dos horas" (Ferap, 2016).

Y en el cuarto tema, describen diversas situaciones de la vida barrial o de la calle. Comunican las consecuencias del consumo de drogas: "La tienda de dulces tiene loca a media cuadra, / zombis en el callejón toda la madrugada" (Ache Erre, 2015). MC Stoner en particular, escenifica ser la calle marginal, es decir, ella es quien rapea, se presenta y describe lo que es, aquí en alusión a la corrupción de las autoridades y asumiéndose como sitio de adiestramiento criminal: "Soy el todo para el que no tiene nada, / soy el policía que vio un atraco y volteó la mirada, [...] Soy escuela, el que me vive sabe no soy mito, / soy yo la que te hizo ser más cabrón que bonito" (MC Stoner, 2014). No obstante, también hay descripciones de otros espacios de Morelia que no necesariamente son peligrosos, más bien, se proponen personajes, actividades y escenarios diversos:

En mi ciudad se ríe, se llora, se vive,  
amantes apasionados su historia escriben.  
Se sienten, se cantan, se mueren y entristecen,  
algunos nacen y algunos envejecen [...]  
Gatos sin callejón acompañan el insomnio,  
las plazas forman recuadros hermosos tras el otoño. [...]  
Unos miran el instante más feliz de su vida,  
otros en la oscuridad sólo esperan la partida.

18 Siglas de la abreviatura de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transgéneros, Transexuales, Intersexuales, Queer y más comunidades divergentes.

El trabajo da apatía, en otros, motivación,  
 miradas como dagas chocan y nace el amor.  
 Unos trabajan fuerte dedicados al futuro,  
 otros viven entre drogas creyendo que es su mundo (Rideck, 2015).

Después de las secuencias descriptivas, se imponen las argumentativas en 22 piezas pertenecientes a las tres generaciones. Las utilizan para satisfacer puntos de vista dentro de temas específicos, sobresaliendo en la competencia y en su subtema: el *faroleo* (fanfarroneo). Recuérdese que semejantes asuntos provienen del ya multicitado *gangsta rap*, cuya distribución estuvo a cargo de la industria discográfica en la década de 1990, desde ahí se promovieron visiones etnocéntricas donde lo único auténtico es su barrio, los demás son inferiores y enemigos, por lo que se tienen que derrotar (Ángeles, 2023: 232). En consecuencia, las argumentaciones se enfocan en persuadir que se es el mejor, y debe entenderse en términos de la erística, es decir, como si fuera una pelea para alcanzar la victoria ante un receptor implícito, inclusive mediante actitudes cerradas, amenazas y vocablos malsonantes (Reygadas, 2005: 457).

Suelen escribir en segunda persona del singular o plural para enfatizar que se están dirigiendo a cierta persona o grupo. Siempre se ponen en una posición superior que su interlocutor, a propósito de ello, enseguida el autor se sugiere por encima de las capacidades del otro: "No soy un varón de a varo, no me midan con esa vara, / y borren ese semblante barato de su cara" (Kataztrofer y Biyano, 2019). También es frecuente que acudan a la advertencia para intentar generar miedo en el oponente: "Aquí solo cabe una, y tú ya te ves cansada, / mejor que te retires que las luces ya se apagan" (Nesai, 2014). O bien, abiertamente le descalifican con la intención de ridiculizarlo y menospreciarlo: "Apunten sus mirillas que estoy justo en el blanco, / sin tregua ataco, pedazo de zotaco" (Gres One, 2012).

Asimismo, en el *faroleo* se especializan en alardear de sí mismos, enunciándose en primera persona del singular o plural para remarcar su hegemonía. Se categorizan narcisistas, más inteligentes que el resto y elegidos por una divinidad: "Tengo el ego crecido, sus temas me he comido, / los míos no han entendido, con peras, manzanas, como a los niños [...] antes de nacer ya estaba escrito, mi nombre fue bendecido" (Petra Nebi, 2022). Muestran una actitud segura con el propósito

de intimidar, Paso dice sobre su talento al escribir: "Estoy tranqui, lo hago ver fácil, / préstame una hoja verás como baila el lápiz" (Buenos Inquilinos, 2013). O se asumen que por sí mismos obtienen todo dada su enorme valentía: "Tengo mi estilo socio, no tengo ganga, / solo tengo dos huevos de herencia mira cómo me respaldan" (Zeth Varuna, 2018a). Y por supuesto, se revisten de seres o actos formidables mediante la comparación y la exageración para intensificar su creatividad y fuerza física: "Imponente como la boca abierta de un caimán, / como casas en el cielo al paso de un huracán, // Los treinta y cuatro puntos tras la mordida del can, / un incendio forestal por el magma de un volcán" (Buenos Inquilinos, 2013).

Empero, no se limitan al intercambio beligerante, generalmente en la introspección argumentan para alegrar al escucha o persuadirle de que supere alguna adversidad. Se apoyan en argumentos emocionales destinados a despertar estados de ánimo positivos, a continuación, Eme García postula que mientras haya vida existe la esperanza de mejorar ante una vida monótona e insatisfactoria: "Lucha y alcanza, a veces la vida cansa, / pero mientras exista aliento hay una voz que anuncia que la próxima estación es esperanza" (Eme García, 2018). Y, por otra parte, usan argumentos racionales, enseguida Dereck dice que es mejor vivir el presente porque el fin de la vida es inevitable: "Hoy tienes todo, mañana lo puedes perder todo, / ya lo dice el dicho: el vivo al gozo, el muerto al pozo" (Dereck, 2018).

Ahora bien, en este corpus destacan las argumentaciones en un par de piezas referidas a la protesta, principalmente son de la primera y segunda generación. Por lo habitual, invitan al escucha a denunciar cierta inconformidad o directamente intentan convencer a agentes de poder de que sus conductas no benefician a la mayoría. Diacker advierte que las industrias promueven el consumismo y el clasismo y, por lo tanto, deben de existir corrientes de consumo alternas que aprecien más la creatividad que el poder adquisitivo: "Si uso ropa guanga soy un vago delincuente, / y de eso no me bajan por ir contra la corriente, / [...] esto es la verdad que se escribe en mi libreta, / mis letras valen más que la ropa que traen puesta" (Diacker, 2013). Y Luardo, en el contexto de un migrante mexicano en Europa, postula que el conocimiento de la historia evitaría la xenofobia: "Yo sí conozco nuestra historia: / si mi país es pobre es porque fue saqueado en la colonia" (Luardo, 2023).

Excepcionalmente en el tema del amor o, mejor dicho, el subtema de amor familiar, Rino Máximo de primera generación, repasa distintas argumentaciones en "Manual de la vida" para persuadir a su hijo sobre cómo debería comportarse mientras crece, lo combina con secuencias descriptivas. Sirva de ejemplo el argumento de que a las personas no los hacen sabios los años, sino saber apreciar cada momento: "Vida no son los años, es apreciar inviernos, primaveras y otoños, / saber decir adiós a lo marchito y cultivar retoños" (Rino Máximo, 2014).

A la postre, quedan 15 canciones del corpus donde la tipología textual que gobierna es la narración, fundamentalmente son de la segunda y tercera generación. Se inclinan por narrar en primera persona del singular y ser los protagonistas de su propia historia, o desde el punto de vista de la teoría literaria: narradores autodiegéticos (Beristáin, 2013: 357). Miran de forma subjetiva porque no cuenta con el conocimiento total de la situación, el resto de los personajes y sus sentimientos. En siete lo hacen desde el tema de la protesta para denunciar asuntos como las consecuencias de la guerra, la xenofobia, el abuso de autoridad y la crisis económica del país. A continuación, Sauce 23,<sup>19</sup> de segunda generación, narra un día cotidiano mientras ve la televisión, pero de fondo muestra la banalidad de ciertos contenidos mediáticos y cómo se lucra con la cultura Hip Hop:

El otro día agarré el control remoto,  
 prendí el televisor no se pa' qué, no estaba loco. [...]  
 Me encontré un par de cosas irritantes,  
 unos pateando un balón, otros queriendo ser cantantes. [...]  
 Y de repente grande fue mi sorpresa,  
 un rapero en la TV reconocido en la escena.  
 Esto se pone bueno, sentí una emoción,  
 pero en unos minutos se convirtió en decepción.  
 Puras jaladas para mí fue muy grotesco,  
 ver cómo denigraban algo a lo que pertenezco.  
 No pude aguantarme, la culpa la tuve yo,  
 a la chingada, me enojé y apagué el televisor (Sauce 23, 2015).

<sup>19</sup> Este rapero es originario de Lázaro Cárdenas, Michoacán, pero desde hace unos años se ha integrado al movimiento Hip Hop de Morelia.

O enseguida, Zeth Varuna, de la segunda generación, con la intención de dar a conocer un caso de abuso de autoridad, narra el día en que fue detenido y encarcelado por policías. Nótese que aquí se usan secuencias dialógicas, lo cual es excepcional en este corpus:

Suenan las sirenas yo no sé qué ha pasado,  
 me pregunto a quien ha robado. [...]  
 "Orillese a la orilla", eso me dijeron,  
 "ponga sus manos en la pared no haga pedos".  
 "Tenemos un diez veintisiete,  
 cómo ve pareja hasta que cayó algo jefe".  
 Murmuraron los muy cabronazos.  
 "No te pongas pendejo o te mandan madrazos",  
 Implorando exijo mis derechos.  
 "¿Ah sí muy verguita niño? Ahí están tus derechos".  
 Me llevaron a una suite de lujo:  
 "te daremos tres comidas en absoluto". [...]  
 Después de estar ahí encerrado,  
 me dijeron: "eres libre caso cerrado".  
 Y yo: "fakiu, ¿dígame qué hice?"  
 Sólo se mofaron y gritaron: "ya vete  
 a tu casa y con cuidadoito,  
 tienes suerte de que eran leves tus delitos!" (Zeth Varuna, 2018b).

Por otro lado, en "Día del grito" Rudy García hace visible a una de las víctimas del atentado a la población civil mediante granadas de fragmentación en la noche del 15 de septiembre de 2008 durante el festejo del Grito de la Independencia de México en Morelia. Cabe hacer un paréntesis para mencionar que de nuevo la técnica del *sampleo* cumple funciones en estas piezas, esta vez en la disposición del discurso. Inicia con uno lingüístico donde el exgobernador de Michoacán, Leonel Godoy, dice: "Michoacanos, iviva la independencia! —iviva! — ¡Vivan los héroes que nos dieron patria! [...]" (Rudy García, 2017). Esto sirve como introducción del tema porque ya se nos sugiere el día, la fecha y el evento del cual se hablará.

Lo mismo ocurre con la primera cuarteta de un corrido, aunque resulta más una coincidencia que una influencia de aquel género musical.

Regresando a la narrativa, se realiza intentando compartir la visión de los agredidos. Quien habla es un padre de familia que luego de ser herido fue llevado al hospital, lo que de fondo alude a los efectos de la delincuencia organizada:

No sé qué pasa, me siento confundido,  
 mientras los demás festejan aquí hay gritos y alaridos.  
 Me siento aturdido, la fuerza he perdido,  
 he intentado correr y mis piernas no han respondido.  
 Sólo hay cabezas que para acá se asoman,  
 busco el apoyo mientras mi cuerpo se desploma.  
 Pierna llena de plomo, ivaya dilema!,  
 mientras intento ubicar a mi esposa y a mi nena. [...]  
 Sudando frío y después de un sobresalto,  
 despierto, entre batas blancas y mi madre envuelta en llanto. [...]  
 Cuentan las noticias que ha temblado el centro,  
 pero de felicidad y aquí no veo a nadie contento.  
 Creo que Caronte va llevar lleno su barco,  
 yo veo la sala llena y dicen que hay un saldo blanco (Rudy García, 2017).

En cuanto a las tres canciones restantes y narradas en primera persona, exponen su cotidianidad en la calle ("Uno de mil días" de Ferap de segunda generación), una bitácora de viaje ("The house in the moon" de Lesk de tercera generación) y despedidas de amor ("Onirismo" de Skull Klan de tercera generación). Se ilustrarán con el último caso, en cuya narración el protagonista cuenta su despertar en el mundo de los muertos para decirle adiós a su amada:

Abro los ojos esta no es mi habitación,  
 no siento mi cuerpo tampoco siento el dolor,  
 Me encuentro flotando miro hacia mi alrededor,  
 veo cientos de almas dirigidas hacia el sol. [...]  
 Intento avanzar pero me sostiene una voz,

suplicando y llorando:/ "llévame a mi mejor".  
 No te pongas triste no existe ningún adiós,  
 diste tu vida por mí, ahora yo por ti la doy,  
 cuidare de ti en el lugar donde ahora estoy,  
 me ofreciste tu mano agradezco de corazón.  
 Pero necesito volver, no existe explicación,  
 cerraré los ojos fingiré que no pasó (Skull Klan 21 y Tonnie L., 2016).

Ahora bien, en cinco de estas 15 piezas escriben en tercera persona, se limitan a narrar y no participan en la historia, pero conocen la situación, lo que piensan y sienten los personajes, a manera de un narrador omnisciente y omnipresente (Berristáin, 2013: 358). De nuevo prevalece hacerlo en función del tema de la protesta en la experiencia de los migrantes, la corrupción causada por la ambición del dinero, la violencia intrafamiliar y contra las mujeres. Se comparte "Vamos a caminar" de Ferap, de la segunda generación, en cuyo contenido narra la historia de Omar, protagonista que en la niñez es violentado por su padre, pero en su adultez comete agresión emocional hacia su pareja:

Doce años de darle poca felicidad,  
 las calles son estadios de fútbol para Omar.  
 Inconsciente va a comprar alcohol para papá,  
 pero no hay centavos para comprar un pan.  
 Su madre es insultada obligada a trabajar,  
 es testigo de los golpes que recibe mamá. [...]
   
 Tiene el don del amor, ella cree en la bondad,  
 conserva los valores que le enseñó papá. [...]
   
 Enamorada está de un desgraciado patán [Omar] [...]
   
 Él le dice que la ama y por ella va a cambiar,  
 la visita por la noche y por el día se va;  
 con cualquiera que compra o lo quiera acompañar [...]
   
 Llega sin avisar, abre la puerta y jamás,  
 volvió a creer en la palabra amar (Ferap, 2015).

Como se ve, en este corpus se evidencia que las tipologías textuales más utilizadas son las descriptivas en el tema de la introspección, seguidas de las argumentativas en los asuntos de la competencia y de las narrativas en las demandas de la protesta. Cabe anotar que al seleccionar este repertorio fue evidente que los temas más recurrentes son la calle y la competencia y, por consiguiente, el presente examen también arroja que las secuencias más empleadas en todo el repertorio de las raperas y raperos morelianos son las descripciones de las personas, actividades y espacios de la calle, así como las argumentaciones para contender y alardear en la competencia. Aparentemente, se debe a que la gran mayoría se sigue identificando con los temas que ha perpetuado el *gangsta rap* y, en los últimos años, el *trap* y el corrido tumbado.

Con respecto a la percepción de las tipologías textuales es pertinente nombrar que todas las generaciones distinguen el modo de decir sus ideas en función de la tesis a desarrollar. Valoran un discurso con cohesión y claridad de la idea propuesta, independientemente de la clase de secuencias, y buscan que cada cierto momento haya líneas de remate o argumentativas: "un rap es como construir una casa, [...] es estructurar algo firme [...] O sea, por ejemplo, Cypres Hill, con la de 'Yo quiero fumar mota', ya es algo macizo" (Hernández Melgar, 2016).

De cualquier modo, integrantes de la segunda y la tercera generación vuelven a ser quienes se preocupan por conocer estos recursos jugando con diferentes tipologías textuales (véanse arriba los casos de Sauce 23, Zeth Varuna, Rudy García y Catrina Negra). En particular gustan de manejar la narrativa, dado que les permite ubicarse en cualquier escenario y perspectiva. También porque los reta a relacionar conceptualmente todos los pareados de su canción (Hernández Melgar, 2016; García Patiño, 2019; Paulina Vega, 2022). Sin embargo, acuden a ella con poca frecuencia, ya se observó que apenas en 15 de las 96 piezas de este corpus aparece con jerarquía, mientras que en el tema de la calle se utiliza de manera secundaria para las descripciones de los barrios, sus actores y actividades.

En estas secuencias privilegian la intuición creativa y las vivencias como maestras de su pluma, sostienen que el rap viene de sí y sus experiencias en las calles. Algunos incluso argumentan que no se pueden enseñar en aulas de clase en la medida de venir de un talento nato: "puedes dar consejos de técnicas, de respiración, de estructurar líneas, de acuerdo al *beat*, [...]; ¿no sé si me explico? pero este



secuencias de 16 y 14 unidades); pero no es una regla el presentar líneas de longitudes iguales, porque como se ha dicho, no importa si se emite una palabra o dos frases por *caja*, lo relevante es mantener el nexo con los tiempos propuestos de la base musical. Además, dicho enlace conlleva métrica silábica<sup>20</sup> y métrica acentual,<sup>21</sup> es decir, también alteran los acentos en relación con la pista musical generando patrones rítmicos.<sup>22</sup> Y por si fuese poco, los dos elementos anteriores forman parte de lo que nombran *flow*, categoría alusiva a la sensibilidad del rapero y rapera para fluir verbalmente con la música y en lo cual se añaden aspectos como la entonación, el timbre, la dicción y la velocidad (Hernández Melgar, 2016; Zacarías Calderón, 2016; Rodríguez Hernández, 2016). Por ahora no es posible analizar semejantes rasgos dado el espacio de este texto, pero consta que van ligados con *caer en las cajas*.<sup>23</sup>

Ahora, el corpus evidencia que sí respetan las *cajas* en 71 canciones. No obstante, en 25 piezas, sobre todo de integrantes de la primera y segunda generación, no siempre las siguen, sugiriendo que manifiestan deficiencia técnica al dialogar con la música. Se observa, sobre todo, en versos demasiado largos que abarcan más de un compás y no se utilizan para enfatizar el cuarto tiempo. Hay dos casos: la disociación moderada donde apenas es una palabra la que rebasa el compás y es casi imperceptible, sirva de ejemplo "Noble pero maldito" de Luardo, quien compone un estribillo de dos pareados con líneas de 16, 13, 10 y 13 sílabas respectivamente. Las palabras rimantes finales del primero y cuarto verso las emite fuera de la segunda *caja* (rico y nadie), pero lo interesante es que no altera mucho el nexo con la pista porque subraya el segundo y cuarto tiempo con acentos graves y rimas internas (ciudadano con ciudadano, rico, explico y maldito), repeticiones acústicas (que, que, que, quién, quién, quién) y rimas finales (rico con maldito, calles con nadie). Se señala con negritas tal proceso:

20 Métrica silábica: "combina versos que son unidades cuantitativas, o sea conjuntos formados por una determinada cantidad de sílabas" (Magis, 1969: 447).

21 Métrica acentual: "combina versos que son unidades rítmicas, vale decir patrones de un ritmo peculiar creado por los acentos de intensidad, patrones que no están obligados a cuidar, necesariamente, la cantidad de sílabas (Magis, 1969: 448).

22 La rapera Ximbo de la Ciudad de México ya había mencionado la importancia de la métrica acentual en el rap: "la métrica del *rap* es acentual y no silábica, pues, bueno, evidentemente nunca cuento las sílabas y mucho menos los acentos, o sea todo sale de oído y es totalmente automático, en ese sentido sí es mucho, entre comillas, *'freestyle'*" (Bojórquez, 2005: 257).

23 Adam Bradley, autor del libro *Book of rhymes. The poetics of hip hop*, asevera que dicho enlace con la pista, así como los *flows*, son lo que diferencia al rap de otras músicas (2009: 16, 31). Y en efecto, es aquí donde las personas se especializaron en jugar verbalmente en relación con el ritmo de la instrumental.



Pese a las disociaciones de los dos casos expuestos, muchas de las veces se logran efectos que gustan al oyente, ya por la combinación de los tiempos remarcados, los acentos, las rimas, las pausas, las aceleraciones y el talante del autor o autora, por consiguiente, es recomendable no verlas totalmente como deficiencias técnicas. De hecho, en las declaraciones de algunos raperos se confirma que las realizan intencionalmente con el fin de buscar cierta estética:

Yo he escuchado muchos que, que escriben siempre como que la misma, el mismo tamaño de línea y siempre caen, pum pum pum pum pum, bien exactitos. Pero creo que hasta cierto punto eso se hace algo monótono. Entonces hay veces que yo quiero decir algo, entonces tengo que buscar la manera de caer bien, pasándome de la caja, o hacerlo un poquito antes, o entre en medio, hacer un poquito de silencio (García Patiño, 2019).

Asimismo, estas disociaciones se vinculan con la manera en que cada generación entiende y conceptualiza el rapeo. Al respecto, son los más jóvenes quienes muestran consciencia de cómo *caer en las cajas*, al grado de declarar que hacerlo es tan habitual que no le prestan atención: "golpear en los tiempos, como que uno ya se metió en eso, ya ni le presto tanta atención, como que se volvió una modalidad que ya no se quita" (Zacarías Calderón, 2016). Y posiblemente, lo anterior obedece al contexto en cual crecieron, donde esta práctica se ha hecho corriente en canciones, foros digitales acerca del rap y batallas de *freestyle*, ya que como se vio en el apartado referente a sus influencias al escribir ahí es indispensable acoplarse en el momento a cualquier pista musical.

En contraste, personas de la primera y algunos de la segunda generación manifiestan que al inicio no tuvieron claro sobre cómo conectar con las *cajas*. Consta que Demian Crate ignoraba que debía respetar los tiempos del compás. Mucho tiempo después de comenzar a rapear fue cuando se dio cuenta de ello, especialmente luego de conocer al tijuaneño Danger:

Cuando conocí a Danger me dijo: "morro escribes bien, pero tus estructuras están mal". Yo me quedé así como: "¡a la verga!, ¿quién eres tú para decirme que escribo mal?". Y luego dijo: "no, es que piensa en esto, hay algo que se llama estética, que tienes que buscar siempre, entre más estético sea va a llamar la atención". "Eso es cierto, un punto para ti, pero yo siento que el

rap es como libre y no existen reglas". Me dijo: "no, te equivocas, sí hay reglas, que no las quieras seguir es muy diferente". Y ya me explicó lo que era una décima, el conteo de sílabas, este, y cosas que por ejemplo no sabía. Fíjate, diez años rapeando, cuatro discos grabados, un chingo de presentaciones y no sabía que cuando rapeas, la rima tiene que pegar en la caja, sonar, o sea que tienen que ser 4 tiempos y que las rimas tienen que pegar en el ibag! (Corona Vega, 2016).

Al advertir esto, cambió su forma de rapear y hoy evita los versos largos y sin nexos con la percusión de la música, similares a su canción "Resina" citada arriba. Lo mismo ocurrió con raperos como Bubba, que en "Mientras tanto", expone irregularidades con la *caja*, pero actualmente las domina, en parte por la experiencia ganada durante sus más de dos décadas de trayectoria, pero también porque estudió la Licenciatura en Letras en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Inclusive, ha probado con métricas específicas, como en "Héptarima", pieza con todos sus versos conformados de siete rimas: "Al baile que me pongas, / y al son que tú me tocas, / se quebrarán las bocas, / jugando con las sombras" (López Santos, 2014).

Como sea, el corpus analizado reafirma los testimonios citados, en vista de que la mayor parte de los autores y autoras de las 25 canciones que externan disociaciones con la pista, pertenecen a la primera y segunda generación (escúchese "Cuéntame" de Rino Máximo, "En el barrio escribo" de Milicia CT-7, y "Próxima estación" de Eme García).

Pero todo sugiere que no solo los influyó el acceso a la información y más elementos de cada periodo, sino los estilos e ideas del rap en tendencia. Claramente hay apreciaciones diferentes de quienes surgieron antes y después de la década del 2010, un representante de los segundos dice:

Antes no se preocupaban por los *flows* o había una preocupación por sonar chido. La preocupación estaba en el contenido, en que lo que dijeras tuviera un mensaje, o fuera, intelectual, en eso se preocupaban antes. Y ellos vienen de una escuela de Bocafoja y de ese rollo, [...]; y traen esa escuela, pues la neta, y yo vengo de otra generación. Yo vengo escuchando a Cypress Hill, y *flows*, un chingo de *flow*, incluso Alemán, Alemán Doble Rima, es puro *flow*, hace que la cosa más estúpida suene chida, eso es difícil. Entonces, este, yo trato de que tenga las dos (García Patiño, 2019).

Esto es probable si se considera que durante la década de 2010 transitaron por distintas tendencias como el reggaetón, el *rap romántico* y el *trap*, lo cual explicaría por qué a muchos de la segunda y actual generación les resulten familiar aspectos de la forma y el estilo. En cambio, la primera y parte la segunda generación abrevó más del *rap conciencia* y el tema de la introspección, centrados en asuntos de protesta y la necesidad de ver al género como herramienta de conocimiento y transformación social, insinuando que su prioridad no era sonar estéticamente agradables (Ángeles, 2023: 253). Precisamente, las entrevistas con los pioneros delatan mayor atención en desarrollar contenidos a partir de lecturas de diversa índole (Ramírez Sánchez, 2015); en ofrecer siempre mensajes, ya referentes a la calle o de denuncia (Ramírez Cárabe, 2016); en ser claros y concisos en su discurso (Hernández Melgar, 2016), y en que los recursos formales aporten a la comodidad del rapeo mientras se expresa cierto concepto (Ramírez Álvarez, 2018).

En conclusión, *caer en las cajas* se volvió regla en la década de 2010, misma que acogieron miembros de la primera y una parte de la segunda generación. Sus sucesores, por el contrario, se desarrollaron cuando dicha idea se asentó, de ahí que les parezca habitual. Y como se vio en el corpus, una minoría de raperos no siempre las toma en cuenta, creando disociaciones moderadas o mayores con la pista, unas veces por deficiencia técnica, otras con el propósito de generar cierto impacto estético.

## La rima

Sin duda uno de los rasgos acústicos más representativos en el rap es la rima, requerida para llamar la atención, causar efectos estéticos y como instrumento de énfasis sobre cierto punto de vista. En el presente corpus se identificaron las rimas por su acento o vocal tónica (aguda, grave y esdrújula), timbre o sonido (consonante u asonante), y proximidad o la cercanía de su posición en los versos (continua, abrazada y cruzada) (Reygadas, 2015: 754-756).

En las tres generaciones gobierna emplear, conforme su acento y timbre, la rima grave consonante, concretamente destaca en 56 de las 96 canciones. Para muestra las siguientes líneas de Kataztrofer (en negritas): "Nunca falta un roto para un des-cocido, / como nunca falta quien te quiera ver jodido" (Kataztrofer y Biyano, 2019).

A lo anterior, le sigue una leve modificación, pues suelen mantener el acento, pero solo compaginan las vocales, es decir, se sirven de la rima grave asonante, lo hacen en 26 piezas de todas las generaciones. Con Kalibre Magnum se logra apreciar lo dicho (en negritas): "Amigos que se van, pero la familia crece, / esto me mantiene, las vivencias valen más que los billetes" (Kalibre Magnum, 2012).

En tercera instancia, hay 11 piezas de las tres generaciones donde cambian el acento y ahora prevalece la rima aguda asonante, Sneicker y Kudasoner así lo demuestran (en negritas): "Ay me miré en el espejo y ya no me reconocí, / un fenómeno se apoderó de mí, / y no me di ni cuenta cuando la inocencia dejó de existir" (Sneicker y Kudasoner, 2018). Pero a su vez, recurren a la aguda consonante, solo que es en cuatro canciones, aquí el caso de Samat<sup>25</sup> (en negritas): "Garra del águila la tuna en el nopal, / soy lo que surca las montañas soy un libre vendaval" (Samat, 2018).

Y entre lo inusual, autores de la primera y segunda generación en tres piezas combinan a partes iguales la grave consonante y asonante (escúchese a Rideck en "Cuestión de ser quien soy"). Asimismo, en todos y todas no es común que rimen con palabras esdrújulas, únicamente aparecen en nueve canciones sin ser dominantes o secundarias, con Franko se ilustra (en negritas): "Siente la luz o ves mi cara **pálida**, / no lloro sangre, pero si sobra una **lápida**" (Franko y Demian Crate, 2016b).

Ahora bien, las tres generaciones presentan en al menos 35 piezas anomalías en su acento y timbre. En 32 de ellas riman una palabra singular con otra que es plural, lo cual en la preceptiva literaria se considera como falsa consonancia (González, 2009: 70). También, en 15 emplean rimas asonantes que coinciden en su acento, mas no plenamente en sus vocales; por ejemplo, Bisorman conecta dos palabras que al enunciarse suenan similar porque comparten la tónica vocal, pero en realidad una tiene una letra extra (en negritas): "Todo fluye como plaqueta no hay dem**ora**, / el vagón de mi experiencia bien sujeta a mi mem**oria**" (Bisorman, 2014).

Al respecto, vale la pena mencionar que Clara Isabel Martínez analizó canciones del grupo de rap español Violadores del Verso, declarando que la rima en el

---

<sup>25</sup> Samat es originario de Patzcuaro, Michoacán, pero lleva más de 15 años colaborando con raperos de Morelia.

rap contiene innovaciones (2010: 67- 94). Al comparar sus resultados con los autores y autoras de este corpus, se identificó que se comparten tres, la primera y segunda coincidencia son: rimar a partir de la unión de dos palabras y alterando los acentos; precisamente, a continuación Sien suelta al final del verso dos palabras agudas, "sé" y "quién", para luego hacerlas coincidir con la esdrújula "réquiem", lo curioso es que pone acento a la última sílaba para que suene: ré-qui-ém, de ese modo se enlazan perfectamente (en negritas): "Fuimos el artefacto de disputas de no sé quién, / ahora en mi mente solo queda escuchar un **réquiem**" (Mich Soldiers y Jahngo Syle, 2018).

La tercera innovación es rimar con palabras donde se dividen por sílabas. Enseguida, Drack, de igual forma que Sien, usa dos palabras finales para generar una rima grave consonante, aunque aquí solo utiliza la primera sílaba del último vocablo y el resto es el inicio del segundo verso (en negritas): "Se quitó en la cabeza y otra vez avanza mientras **van sa-** / **boreando** su derrota y con la ignorancia danzan" (Drack, 2018). Ciertamente tales exploraciones abonan a la libertad creativa de la rima, pero se debe insistir que aquí son excepcionales y se reducen a ser citadas en nueve piezas.

Es tiempo de pasar a la rima por su proximidad en el verso. Tales personajes saben que la cercanía de las mismas rimas en los versos forma grupos con acústicas específicas y los nombran *estructuras*, para lo cual toman en cuenta de dos hasta cuatro líneas. Cada rima la representan con las letras del abecedario (A, B y C). Eso se observa en 68 de las 96 piezas con distintas combinaciones. En 36 de las tres generaciones, impera la rima continua con la conjugación AAAA.<sup>26</sup> Véase a Persistente mantener el acento y la asonancia en cuatro versos seguidos:

Me desgasto más en el estudio que en la escuela, [A]

otra materia más al extra, vaya dilema. [A]

Comento lo que es sin importar que duela, [A]

el chiste no es hacer sino hacer algo que valga la pena [A] (Persistente, 2018).

En otras 10 piezas de las tres generaciones, realizan *estructuras* del tipo ABAB, o

<sup>26</sup> La tendencia por hacer rimas continuas o monorrimas no sólo es propia de los raperos y raperas de Morelia, Clara Isabel Martínez también vio este fenómeno en piezas del grupo Violadores del Verso en España (Martínez, 2010: 7).

rima alterna. Demian Crate ofrece un claro ejemplo con *Esclavo*, en tanto que todo el tema se encuentra bajo esta nomenclatura (entre corchetes):

Tan solo un día es suficiente para ser libre, [A]  
 Desde hace tiempo que escuchaba que decía Luardo, [B]  
 Solo un día para hacer que lo imposible sea posible, [A]  
 ¿te acuerdas mi hermano?, son las palabras que guardo [B] (Demian Crate, 2018).

También manifiestan la combinación AABA, aunque solo en cuatro canciones de miembros de las tres generaciones. Al respecto, Steven Hook deja el tercer verso libre para luego regresar a la rima inicial (entre corchetes):

Sigo en la espera, quise dar color al gris, [A]  
 cerré los ojos y se abrió una cicatriz, [A]  
 Caigo en picada maldiciendo cada paso, [B]  
 me sonrió frente al ocaso, mas no porque sea feliz [A] (Steven Hook, 2017).

Como se podrá advertir, al recurrir a la rima por proximidad crean estrofas de tres versos, puntualmente en 18 piezas con la estructura continua AAA, y la abraza ABA, siendo ésta última la más socorrida:

Entre calles inundadas de penumbras lucho con el corazón, [A]  
 y aunque nada alumbraba yo le prendo fuego, [B]  
 con las rimas del régimen de mi nación [A]  
 (Ache Erre y Jap One, 2018).

Esto aparece en 32 canciones y, al parecer, sucede porque intencionalmente dejan versos libres, incluso en seis piezas irrumpen pareados sin rima. Algunos como Bubba y Bisorman, de la primera generación, se caracterizan por manifestarlos con frecuencia, pero compensan la falta de rima con cadencia y tono al *caer en las cajas* (escúchese "Tan Guapachoso" y "Pasamanos"). Según el testimonio de Bisorman, al principio lo hacía de forma inconsciente, luego se dio cuenta que podría ser un recurso útil para sorprender al oyente:

Me sale, uno como rapero siempre tiene la intención por añadidura de rimar. Pero, depende si me sale también, yo creo que ahí insisto, hay una cuestión este, inconsciente. Y no me desagradó la idea, porque dije: "¿por qué no? [...]."

**A:** Al escucharlo, ¿por qué te gusta?

**B:** Porque le da, porque me parece que es chido jugar un poco, en el buen sentido, con lo que el oyente está esperando; "ia", y vas a aventar el siguiente verso, y como que uno está predispuesto, "ah, va aventar algo con "ia", día"; y ¡pun!, sales con otra cosa (Ramírez Álvarez, 2018).

Otra variante de las tres generaciones se presenta en 43 de las canciones con pareados donde uno de sus versos es libre pero el complemento tiene rima interna, generalmente grave consonante o asonante. Obsérvese como Kalibre Magnum únicamente presenta coincidencias acústicas internas en el segundo verso (en negritas): "Jodidos todos, miro niños jugando a ser el bato loco, / Chalinos contra **chotas**, batos a todas **horas**" (Kalibre Magnum, 2018). Adicionalmente en 46 piezas, de todas las generaciones, refuerzan la rima interna con repeticiones acústicas, regularmente son aliteraciones y paronomasias.<sup>27</sup> Escúchese a Ferap que enseñada reproduce las vocales "e" y "o", amén del acento grave con las consonantes "l", "s" y "t" (en negritas): "**El ser honesto con buen gesto, el respeto por supuesto**, / alguien que no piso tranza para tener mayor **puesto**" (Ferap, 2016).

Por último, en 46 canciones de las tres generaciones se presenta una rima interna excepcional basada en empezar el verso con una palabra que coincide con la que termina el anterior; lo cual por la cercanía provoca aliteración y desde el punto de vista del ritmo, anadiplosis.<sup>28</sup> Con Kid Karma se puede apreciar lo descrito (en negritas): "Miradas para jamás ser perturbados, claro, / la vida es así, simplemente no nos arries**gamos**, / evitamos los roces del corazón maltratado" (Kid Karma, 2016). Esto delata que mientras escriben improvisan oralmente, porque se sugiere que esta concatenación es obra de buscar palabras análogas en la mente durante el mismo periodo, es decir, probablemente no nacen de manera intencional, sino de la espontaneidad.

<sup>27</sup> Aliteración: "repetición de uno o más sonidos [...] en distintas *palabras* próximas" (Beristáin, 2013: 26; las cursivas y símbolos son de la autora). Paronomasia: "consiste en aproximar dentro del *discurso* expresiones que ofrecen varios *fonemas* análogos, ya sea por parentesco etimológico (*parlamento, parlero*) [...], ya sea casualmente (*adaptar, adoptar*)" (Beristáin, 2013: 392; las cursivas y símbolos son de la autora).

<sup>28</sup> Anadiplosis: "Repetición de la última palabra de una cláusula al inicio de la siguiente" (Reygadas, 2015, 768).

Por lo que respecta a los contrastes generacionales, destaca el dominio de la grave consonante, sugiriendo que nació de probar su uso y de resultarles más agradable pese a implicar mayor dificultad que otras como la aguda asonante. Conforme los testimonios, la primera generación fue quien más tardó en reconocer esta estética, porque a sus ojos, iniciaron escribiendo según su intuición y la música del momento: "yo creo que la mayoría éramos silvestres [risas]. Sí, sí, viéndolo, y tratábamos de hacer las cosas según nuestras influencias musicales" (Bisorman, 2018). Parte de la segunda y actual generación, en cambio, se han visto favorecidos por desenvolverse en un contexto donde, ya se señaló, ese sonido se escucha en batallas y canciones, aun cuando no son conscientes de ello.

En cuanto a la rima por proximidad, se sugiere que son la primera generación y parte de la segunda quienes más acuden a los versos libres, provocando, como se vio, estructuras ABA, pareados sin rima o con solo una línea de rimas internas. Podría pensarse que esas peculiaridades se deban a una deficiencia técnica porque los autores y autoras no tienen claro en donde unir la rima A con la B. No se descarta tal problema, pero ya se externó que también nacen del proceso creativo luego de notar que al no presentar una rima cambia la cadencia y pudiera sorprender al oyente que siempre la espera en el mismo lugar (Ramírez Álvarez, 2018).

Asimismo, se reitera que en los últimos años se han hecho más visibles los recursos creativos. En las tres generaciones existen personajes evitando rimas que consideran que llegan con facilidad a su mente y en consecuencia generan asociaciones de palabras poco ingeniosas. Por lo mismo, algunos suelen identificarlas y sugieren evitarlas entre sus compañeros, para muestra el siguiente testimonio de Demian Crate:

Y le pongo atención también a algo siempre, a no utilizar verbos para rimar, "corriendo", "viviendo", "bebiendo", jamás. [...] Y cuando noto que alguien lo hace, se lo trato de dar así como de consejo: "¿sabes qué?, no lo hagas eso porque es bastante sencillo, súbele a la línea otro poquito", pero creo que es algo muy mío (Corona Vega, 2019).

Con ello se ratifica que sí manejan una retórica artificial, e incluso que algunos buscan evitar los lugares comunes de las palabras rimantes, puliendo su escritura hasta encontrar un sonido que les parece agradable. Sin embargo, también se

avala que la gran mayoría organiza y conceptualiza su estética fuera de la preceptiva literaria enseñada en las academias y otras instituciones oficiales de educación. Pese a que producen, aprenden y difunden sus creaciones en términos de una oralidad mediatizada, se aproximan a los mecanismos de valoración del folklore literario.<sup>29</sup>

Lo anterior se observa en el predominio de la grave consonante, pues si bien, surgió de una experiencia de reflexión y depuración, también es la rima más usada entre los trovadores populares de México, según el material estudiado por Carlos H. Magis (1969: 467). Asimismo, se percibe en las diversas anomalías que presentan como rimas que coinciden en su acento, pero no totalmente en sus vocales, o en rimas de palabras singulares con plurales, así como ocurre entre los cantores rurales de la Tierra Caliente de Michoacán (González, 2009: 68).

Ahora, ya se vio que algunos tienen criterios de evaluación que los hacen evitar los lugares comunes, no obstante, a la mayoría no les incomoda emplear las rimas que la norma literaria considera fáciles (González, 2009: 69).<sup>30</sup> En 40 canciones se logran apreciar verbos infinitivos (trabajar-andar), gerundios (jugando-caminando), agudas consonantes y asonantes predecibles (camión-acción), terminaciones del imperfecto verbal (ponía-podía, aguardaba-mojaba), y rimas con la misma palabra (abundante-abundante). No las perciben inapropiadas, de lo contrario no las emplearían en el estribillo, lugar donde son evidentes, ni las repetirían tanto al grado de gobernar en ciertas piezas, simplemente las utilizan si les gustan y sirven a su tesis, escúchese a manera de ilustración "Homoparental" de Catrina Negra (2022). Esto no significa que la presente mayoría acepte cualquier palabra para la rima, pues reconoce que algunos abusan tanto de ciertos vocablos que los convierten en cliché, especialmente al describir asuntos de la calle y la competencia, he aquí ejemplos que suelen denostar: "caguamón" con "fiestón" y "bandón", o "chota" con "mota" y "loca".

Y, por último, ninguna generación representa la rima por proximidad de acuerdo con la norma literaria, si bien, las señalan con una letra del abecedario, para

<sup>29</sup> El folklore literario es: "la textualidad [y oralidad] que usa cotidianamente la gente para comunicarse sus vivencias, percibirlas y hacerlas vivir a otros [...] la textualidad endurecida de las comunicaciones populares en el uso de su convivencia social como los refranes, los cantares, los dichos, las adivinanzas, los cuentos, las leyendas, los mitos, las fábulas, los relatos del tipo y función que sean, como las voladas, y las demás tradiciones verbales, sean poéticas y literarias o de otras" (Pérez, 2015: 11).

<sup>30</sup> Ya en el rap español, Clara Isabel Martínez advirtió semejantes redundancias acústicas, y a su entender, es porque los raperos y raperas no tienen miedo de las palabras de relleno (2010: 81).

ellos no hay distinción entre versos de arte mayor (mayúscula) o menor (minúsculas). De hecho, en algunas ocasiones llegan a incluir las rimas internas en la transcripción gráfica como si fueran finales.

Por lo tanto, para casi todos y todas lo importante de su relación con la rima no se enfoca en que luzca sofisticada. Ya antes el académico estadounidense Adam Bradley había sostenido que en el rap se usa un lenguaje ordinario para sorprender y salir de los conceptos familiares (2009: 92). En la rima aplica lo mismo, en vista de que su mayor atención no se encuentra en su complejidad sino en atender una tesis y atraer al oyente mediante el uso de graves consonantes, graves asonantes, agudas consonantes, repeticiones acústicas y versos libres.

### **Palabras finales**

Conforme lo visto en este corpus, en los raperos y las raperas morelianas domina una oralidad mediatizada y una retórica cercana al folclor popular. Saben que la constante modificación de las partes de la canción puede romper la monotonía; que existen diferentes modos de presentar la misma idea; que en ciertas ocasiones es mejor narrar en lugar de argumentar; que sobre la pista no solo se habla rítmicamente, sino que es preciso asociarse con ella; y que la rima puede incrementar el impacto de una sentencia verbal.

Muestran patrones en su creatividad y técnicas, como su preferencia por utilizar secuencias descriptivas y argumentativas en respuesta a diferentes temas, pero, sobre todo, porque se inclinan por competir, *farolear* y plasmar sucesos de la calle. También presentan aspectos excepcionales que distinguen al rap de otros géneros musicales; considérese que en varias de las piezas no exponen puentes y estribillos, o bien, los relevan por variaciones en la pista musical y mediante *samples*. A su vez, comparten anomalías que se convierten en innovaciones sonoras, como rimar con dos palabras simulando que es una y combinar versos libres con líneas repletas de reiteraciones acústicas.

Por otra parte, observar sus contrastes generacionales expresa que las tendencias del contexto y la curiosidad inventiva de cada autor y autora influye en sus recursos creativos. En ese sentido, es clara la línea divisoria entre quienes comenzaron a rapear antes y después de los 2010. Hace parecer que solo exis-

ten dos generaciones desde el punto de vista de sus artificios expresivos. En la primera se basaron en la observación, en diseñar sus propios términos y tomar el consejo del compañero, y en muchos de los casos, eligieron privilegiar el contenido sobre la forma. Mientras que la segunda creció en un entorno donde el rap ya circulaba con amplitud, estaban a la mano varios estilos vinculados con la técnica, distintos recursos se habían sistematizado y gozaban de diversa información. Quizá por ello, se dijo al inicio, los más jóvenes se perciben mejores que sus antecesores. Además, por lo general en su mente prevalece la idea de que se aprende a rapear a partir de las vivencias propias, escuchando diferente tipo de música o con amigos en la "calle", aunque ya se vio que mantienen sus propios criterios y distinguen lugares comunes según la estética de la comunidad rapera. Solo una minoría, especialmente del segundo grupo generacional, insiste en fortalecer sus versos y estudiar el funcionamiento de su retórica conforme ciertas directrices de la preceptiva literaria.

Como sea, este breve estudio expone que en Morelia existe una comunidad rapera, aunque poco reconocida en el panorama nacional, compuesta de tres generaciones, o de dos si solo se atienden los recursos creativos. Todavía falta mucho por explorar, pero ya contribuye a entender que en esta ciudad el rap se ha vuelto un refugio de expresión para cientos de personas, y que su voz es una de las múltiples variantes estéticas que circulan en las calles de los pueblos y las ciudades del país. Están diversificando su conocimiento en instrumentos de escritura y, aunque no sea su objetivo, continuarán aportando a los mundos de la poesía oral y mediatizada de México.

## Bibliografía

- Ángeles Villanueva, Alain (2023). *Rimas de la cantera. Trayectoria, competencia e identidad en la comunidad rapera de Morelia*. Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.
- Akerstedt, Olofob (2013). *Figuras retóricas en el hip-hop español*. [Examen de grado, Stockholms Universitet]. Digitala Vetenskapliga Arkivet
- Beristáin, Helena (2013). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa.
- Bojórquez Chapela, Tiocha Felipe (2005). *iDe Boogie Down A Neza York, hip hop no para!: Del rap como un género de la poesía oral*. [Tesis de licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia]. Repositorio INAH.
- Bradley, Adam (2009). *Book of rhymes. The poetics of hip hop*. BasicCivitas.
- Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop. A History of Hip-Hop Generation*. St. Martin's Press.
- Dawn Goldsmith, Melissa Ursula y Anthony J. Fonseca, 2018. *Hip Hop around the World: An Encyclopedia* [2 volumes]. Greenwood.
- De Juan, Edurne (2008). Prácticas creativas y de intervención: el Rap político en la Cova da Moura, Lisboa. *Forum Sociológico* 18; 59-66.
- González, Raúl Eduardo (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.
- Herrejón Peredo, Carlos (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 15 (59); 135-149.
- Jiménez Calderón, Francisco (2014). Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales. *Tonos digital: revista de estudios filológicos* 26; 1-22.
- Juárez Martínez, Juan (2023). *El Hip Hop empodera: la experiencia de los practicantes Hip Hop en Morelia*. [Tesis de maestría, Universidad de Guadalajara]. Repositorio institucional de la maestría en Gestión y Desarrollo Cultural de la Universidad de Guadalajara.

- Kochman, Thomas, (1983). Rapping in the Black Ghetto. *The Pleasures of Anthropology*. Signet; 108-123.
- Magis, Carlos H. (1969). *La lírica popular contemporánea*. El Colegio de México.
- 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, Universidad Autónoma del Estado de Morelos].
- Marc Martínez, Isabelle, (2007). La estética del rap francés. *Enlaces, revista de CES Felipe II* 7.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2010). Innovaciones en la rima: poesía y rap. *Rhythmica, revista española de métrica comparada* 8; 67-94.
- Mejía, Erik (2023). *El chicano-rap en Monterrey. Orígenes, circulación y apropiación en la construcción de una escena musical 1989-2000*. Universidad Autónoma de Nuevo León
- Merriam-Webster (2004). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary: Eleventh Edition*. Merriam-Webster.
- Moby (2017). *Porcelain. Mis memorias*. Sexto Piso.
- Pérez Martínez, Herón (2009). *El Texto*. Universidad Autónoma de Nuevo León / Facultad de Filosofía y Letras.
- Pérez Martínez, Herón (2015). *Por las sendas del folklore literario mexicano*. El Colegio de Michoacán.
- Reygadas, Pedro (2009). *Argumentación y Discurso*. El Colegio de San Luis.
- Reygadas, Pedro (2015). *El arte de argumentar: sentido, forma, diálogo y persuasión*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Tickner B., Arlene (2006). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y apropiación cultural. *Temas* 48; 97-108.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2024). *Corridos tumbados. Bélicos ya somos, bélicos morimos*. Ned ediciones / Instituto de investigaciones culturales Museo UABC / Editorial Universidad de Guadalajara.
- Woodside Woods, Julian Jarret (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. [Trabajo terminal de la carrera de comunicación social, Universidad Autónoma Metropolitana].

## Referencias electrónicas

- Ache Erre y Danny el Perro (30 de mayo de 2015). *Sin descanso*. YouTube. Recuperado el 06 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=HW\\_ZjX4THKA](https://www.youtube.com/watch?v=HW_ZjX4THKA).
- Ache Erre y Danny el Perro (30 de mayo de 2015). *Epitafios del Hood*. YouTube. Recuperado el 07 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=3exk3YNHRYc>.
- Ache Erre y Danny el Perro (24 de febrero de 2018). *La misiva* [Track 8]. YouTube. Recuperado el 07 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=3exk3YNHRYc>.
- Bate (27 de julio de 2016). *Corro el riesgo*. YouTube. Recuperado el 09 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_DXTJmGZR4](https://www.youtube.com/watch?v=S_DXTJmGZR4).
- Bisorman (04 de febrero de 2018). *Pasamanos*. YouTube. Recuperado el 09 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=-HL7rIN4jo4>.
- Buenos Inquilinos (05 de agosto de 2013). *Al momento*. YouTube. Recuperado el 08 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=vq6NKKkVq4c>.
- Catrina Negra (01 de julio de 2021). *Homoparental*. YouTube. Recuperado el 06 de diciembre de 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=-6HcNavNgGo>.
- Carpe Diem (17 de agosto de 2014). *Resina*. YouTube. Recuperado el 09 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_s4vq79cv3c](https://www.youtube.com/watch?v=_s4vq79cv3c).
- Dereck (24 de abril de 2018). *Hablando claro*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=2yxIM4WE2So>.
- Demian Crate (13 de febrero de 2018). *Esclavo*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=h-fPkBDrYFA>.
- Diacker (2013). *¿Qué vale más?* SoundCloud. Recuperado el 10 de agosto de 2024 en <https://soundcloud.com/diacker/que-vale-mas>.
- Drack (23 de febrero de 2018). *Don de Fé* [Track 5]. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=i-6Zwl5reqI&t=845s>.
- Edd Fresh (02 de septiembre de 2017). *Negro*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=1QBdJ5wYmiE>.
- El Negroito Poeta (25 de septiembre de 2024). *Playlist: Raperos(as) de Morelia, Michoacán*. YouTube. Recuperado el 30 de septiembre de 2024 en <https://>

[www.youtube.com/playlist?list=PL1LNz14KAsmKtUhQQMNRmM22oEs-G031Hur](https://www.youtube.com/playlist?list=PL1LNz14KAsmKtUhQQMNRmM22oEs-G031Hur).

Eme García (05 de febrero de 2018). *Próxima Estación* [Track 1]. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=eWC-d4i3\\_y98&t=239s](https://www.youtube.com/watch?v=eWC-d4i3_y98&t=239s).

Ferap (09 de junio de 2015). *Vamos a caminar*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=rjiW1lcdmTU>.

Ferap (31 de mayo de 2016). *Crisis*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=SgRwlc4m-Qc>.

Franco y Demian Crate (11 de agosto de 2016a). *Memorias*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_kxWP1tYdc](https://www.youtube.com/watch?v=y_kxWP1tYdc).

Franco y Demian Crate (07 de agosto de 2016b). *Medianoche*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=m-DEOUkWunV4>.

Gres One (02 de junio de 2012). *Traga la ráfaga*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=uhveNKLgYbE>.

Katastrofer y Biyano (18 de marzo de 2018). *7ma*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=Vle-jksp0Z4>.

Kalibre Magnum (03 de marzo de 2012). *This is my life*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=ohrSgVp9vak>.

Kalibre Magnum (04 de febrero de 2018). *Peligroso* [Track 1]. YouTube. Recuperado el 15 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=SfXcX9FW-VjM&t=920s>.

Kid Karma (02 de diciembre de 2016). *KARMA* [Track 1]. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=Gu1N3KpJX6A>.

Luardo (09 de septiembre de 2010). *Tan sólo un día*. YouTube. Recuperado el 09 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=i1Sx4GUzC\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=i1Sx4GUzC_k).

Luardo (08 de diciembre de 2013). *Noble pero maldito*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=AGfwyDozckU>.

Luardo (29 de noviembre de 2023). *Tercer mundo*. YouTube. Recuperado el 10 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=6C2Czn7pR7g>.

Macflyer (31 de agosto de 2016). *Sé realista*. YouTube. Recuperado el 09 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=MnPgwfsWluA>.

- MC Stoner (03 de marzo de 2014). *Mi nombre es calle*. YouTube. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_gAjJ5oiLtU](https://www.youtube.com/watch?v=_gAjJ5oiLtU).
- MC Stoner (03 de agosto de 2018). *Como si hubiera*. YouTube. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=IglNVfolUow>.
- Mich Soldiers y Jahngo Style (23 de febrero de 2018). *Maketa* [Track 4]. YouTube. Recuperado el 19 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=7wnlVR1-HKY&t=580s>.
- Nesai (07 de junio de 2014). *Tú... Conmigo*. YouTube. Recuperado el 09 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=lwyaotXJMRE>.
- Miztik DeBoss (18 de febrero de 2022). *Virgo*. YouTube. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=n3aN9RrtEJw>.
- Negro Suárez (13 de abril de 2019). *Demasiado tarde*. YouTube. Recuperado el 25 de mayo de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=d0qv\\_ak4yHE](https://www.youtube.com/watch?v=d0qv_ak4yHE).
- Persistente (25 de febrero de 2018). *Estados de ánimo*. YouTube. Recuperado el 25 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=TRLv96qbk8k>.
- Persistente (25 de febrero de 2018). *Estados de ánimo*. YouTube. Recuperado el 25 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=TRLv96qbk8k>.
- Petra Nebi (31 de octubre de 2022). *Wacha*. YouTube. Recuperado el 12 de junio de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=iUWixlc\\_luU](https://www.youtube.com/watch?v=iUWixlc_luU).
- Petra Nebi (03 de marzo de 2023). *Kintsugi*. YouTube. Recuperado el 09 de julio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=rQErojSPCHo>.
- Rideck (04 de enero de 2015). *En mi ciudad*. YouTube. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=p9RwTx\\_H-9c](https://www.youtube.com/watch?v=p9RwTx_H-9c).
- Petra Nebi (15 de junio de 2016). *Release (Untitled)*. YouTube. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=A97tOXupTC4>.
- Pujante Cascale, Basilio (2009). *La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en los Violadores del Versos*. Tonosdigital. Recuperado el 15 de mayo de 2024 en <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/312/232>.
- Rino Máximo (2016a). *Manual de la vida*. SoundCloud. Recuperado el 6 de agosto de 2024 en <https://soundcloud.com/rino-m>.
- Rino Máximo (2016b). *Cuéntame*. SoundCloud. Recuperado el 6 de agosto de 2024 en <https://soundcloud.com/rino-m>.
- Rudy García (02 de mayo de 2017). *Día del grito*. YouTube. Recuperado el 22 de ju-

nio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=H7jnl82CdpU>. Sneicker y Kudasoner (08 de diciembre de 2018). *Me miré al espejo*. YouTube. Recuperado el 22 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=S-dZF1AjoN5U>.

Samat (23 de septiembre de 2018). *Primavera* [Track 1]. YouTube. Recuperado el 28 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=MgidP93ogkk>.

Sauce 23 (05 de octubre de 2015). *TV sin nombre*. YouTube. Recuperado el 27 de junio de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=PTSVzRP8GQE>.

Skull 218 y Tonnie L. (13 de julio de 2016). *Onirismo*. YouTube. Recuperado el 27 de agosto de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=5rluQu5o87k>.

Steven Hook (26 de enero de 2017). *Glomy Sunday* [Track 1]. YouTube. Recuperado el 26 de agosto de 2024 en [https://www.youtube.com/watch?v=MuDl8T\\_h1jo](https://www.youtube.com/watch?v=MuDl8T_h1jo).

Zeth Varuna (16 de mayo de 2018a). *Majadero*. YouTube. Recuperado el 25 de agosto de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=7BgYLNdsC44>.

Zeth Varuna (18 de junio de 2018b). *Majadero*. YouTube. Recuperado el 25 de agosto de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=wBx8KolDiXc>.

## Entrevistas

Almeida Navarro, Dania Alejandra (Petra Nebi). 31 años. Rapera. Sitio de documentación: Café Bartolomé de las Casas, Col. Centro, Morelia, Michoacán. 30 de noviembre de 2022.

Calderón Vega, Paulina Teresa (Catrina Negra). 33 años. Rapera. Sitio de documentación: Café Bartolomé de las Casas, Col. Centro, Morelia, Michoacán. 22 de diciembre de 2022.

Corona Vega, Ricardo (Demian Crate). 30 años. Rapero y beatmaker. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán. 15 de abril de 2016 y 13 de marzo de 2019.

García Patiño, Rudy. 29 años. Rapero/ beatmaker. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 03 de abril de 2019.

Hernández Melgar, César (Sien). 28 años. Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 16 de mayo de 2016.

López Santos, Mario (Bubba). 30 años. Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 29 de noviembre de 2014.

Ramírez Álvarez, Raúl (Bisorman). 34 años. Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 10 de octubre de 2018.

Ramírez Cárabe, Héctor (Héctor Ali). 33 años. Rapero/ beatmaker. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 10 de abril de 2016.

Ramírez Sánchez, Sinué Ramón (Rino Máximo). 34 años. Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 29 de enero de 2015.

Rodríguez Hernández, Elías (White Wolf). 17 años. Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 18 de agosto de 2016.

Zacarías Calderón, Josué Ricardo (Rideck). Rapero. Sitio de la documentación: Morelia, Michoacán. 17 de agosto de 2016.