

Alain Ángeles Villanueva



# Rimas de la cantera

Trayectoria, competencia e identidad en la  
comunidad rapera de Morelia





# Rimas de la cantera

Trayectoria, competencia e identidad en la  
comunidad rapera de Morelia

# Rimas de la cantera

Trayectoria, competencia e identidad en la  
comunidad rapera de Morelia

**Alain Ángeles Villanueva**

**LANM**[Editorial]



**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

**Nombres:** Villanueva, Alain Ángeles, autor.

**Título:** Rimas de la cantera : trayectoria, competencia e identidad en la comunidad rapera de Morelia / Alain Ángeles Villanueva.

**Descripción:** Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2023. | Serie: Estudios.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2181827 (impreso) | LIBRUNAM 2181876 (libro electrónico) | ISBN (impreso) 978-607-30-7321-9 | ISBN (libro electrónico) 978-607-30-7335-6.

**Temas:** Rap (Música) -- Michoacán -- Morelia. | Músicos de rap -- Michoacán -- Morelia. | Música popular -- Michoacán -- Morelia.

**Clasificación:** LCC ML3531.V55 2023 (impreso) | LCC ML3531 (libro electrónico) | DDC 782.421649—dc23

Primera edición impresa: marzo de 2023

Primera edición electrónica: marzo de 2023

D.R. © 2023. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia,

Antigua Carretera a Pátzcuaro, 8701,

Colonia Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C.P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN Volumen electrónico: 978-607-30-7335-6

ISBN Colección electrónica: 978-607-30-2978-0

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

En portada: Kazumy (2013). Créditos de: Inquilino Bubba. Captura de pantalla del video “La música” (2013), de Iluminatik.

La corrección de estilo fue realizada por Victor Avilés Velázquez y Quetzal Mata Trejo. Las tareas editoriales fueron realizadas por Ximena González Jácome.

Diseño de colección y portada: Alter. Nativa Gráfica

Cuidado de la edición: Quetzal Mata Trejo

Hecho en México.

# Agradecimientos

*Para la realización de esta investigación hubo personas e instituciones que me apoyaron, por lo cual es necesario externarles mi agradecimiento. Comienzo por mis familiares, en especial a mi pareja Jazmín Del Castillo, compañera incondicional con quien seguramente emprenderé otros proyectos. También doy las gracias a mi madre y hermanos, María de Jesús, Angélica y Erik, artífices de mis primeros pasos y cómplices vitalicios. Desde luego, a mi papá Juan Manuel (†), quien siempre procuró mi bienestar y, sin saberlo, me introdujo en la lectura a través de historietas y dibujos de superhéroes. A la lista se suman mis ya no tan pequeños sobrinos: Johana, Juan, Matías y Anyeri, dado que son algunos de los individuos con quienes mejor me comunico. Mi afecto no olvida a mis tíos Carolina y Salvador, así como a mis primos Verónica, Rafael, Yanet e Iván, por abrirme las puertas de su hogar al grado de hacerme parte de él. También recuerdo a mi tío Chuco (Ramón Ángeles), su actividad periodística, docente y, sobre todo, familiar, siempre será un ejemplo de vida. Destaco, además, el buen trato de mis compadres Migue y Lupita, cuyo auxilio fue determinante en mi formación educativa.*

*Asimismo, agradezco a distintos personajes que han sido verdaderos mentores durante mi trayectoria académica; traigo a colación los nombres de los doctores Álvaro Ochoa y Arturo Chamorro, quienes sin duda pusieron voz, esfuerzo y flechas en mi camino. De igual forma, doy las gracias a la Dra. Nora Edith Jiménez por ser la primera persona en creer que un trabajo sobre el rap de Michoacán era posible. También, a Víctor Hernández por sus numerosos consejos en pro de mi aprendizaje. En el mismo sentido, a Raúl Eduardo González que de vez en vez se dio tiempo para orientarme con algunas lecturas. Por supuesto, reconozco las atenciones del*

*cuero académico que conforma el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán.*

*En particular aplaudo la ayuda de la Dra. Berenice Araceli Granados y del Dr. Santiago Cortés de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, Unidad Morelia, porque de inmediato vieron necesario que un estudio como el presente fuera puesto en manos del público.*

*Finalmente, me inclino ante los protagonistas de este libro, quienes con sus palabras, música y baile han construido una comunidad que apenas comienza a mostrarse en el mundo académico de México; fue grato aprender de cada uno de ustedes: Bisorman, Héctor Ali, Rino Máximo, Bandido, Input, Ivan G., Bubba, Demian Crate, Sr. Ríos, Sien, Rideck, Stiko, Rudy García, White Wolf, MC Dedos, Kazumy, DaNT, Dhoser, DJ Soncker, Bosque, Zeth Varuna, Zcrack, Lesk Torres, Macflayer, Paso, Luardo, D-Louder, Franko, Aaron "El Tiburon", Krater, El Perro L, Biko, Sneicker, Kudasoner, Manny, EsElVerso, Poetha Medhepe, Hucker, MC Stoner, Persistente, Bate Gallardo, Catrina Negra, Osick, Prank.O., Biyano, Daser Delirio, Gres One, Jocker, Bigg Smoper, Esduq, Fercho, Pascual García, Laura (Mou), la Madriguera del Pánico, Aker Oner, José Kush, Kuter, Drack, Edd Freesh, Dereck, Charly 3M, Ace Hitter, Tona Reyna, Negro Suarez, Ferap, Elocuente, Adrián, Christian, Kryone, Franz Bannana y S-cen. Como es posible ver:*

*Luz y reflejos resaltan caminos,  
sólo recuerdo al que está conmigo.  
Por lo que está, por lo que venga,  
de la esquina mi vida en senda  
(Control Machete, 1999).*

*Que este escrito también sea luz en sus caminos. Gracias.*

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>12</b>
<b>I. Antecedentes y trayectoria de la comunidad rapera en Morelia (1984-2018)</b>	<b>31</b>
Bagaje oral de los primeros raperos	33
Factores que propiciaron el origen de la comunidad hiphop	37
Primeros indicios del hiphop en Morelia (1984-1993)	46
Una nueva tendencia: el rap se baila en la capital michoacana	53
Los precursores del rap en Morelia	58
La EM Familia, primer colectivo de la ciudad	63
Raperos periféricos	73
Una segunda generación mientras la primera se consolida	78
Hiphop nacional	81
La Happy House	87
Rap Suena Producciones y Monkey Pro	91
En el Aire Records	95
Kujos Melody	99



De Milicia CT-7 a Los Suarez	103
El inicio de las batallas de rap en la plaza de Armas	104
Real Verso y 3 Reinos	107
Del Viejo Valle y <i>DJ</i> Soncker	109
Buenos Inquilinos y sus derivados	110
Sobre Delirio Lírico, Kon Sello Urbano y Kartel	113
Purépecha	
La Violencia Records y sus asociados	115
El Acento, la M Crew y la Auténtica Escuela	117
Motor Home Records	119
De la Vanz Prod a la Golden Pass	120
La transición a la tercera generación	122
La prolongación de las batallas	125
<i>MC</i> Stoner, Menthe de Poethas y EsElVerso	128
Unión Records	131
Nosotros, los Otros	132
Miramamásinmanos	136
Jazzmaticos Estudios, The Legacy y Remember	138
Classics	
Conclusión de los antecedentes y la trayectoria de esta comunidad	142

## **II. Raperos beligerantes. Competencia, argumentación y *freestyle* en Morelia** **146**

Elementos generales que integran las batallas	149
La estructura de la batalla	153
Condiciones de enunciación y apreciación	157
Tirar con ingenio	160

Tirar baratas	163
Tirar sobre el escenario	166
Tirar personales	172
Muletillas y esquemas de apoyo	175
Rimas recicladas	178
Rimas preparadas	185
El <i>punchline</i>	186
Las artimañas en la batalla	189
<i>Tipos de contendientes</i>	189
<i>La argumentación no verbal como artimaña</i>	192
<i>Jugar con el rapeo</i>	195
<i>La imitación y la anticipación</i>	201
<i>El anzuelo</i>	204
<i>La contradicción del otro y tomar la última palabra</i>	206
La batalla como un espacio con diferentes sentidos para sus participantes	207
Conclusiones de la competencia en raperos beligerantes	212
<b>III. La construcción identitaria de los raperos(as) en su discurso oral</b>	<b>214</b>
El mundo de la calle	218
Raperos barriales conservadores en la calle	220
Reformadores de la calle	225
La competencia	230
El rapero farol y real: competir en función de los tópicos del rap	231
Reformadores: disputa sobre los tópicos del rap	235

Raperos en la protesta	239
Ciudadanos críticos, antropocentristas y honrados	241
Ciudadanos críticos frente a una vida complaciente	246
Subversivos ante códigos, obligaciones y conductas imperantes	249
El rechazo de la violencia	251
Raperos en la introspección	255
<i>Raperos resueltos</i>	256
<i>Introspectivos exponiendo caras privadas</i>	262
<i>Introspectivos sufridos</i>	264
Raperos en el tema del amor	268
<i>Raperos en el amor de pareja</i>	268
<i>Raperos fraternales</i>	272
Los raperos como padres	275
Amor a la vida de un rapero resolutivo	278
Conclusiones de la construcción identitaria en el discurso	281
<b>IV. Palabras finales</b>	<b>284</b>
<b>V. Dossier fotográfico</b>	<b>287</b>
<b>VI. Dossier cartográfico</b>	<b>323</b>
<b>VII. Índice de imágenes</b>	<b>325</b>
<b>VIII. Fuentes de consulta</b>	<b>330</b>

# Introducción



Hubo pistas y evidencias puntuales en mi vida para realizar el presente libro. Conocí el rap<sup>1</sup> a una edad muy temprana: en 1991 mi hermano mayor solía juntarse con sus amigos del bachillerato para escucharlo y bailarlo haciendo “como si corrieran”, se decían “raperos”. Siendo un niño de seis años quise replicar aquellos pasos y pronto se me vio sobre el piso de la pista familiar. Ante los ojos de mis parientes ya era un bailarín más y por ello me gané el mote de “Break”. Con eso, sin saberlo, comenzó la relación con una comunidad de la cual todavía no era consciente. La opinión pública, por su parte, declaró que el rap no era distinto a otras modas y que luego de un tiempo se extinguiría como los dinosaurios. No dudo de algunos oportunistas, pero muchos se aferraron e hicieron de aquel pronóstico una sentencia fallida, pues al paso de los años el gusto por semejante música mutó de los pies a la palabra oral.

A finales de la década de 1990 se generalizó en México su difusión en la radio, los periódicos y la televisión. De ello destacó el grupo regiomontano Control Machete, mismo que llamó mi atención con sus líricas de entretenimiento, introspección y, en algunos casos, de denuncia social. También me intrigó que su música estuviera hecha con fragmentos de otras canciones, diálogos de películas y grupos como Bronco, Los Solitarios y el Mariachi Vargas de Tecalitlán. Eso me llevó después a profundizar en una diversidad de raperos mexicanos y de otros lugares del mundo, sirvan de ejemplo Tiro

---

<sup>1</sup> *Rap*: “Canto rítmico a menudo monótono; versos rimados para un acompañamiento musical” (Merriam-Webster, 2004: 1030; traducción propia).

Gracia, Cypress Hill, De la Soul y The Fugees. Así se afianzó mi afición por el rap, la cual perduraría por las siguientes décadas.

Años después, mi formación profesional en Letras Hispánicas me permitió ver las diferentes técnicas-creativas de los raperos a nivel de la frase, el verso y la estrofa, pero no fue hasta que impartí clases de literatura en una preparatoria cuando advertí su gran potencial de estudio. Contrario a mi percepción durante la adolescencia, comencé a descubrir una enorme cantidad de personas dedicadas a escuchar, escribir e improvisar rap. Con el paso de los meses, además, entendí que no eran personajes aislados, sino que representaban una pequeña parte de una comunidad en Morelia compuesta por colectivos, cuartos de grabación, páginas web y circuitos de presentaciones.<sup>2</sup>

En consecuencia, para penetrar en el problema y ver si era factible emprender un trabajo al respecto, me di a la tarea de recopilar y revisar investigaciones previas. Grande fue mi sorpresa cuando ubiqué más análisis de los esperados. Según indagué, por lo menos desde la década de los noventa se ha generado una oleada de materiales, algunos creados en México y otros en diversos lugares del mundo. Un espacio como el actual no sería suficiente para comentar cada uno, por lo que, a fin de tener un panorama general, enseguida sintetizo los objetivos de 60 obras.

---

<sup>2</sup> Morelia es la capital del estado de Michoacán, ubicada en el occidente de México. Popularmente es llamada “La ciudad de la cantera rosa” debido a que varias casas y edificios de su Centro Histórico se construyeron con roca de ese color, una zona que, por cierto, la UNESCO considera Patrimonio Cultural Mundial desde 1991. Cuenta con una población de 849, 053 personas y ocupa el lugar 22 dentro de las 131 ciudades más habitadas del país. Sus moradores suelen migrar por cuestiones de trabajo, familiares y formación escolar (CPV/ INEGI, 2020: 129). Predomina la religión católica y es sede de una Arquidiócesis, aunque su diversidad de salas recreativas y órganos gubernamentales la hace resaltar como el núcleo político y artístico de la región, también de estudiantes por gozar de una gran oferta educativa privada y pública (Bernal, 2016: 326).

Los divido en dos grupos de autores y motivos. En el primero se hallan aquellos que toman como objeto de estudio los diferentes discursos orales, corporales, musicales y audiovisuales creados por los raperos. Sus propósitos y resultados suelen centrarse en entender la estética y los rasgos discursivos del rapeo (rima, métrica, ritmo, estructura y secuencias textuales) a partir de cierto corpus de canciones.<sup>3</sup> También, bajo diferentes metodologías, identifican figuras retóricas y funciones poéticas de acuerdo a distintas situaciones sociales.<sup>4</sup> Otros prefieren darle mayor cabida al análisis de los contenidos, principalmente para determinar qué filiaciones culturales e ideológicas expresan desde las categorías de género, etnia o clase social.<sup>5</sup> De modo semejante, algunos se enfocan en los mecanismos orales de la improvisación, sus tipos

---

<sup>3</sup> Puede confirmarse en: “La estética del rap francés” (2007) y “The Voice in rap” (2008) de Isabelle Mac Martínez; *Book of rhymes. The poetics of hip hop* (2009) de Adam Bradley; “Innovaciones en la rima: poesía y rap” (2011) de Clara Isabel Martínez Cantón; “Entre oralidad y escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español” (2014) y “Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales” (2014) de Francisco Jiménez Calderón.

<sup>4</sup> Véase *iDe Boogie Down A Neza York, hip hop no para! Del rap como un género de la poesía oral* (2005) de Tiocha Felipe Bojórquez Chapela; “El lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en Tanzania” (2006) de José Arturo Saavedra Casco; *El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap* (2009) de Enrique Santos Unamuno; “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en los Violadores del Verso” (2009) de Basilio Pujante Cascales; *La poética de un discurso marginal. Mujeres trabajando: el rap femenino de la Cd. de México 2000-2009* (2012) de Juan Carlos Maldonado Orillo; *Figuras retóricas en el hip-hop español* (2013) de Olof Akerstedt, y *The Hip-Hop Academy: “Let no one ignorant of” poetry “enter”* (2014) de Danny Joe Rodríguez.

<sup>5</sup> Véase “Rap as literacy: A genre analysis of Hip-Hop ciphers” (2005) de Michel Newman; “Voces e imágenes femeninas en el hip hop francés” (2009) de Isabelle Marc Martínez; “Significados y prácticas en la escena del rap en los Valles de Jalisco, México” (2018) de Eduardo Plazola Meza, y *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream* (2005) de Andrea Corral Rodríguez.

performativos y en comparar el rap con antiguas tradiciones verbales de Europa y África.<sup>6</sup>

Por otro lado, hay investigadores de varias tradiciones orales afroamericanas, como el *boasting* (jactarse), el *signifying* (actitudes y figuras retóricas para engañar e incidir en el actuar de las personas), las *dozens* (intercambios verbales entre dos personas) y las *toast* (narraciones callejeras).<sup>7</sup> Cuentan su historia, uso social y las analogías con el rap, pues representan los antecedentes verbales anteriores a su nacimiento en los Estados Unidos.

En menor medida, existen quienes se dedican a investigar lo referente a las pistas musicales sobre las que se rapea, en especial, su historia, técnicas y herramientas con las que se crean, así como los conocimientos relacionados con la grabación y la producción musical. A la par figuran trabajos acerca de su recepción, función e influencia en las formas de componer canciones.<sup>8</sup>

En un segundo grupo se encuentran creadores que toman como objeto de estudio a los raperos, sus entornos, interacción social y demás cualidades específicas. Tienden a interesarse por las comunidades que desde su posición de etnia, clase o género usan el rap como herramienta de reivindicación y lucha contra la violencia, la

---

<sup>6</sup> Véase “A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop” (1997) de Erik Pihel; *Poesía y retóricas musicales de las culturas urbanas en el cambio de siglo* (2011) de Clara Isabel Martínez Cantón, y “El griot no ha muerto, viva el hip hop” (2015) de Francisco Javier González García-Mamely.

<sup>7</sup> Léanse *Black and White. Styles in Conflict* (1981) y “Rapping in the Black Ghetto” (1983) de Thomas Kochman; *The signifying monkey* (1988) de Louis Henry Gates; *The Dozens. A History of rap’s Mama* (2012) de Elijah Wald, y *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: African-American Narrative Poetry from the Oral Tradition* (2014) de Bruce Jackson.

<sup>8</sup> Por ejemplo: *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo* (2005) de Julian Jarret Woodside Woods, y *Porque así soy yo. Identidad, violencias y alternativas sociales entre jóvenes pertenecientes a “barrios” o “pandillas” en colonias conflictivas de Zapopan* (2012) de Rogelio Marcial y Miguel Vizcarra Dávila.



opresión racial y la desigualdad.<sup>9</sup> Por supuesto, les parece importante descubrir el origen y desarrollo de estos rimadores en múltiples ciudades del mundo, así como el modo en que construyen su identidad.<sup>10</sup> Otros se inclinan más por la producción, comercialización y los contextos de recepción de sus contenidos en diferentes entidades.<sup>11</sup> Unos cuantos más muestran el fenómeno como un

---

<sup>9</sup> Considérese *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary* (1994) de Tricia Rose; “Culturas Juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)” (2011) de Ángela Garcés Montoya; “Bro MC’s: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra” (2014) de Spensy Pimentel; “Jóvenes indígenas que ‘rapean’ al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano” (2014) de Johana Kunnin; “Guerreras beats: Hip hop chicana en los Ángeles” (2014) de Diana Carolina Peláez Rodríguez, en el cual resume algunos aspectos que trata en su tesis de Maestría en Estudios culturales, *Guerrera beats: Hip hop chicana en los Ángeles. Sobre los discursos de lo femenino y las dinámicas de su resistencia y reproducción* (2012); “Prácticas creativas y de intervención: el rap político en la Cova da Moura, Lisboa” (2008) de Edurne de Juan; “El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano” (2017) de Juan Antonio Doncel de la Colina y Emmanuel Talancón Leal, y “La participación de las mujeres en la cultura Hip Hop de México” (2016) de Nelly Lucero Lara Chávez.

<sup>10</sup> Puntualmente, revítese “Rap mexicano: una historia clandestina” (2002) de José Tejeda; *El movimiento contracultural “rap gangsta” como constructor de identidad* (2011) de Azucena Valdez Sánchez; “El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción” (2014) de José Juan Olvera Gruñido, Benito Torres y Raúl Eduardo López; *Rap Originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en las Ciudad de México* (2017) de Nicolás Hernández Mejía —agradecemos a Lucero Arceo por proporcionarnos una copia de este proyecto, el cual fue elaborado originalmente para un curso del Seminario de Investigación I del Centro de Estudios Rurales del Colegio de Michoacán—; *Can’t Stop, Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation* (2005) de Jeff Chang; *El rap tapatío: inicio y consolidación de una escena musical en Guadalajara, (1992-2000)* (2009) de Jorge A. Espinoza; *Hip Hop in America: A Regional Guide* (2009) de Mickey Hess (edit.); “El hip hop en Monterrey. Apuntes para su historia” (2014) de José Juan Olvera; *Somos Lengua* (2016) de Kyzza Terrazas, y la serie documental *Hip Hop Evolution* (2016) de Darby Wheeler (dir.).

<sup>11</sup> Consúltese “¡Que viva el Mexside!: identidad, producción y circulación de la música hip-hop en la ciudad y el estado de México” (2006) de Josefa Guzmán Fulnes y Tiocha Bojórquez Chapela; “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y apropiación cultural” (2006) de Arlene Tickner B.; “El rap como economía en la frontera

efecto migratorio o un franco intercambio musical entre distintos países y períodos de la esfera terrestre.<sup>12</sup> Inclusive, exponen su potencial educativo o su asociación a determinadas religiones para conseguir la integración social.<sup>13</sup> Finalmente, se diserta sobre las propuestas teóricas (subcultura, cultura juvenil, urbana y popular), desde varias disciplinas, para poder abordarse y comprenderse.<sup>14</sup>

Como se logra apreciar, de los 60 proyectos examinados, 26 pertenecen a instituciones mexicanas y su foco de atención yace en la Ciudad de México, el Estado de México, Guadalajara, Zapopan, Valles de Jalisco, Monterrey, Tamaulipas, Nuevo Laredo, Ciudad Juárez, Reynosa y la ciudad de Zamora, en Michoacán.<sup>15</sup> Sin embargo, no se dice nada de la situación en Morelia.

---

noreste de México” (2016) de José Juan Olvera Gruñido, e “Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey. El caso de Mexican Fusca” (2016) de Erik Mejía Rosas.

<sup>12</sup> Recomiendo “Griots, soneros y raperos: Encuentros musicales entre el Caribe y África” (2011) de Errol L. Montes Pizarro; “Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México” (2015) de José Juan Olvera Gudiño, y *The Concise Guide to Hip-Hop Music: A Fresh Look at the Art of Hip-Hop, from Old-School Beats to Freestyle rap* (2015) de Paul Edwards.

<sup>13</sup> Mírese *La cultura hip hop: mensajes, ideas y actitudes que transmite el rap. Aproximación a su potencial como herramienta educativa* (2011) de Alberto Rodríguez Sánchez, y *The Hip-hop Church* (2005) de Efreem Smith y Phil Jackson.

<sup>14</sup> Véase *El hip hop desde la perspectiva de los Estudios Culturales* (2016) de Rebeca Eunice Vargas Tamayac.

<sup>15</sup> En un punto en el que ya estaba por terminar este libro, se defendió una tesis sobre las estrategias de reconocimiento, consumo y tensión mediante las batallas de rap en Ciudad Juárez, Chihuahua, por lo mismo, no tuve la oportunidad de tomarlo en cuenta para el presente balance. De cualquier modo, es valioso mencionarlo en la medida en que pocas veces se abordan las contiendas para su análisis en México. La autora es Adriana Guadalupe Dávila Trejo: *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena. Aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua* (2019).

Los pocos precedentes en la ciudad se hallan en publicaciones de elementos relacionados con el rap como el grafiti,<sup>16</sup> o bien, en reportajes de eventos, reseñas de discos, programas en páginas web y opiniones acerca de colectivos.<sup>17</sup> A propósito, lo más sobresaliente fue la Primera Cumbre Latinoamericana de rap: Voces del Hip Hop (2018) del Laboratorio Nacional de Materiales Orales. La dirigió Juan Juárez Martínez en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Campus Morelia. Participaron creadores de México y otros países hispanohablantes con las mesas: “Hip Hop y Género”, “Rap y Sociedad”, “Hip Hop y Academia”, “Hip Hop y Lenguas Originarias” y “Freestyle e Improvisación”. Hubo dos ponencias de raperos morelianos: Demian Crate abordó del rap como instrumento de aprendizaje e influjo en los jóvenes, y Bisorman expuso las metas sociales de la *Declaración de Paz del Hip Hop*. El evento en general fue sumamente enriquecedor y se convirtió en un hito en el país, aunque, adoleció de una reflexión sobre los raperos locales en función de los asuntos propuestos.

Con el balance anterior entendí que el estudio que aquí esbozo resulta pertinente y necesario. El terreno estaba casi sin arar, ni siquiera se habían considerado problemas recurrentes de investigaciones pasadas como conocer la historia de los raperos michoacanos, o su postura política. Por lo tanto, estimé prudente comenzar la investigación con tres dimensiones.

La primera correspondió a saber los antecedentes, conformación y trayectoria de la comunidad rapera en la capital michoacana, la mi-

---

<sup>16</sup> Véase *Graffiteros de Morelia* (2003) de Margarita Vázquez Díaz, y *Catálogo de Arte Urbano de Michoacán, 2011-2012* (2013) de Iván Mendoza Amaro.

<sup>17</sup> Recomiendo “Crónicas de un ente sin oficio” (2008) de Manuel Noctis; el blog *En el aire records* y, específicamente, una entrada sobre el álbum *Resina* (2014); la columna *Apuntes de un purista* (2014) de Jorge Amaral, y el canal de Youtube *Mundo Doble* (2012-) de Pascual García.

sión fue responder: ¿de dónde viene? ¿En qué contexto se originó? ¿Cómo arribó al municipio? ¿Quiénes fueron sus agentes precursores? ¿Cuáles sus etapas de desarrollo? ¿De qué maneras se organiza? ¿Cuáles han sido sus estilos estéticos? Y, ¿cómo usa los espacios?

En una segunda dimensión, tomé como objeto de estudio las batallas de rap,<sup>18</sup> especilmente aquellas llevadas a cabo con regularidad en la plaza de Armas, uno de los cuadros principales de la ciudad de Morelia. Esto resultó oportuno por dos cosas: el gran auge que tenían entre los jóvenes y el poco interés de la academia mexicana por estas competencias. Siendo puntual, el reto fue entender los elementos que las incorporan y el proceso de los participantes en cuanto a sus medios para interactuar, argumentar, improvisar y evaluar la contienda, así como comprender sus motivaciones a nivel individual y grupal.

Con respecto a la tercera dimensión, la componen los discursos orales de las canciones de los raperos, pues es uno de los productos que más los caracterizan. Diversas lecturas podían emprenderse desde una gran gama de metodologías, pero conforme a mi formación en Letras, me incliné por averiguar cómo expresan su identidad en función de los temas recurrentes que abordan en sus piezas. Ese fue un acercamiento a los modos en que se construyen y reconstruyen en sociedad, sus filiaciones ideológicas, actitudes y valores éticos y morales, por supuesto, sin dejar de hacer hincapié en sus diferencias geográficas, estéticas y los usos del discurso.

Ahora bien, para lograr concretar dichos objetivos realicé una pesquisa documental en bibliotecas de instituciones como El Colegio de Michoacán, El Colegio de México y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; también en fonotecas, hemerotecas,

---

<sup>18</sup> Encuentros donde dos o más personas intercambian invectivas verbales improvisadas, aunque también existe la modalidad de batallas escritas.

revistas y blogs —específicamente en la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” y el acervo de The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings—. Pero la tarea de mayor esfuerzo consistió en recopilar y analizar información a través de observaciones y entrevistas con los protagonistas. Utilicé la *etnografía del discurso* de James P. Spradley, enfocada en el habla, el comportamiento y los objetos que usan los actores, para identificar patrones de conductas y las categorías con las que organizan y conciben su cultura (Spradley, 1979: 78-91). El trabajo abarcó de enero de 2016 a abril de 2019.<sup>19</sup>

Con objeto de vislumbrar la primera dimensión de examen (trayectoria de la comunidad) asistí a diferentes presentaciones y recabé historias de vida de tipo focal con preguntas descriptivas y estructuradas.<sup>20</sup> Los entrevistados fueron líderes de colectivos, precursores del movimiento o miembros destacados en un área enlazada al rap como bailar *break*. Sus seudónimos o nombres son: Bubba, Rino Máximo, Héctor Ali, Demian Crate, Sien, Sr. Ríos, Iván García, Input, Bandido, Stiko, informante 11 (decidió permanecer anónimo), Rideck, White Wolf, Bisorman y Rudy García.<sup>21</sup> Cabe decir

---

<sup>19</sup> Aquí me limitaré a dar una síntesis de mi trabajo de campo, pero si al lector le interesa ver con detalle cómo lo preparé y luego interpreté el material recolectado, consúltese mi artículo: “Experiencia y metodología de campo en la comunidad de raperos en Morelia, Michoacán” (2022).

<sup>20</sup> Las preguntas descriptivas son para dar inicio a un tema y solicitar una descripción verbal de un suceso, persona, objeto, situación o fotografía. Con las estructuradas se busca hallar cómo los informantes organizan su conocimiento (Spradley, 1979: 83, 160).

<sup>21</sup> Con algunos, según se señala enseguida, tuve más de una sesión: Bubba, 29.11.2014; Rino Máximo, 29. 01.2016 y 17.05.2016; Héctor Ali, 10.04.2016; Demian Crate, 15.04.2016, 15.05.2016 y 13.03.2019; Sien, 11.05.2016 y 16.05.2016; Sr. Ríos, 12.05.2016; Iván G., 14.05.2016; Input, 14.05.2016; Bandido, 28.05.2016; Stiko, 11.08.2016; Informante 11, 14.08.2016; Rideck, 17.08.2016; White Wolf, 18.08.2016, Bisorman, 04.10.2018, 10.10.2018 y 27.02.2019; Rudy García, 03.04.2019 y 06.04.2019. Todas las entrevistas se realizaron en Morelia, Michoacán, y pueden consultarse en: <https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/rimasdelacanteras>

que, debido a la importancia de la información, también incluí datos obtenidos en conversaciones personales con otros de sus colegas mediante plataformas como Facebook Messenger y WhatsApp.

Además, es importante enfatizar que la mayoría siempre manifestó buena disposición para cooperar con la investigación; a sus ojos, el que yo fuera un estudiante o académico era un condicionante positivo porque sugería que realizaba una labor seria, rigurosa y con el respaldo de una institución reconocida. Su entusiasmo fue tan grande que al asimilar las intenciones de este libro compartían voluntariamente sus archivos personales de fotografías, volantes publicitarios y discos.

Asimismo, para interpretar su conformación y trayectoria me base en las reflexiones de Carlos Herrejón en lo referente a la tradición, sus tipos y ciclos de transmisión. Quiero aclarar que ese concepto no se reduce a connotaciones vinculadas con el conservadurismo, lo reaccionario o las sociedades “estancadas” en el tiempo. De acuerdo con Edward B. Shils, tales acepciones son una herencia de la Ilustración y, sobre todo, de la idea de progreso desde la que “se ha afirmado que el conocimiento científico es la antítesis del conocimiento tradicional” (Shils, 1999: 7). La tradición, a decir verdad, puede manifestarse en cualquier sitio —aun en aquellos que se asumen modernos— siempre y cuando aluda a una cultura que se transmite a través del tiempo y de la cual se bebe reiteradamente por tres generaciones (Herrejón Peredo, inédito: 15; Shils, 1999: 13).

En ese sentido, los raperos de Morelia constituyen una tradición porque articulan, en la línea temporal y espacial, una comunidad de varias generaciones que comparte experiencias, objetos, territorios, ideas, valores, herramientas, técnicas, formas de organización, expresiones orales, simbólicas, corporales, musicales y tecnológicas. Cada generación, acorde con las expresiones y con-

cepciones de los entrevistados,<sup>22</sup> implica configurarse dentro de un proceso de incorporación, asimilación, dominio y retransmisión de contenidos. Salvo que no es uniforme, se divide en subgrupos porque los miembros entran en distintas etapas y toman roles diferentes, ya sea como iniciadores, líderes, tutores, aprendices o sujetos de transición.<sup>23</sup>

Por otra parte, los informantes difieren sobre el número de generaciones raperas que han existido en Morelia. Al parecer, las confunden con episodios cortos donde un grupo de personas comparten actividades y espacios, es decir, con una promoción generacional, por esa razón llegan a mencionar cinco o más.<sup>24</sup> Pero según mis observaciones, la fundación y reinicio del ciclo de una generación conlleva al menos 10 años. Y en ese entendido, hasta el momento hay solo tres, siendo su punto de arranque la década de los ochenta del siglo xx, principalmente, por el influjo de las industrias culturales.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Las interpretaciones partieron de un análisis de dominios culturales, lo que acarrea elegir una categoría de los informantes que abarca a otras mediante relaciones semánticas como: “es un paso para”, “es una característica de” y “es un atributo de”. Es solo un paso en el modelo de Spradley, otros son el examen de tema y taxonómico (1980: 85-99). Debido a las exigencias de los objetivos, opté por complementarlo con herramientas de teoría de la tradición y análisis del discurso, lo cual desembocó en una *etnografía estándar* por usar lenguaje nativo y una variedad de *términos analíticos* (categorías que no son de los actores) (Spradley, 1979: 24; 1980, 89).

<sup>23</sup> Esto es lo que Carlos Herrejón reconoce como el *ciclo de la tradición*, en términos ideales involucra: las acciones de transmitir y recibir ciertos contenidos, el proceso de asimilación, la posesión estable y, finalmente, la retransmisión indefinida de lo recibido (Herrejón Peredo, inédito: 5-7).

<sup>24</sup> Para muestra, Bisorman habla de cuatro (comunicación personal). En cambio, Rudy García identifica tres, (Rudy García, 06.04.2019).

<sup>25</sup> Industrias culturales: “Las actividades industriales que producen y comercializan discursos, imágenes, artes y cualquier otra capacidad o hábito adquirido por el hombre en su condición de miembro de la sociedad” (Warnier, 2002: 22).

Estas generaciones se diferencian por factores como los usos del terreno y el acceso a documentación y tecnología conectada con el rap. También se distinguen por ostentar diversos estilos (contenidos y formas) y tendencias culturales (musicales e ideológicas), inclusive, por el grado de consciencia y conceptualización de rasgos formales (rima, métrica y estructura de la canción). Además, dichos elementos no solo le asignan una identidad a cada grupo, sino que a su vez congelan o aceleran la creación e inicio de otro ciclo. A propósito de ello, expondré que los precursores tardaron más en establecerse porque, entre otras cosas, no contaban con computadoras ni internet.

En lo concerniente a las cadenas temporales de transmisión, los agentes conjugan rasgos de dos tipos para preservarse. Una es la sucesión generacional de eslabón a eslabón (Herrejón Peredo, inédito: 29), o sea, un rapero, rapera, *DJ* o *beatmaker*,<sup>26</sup> difunde objetos e instruye a otros sobre sus labores. Aunque, la comunicación de aprendizajes no siempre es unidireccional, los pioneros enseñan a los chicos y, en simultaneo, aprenden técnicas de ellos.

La segunda cadena, sin embargo, se interrumpe y retoma en el tiempo cuando los individuos se entrelazan al abreviar de un legado originado en diferentes periodos o países (Herrejón Peredo, inédito: 29-30). En efecto, la mayoría de las veces no gozan de un tutor, más bien aprenden, se integran, crean y transmiten a los siguientes eslabones seleccionando y reinterpretando canciones, videoclips, eventos, revistas, ropa, manuales, tornamesas o programas de edición. Con ello mantienen el *continuum* temporal y construyen una misma comunidad, aun cuando no tienen contacto personal con otros colegas (como muchas veces ocurre en Morelia). En consecuencia, representan una tradición generacio-

---

<sup>26</sup> *Beatmaker*: se encarga de crear y producir pistas musicales.



nal y en conjunto forman parte de una corriente cultural, pues de acuerdo con Carlos Herrejón:

Las corrientes culturales son aquellas tradiciones que pueden o no transmitirse generacionalmente, porque sus mismos objetos les permiten superar la ruptura generacional continua. [...] El acceso a tales objetos permite no sólo reconstruir la cadena de transmisiones, sino crear una especie de sociedad o comunidad peculiar de todos los que participan en tal corriente, más allá de límites de espacio y tiempo (Herrejón Peredo, inédito: 43).

Pero siendo preciso, los raperos son una fracción de una corriente más amplia, el hip-hop, la cual es compartida por una gran diversidad de países, de ahí que diferentes autores la denominen como una sociedad “transnacional”, “imaginada” o “translocal” (Tickner, 2006; Espinoza, 2009; De Juan, 2008). Por consiguiente, los rimadores morelianos son una pieza de un engranaje global, pero obviamente con sus propias condiciones geográficas y culturales.

Pasando a la segunda dimensión de estudio —el funcionamiento de las batallas en la plaza de Armas y las motivaciones de sus participantes—, durante 17 meses hice observación participante, empecé recabando descripciones panorámicas (*Gran Tour*) de los actores, el espacio y los pareados improvisados,<sup>27</sup> un ejercicio útil para detectar aspectos generales como la estructura de la contienda. Posteriormente, continúe con situaciones específicas tituladas *Mini Tour* (Spradley, 1980: 77-79), por ejemplo, en ciertos días atendí a la reacción de la audiencia para distinguir sus tipos y saber qué pasaba con los competidores cuándo una de esas conductas imperaba.

---

<sup>27</sup> *Pareado*: “Estrofas formadas por un par de versos rimados [digo A y complemento con B]” (Magis, 1969: 520). Habitualmente los raperos no usan este término para referirse a sus estrofas, prefieren las categorías *rimas*, *barras* o simplemente *líneas*.

En cuanto a los versos, los transcribí al papel de manera *verbatim*,<sup>28</sup> únicamente en reducidos casos donde las marcas del habla (redundancias, semántica fallida) podrían dificultar la lectura cambié palabras, o puse aclaraciones entre corchetes, he aquí uno: “Tú nunca has estado en [el] EZLN<sup>29</sup> [y] en la lucha,/ tu jefe se hubiera puesto capucha”.<sup>30</sup>

También de nuevo recurrí a la entrevista, ahora con los informantes de mucha experiencia en el *freestyle*<sup>31</sup> (Sien, Stiko, White Wolf, Rideck e Informante 11).<sup>32</sup> Al analizar sus expresiones y concepciones sobre los encuentros, sirva de ilustración, profundicé en sus motivaciones personales, movimientos tácticos y las categorías con las cuales evalúan los asuntos enunciados, la improvisación y la argumentación.

Referente a lo anterior, es obvio que su principal arma yace en el lenguaje oral, con él defienden un punto de vista a través de justificaciones explícitas o implícitas:

El día que este tipo me pueda ganar,  
ese día se acaba el hambre y México se lleva el mundial  
(Manny, 25.10.2017 [GA]).

---

<sup>28</sup> *Verbatim*: “Escribir todo lo que se dijo, por lo menos en cuanto lenguaje: los titubeos, las falsas entradas, las muletillas, los suspiros” (Altamirano, 1999: 78).

<sup>29</sup> EZLN es la abreviación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

<sup>30</sup> Stiko vs. Osick (08.06.2016), Morelia, Michoacán. Grabaciones propias —en adelante solo escribiré GA (Grabaciones de Alain) para referirme a ellas—.

<sup>31</sup> “Estilo libre”: se usa para designar el acto de improvisar verbalmente, ya sea a capela o acompañado de una pista musical. Asimismo, *freestyler* es el rapero que improvisa y participa en batallas.

<sup>32</sup> Formulé preguntas estructuradas, de contraste y ejemplo para solicitar tipologías, categorías y condiciones del duelo, aquí algunas: ¿mientras compites influye el público o no le prestas atención?, ¿hay tipos de contendientes?, ¿podrías darme un ejemplo de un contendiente técnico? (Spradley, 1979: 160).

Nótese que el éxito de este pareado radica en sostenerse sobre un tópico racional común a toda la sociedad, lo cual se puede explicar con el esquema de Toulmin: “no puedo perder” (punto de vista defendido), “porque primero sucede lo improbable: se acaba el hambre y el equipo de fútbol mexicano gana la copa mundial” (justificación), “el hambre y la pobreza perduran y crecen. La selección mexicana de fútbol suele ser eliminada en el cuarto partido de la copa mundial” (tópico de validación implícito).<sup>33</sup> Empero, unas veces los versos sostienen una pretensión mediante la emoción, lo paralingüístico y lo visual (cuerpo e imagen). Por ese motivo, fue importante ver por qué tales ataques resultaban eficaces, así que me apoyé en la propuesta de Michel A. Gilbert acerca de la argumentación multimodal:

Estos son (1) el modo lógico [racional] [...] (2) el modo emocional, que se relaciona con el ámbito de los sentimientos, (3) el modo visceral, que procede del área de lo físico, y (4) el modo kisceral (derivado del término japonés ki, que significa energía) que cubre el campo intuitivo y no sensorial (Gilbert, 2010b: 78).

A la par, fue inevitable encontrar en las batallas de rap elementos similares a otras contiendas celebradas en el mundo, por lo que tomé en cuenta las diferentes reflexiones de Alexis Díaz-Pimienta sobre el repentismo y la controversia cubana,<sup>34</sup> aunque traté de manifestar

---

<sup>33</sup> El esquema de Toulmin cuenta con tres elementos básicos: el punto de vista que se defiende (P), el dato o fundamento de la pretensión (F) y la garantía (G) que justifica el uso de F como base de P. También tiene tres elementos auxiliares: la reserva que presenta condiciones de excepción o refutación (R), un elemento cualificador que indica certeza o fuerza a la pretensión por la garantía de nombre modal (M), y un soporte (S) de la garantía y el fundamento cuando estos intentan ser cuestionados (Reygadas, 2015: 182-189).

<sup>34</sup> *Repentismo*: “Improvisación. Arte de improvisar versos, con diferentes formas estróficas y distinta música, con o sin acompañamiento instrumental” (Díaz-Pimienta, 1998: 45). Siendo precisos, el *freestyle* es un tipo de repentismo de gran variedad que circula en

la gramática del *freestyle* con la óptica de los raperos, ofreciendo sus propios mecanismos de improvisación, estética, espacios y formas de evaluación. Ello contribuirá a expandir las investigaciones centradas en combates donde se crean versos al momento.

Todo lo anterior me llevó a conceptualizar la batalla de *freestyle* como una *performance poético-beligerante*. Esto es, una competencia en vivo mediante el intercambio de versos improvisados cuyo tono es beligerante porque los contendientes no tienen el objetivo de llegar a un consenso, sino de superar al otro. No obstante, ocurre bajo un ambiente controlado, con tiempos, roles, restricciones y criterios de validez específicos que indican cómo participar y apreciarla.<sup>35</sup>

Ahora, en la tercera y última dimensión de estudio —centrada en analizar el discurso oral<sup>36</sup> para sacar a la luz las identidades de los raperos— comencé definiendo la construcción identitaria, aquí entendida como la “forma de conciencia social, una manera específica de auto concebirse desde la cual surgirán actos volutivos concretos que busquen defenderla” (Marcial, 1997: 70). Es multidimensional porque se renueva y negocia en función de la situación comunicativa

---

todo el mundo. Para un caso mexicano, véase “Oralidad y Escritura: De los cuadernos de trovadores a la controversia en la Sierra Gorda” (2002) de Yvette Jiménez de Báez.

<sup>35</sup> Para esta conceptualización fue relevante el trabajo de Clara Isabel Martínez, quien ubicó a las batallas como *performances* poéticas, en la medida que: “se transmite en el tiempo y espacio concreto de la actuación, y que forma parte de la obra (el texto de la poesía, pero también otros componentes que pueden incluir como música, gestos, movimientos, elementos visuales, etc.)” (Martínez Cantón, 2011a: 8-9). Pero, acerca de considerarla beligerante, parto de las reflexiones de Pedro Reygadas y la argumentación erística, o la discusión entendida como pelea (Reygadas, 2015: 457-475). Por el lado de entender la reglamentación de una *performance*, fueron medulares las ideas de Richard Bauman: el estadounidense contempla en todo acto-ejecución un fenómeno comunicativo subordinado a un marco de normas que los individuos aprenden como miembros de una sociedad, indicando así, que son un modo particular de habla (Bauman, 1977: 7-10).

<sup>36</sup> El discurso oral es un tejido lingüístico con diferentes sentidos según los sujetos de enunciación, su trayectoria y contextos sociohistóricos (Pérez, 2009: 98).

y temporal.<sup>37</sup> A fin de vislumbrarlas, antes lo mencioné, inspeccioné los discursos orales de canciones, dando a conocer las tesis, marcos de contenido, roles sociales, valores morales, actitudes y filiaciones ideológicas. Las revisé en virtud de los temas más recurrentes —la competencia, la calle, la protesta, el amor y la introspección—, pues son las escenas en las que prefieren proyectar un retrato de sí mismos.

Para reunir el corpus de análisis, fue vital consultar las plataformas MySpace, YouTube, Spotify, SoundCloud y Facebook, así como los archivos personales que los colaboradores proporcionaron. Seleccioné 76 piezas bajo los criterios siguientes: por su accesibilidad, insignia en cierto asunto y haber sido creada por un autor o autora con vasta experiencia o respeto en la comunidad (la lista se encuentra al inicio de la tercera parte de este libro).

Únicamente resta subrayar que aproveché las entrevistas para identificar los contextos de las obras, las intenciones de los protagonistas y sus opiniones alrededor de las temáticas que frecuentan. Eso fortaleció la perspectiva de la lectura al no reducirse por completo a un examen interno y exclusivo del discurso.

Como se alcanza a apreciar, las dimensiones sugeridas se exploraron con un enfoque interdisciplinario, dadas las herramientas etnográficas en complemento con teoría de la tradición, la *performance* y el discurso. Semejante faena no fue en vano y quedó plasmada en el presente libro, integrado por tres grandes secciones. La primera se titula: “Antecedentes y trayectoria de la comunidad rapera de Morelia”. La segunda trata sobre el análisis del funcio-

---

<sup>37</sup> Identidad multidimensional en el discurso: “Esa multidimensionalidad virtualmente infinita de la identidad histórica-concreta del sujeto, sólo se actualizan y negocian de modo selectivo algunos rasgos en la construcción de la identidad discursiva, dependiendo, entre otras cosas, de la formación discursiva, de la situación comunicativa, del rol (en sentido amplio) de las relaciones entre los participantes en la comunicación y de la intención del argumentador” (Reygadas, 2009: 116-117).

namiento de las batallas y las motivaciones para competir de los participantes, lleva por nombre: “Raperos beligerantes. Competencia, argumentación y *freestyle* en Morelia”. La tercera, ya para concluir, engloba “La construcción identitaria de los raperos en función de los temas principales en su discurso oral”. Aunque, insisto, son líneas planteando las primeras visitas a esta comunidad, ya que es un campo fértil, extenso y muy demandado. No queda más que ponerse manos a la obra.



# I. Antecedentes y trayectoria de la comunidad rapera en Morelia (1984-2018)

*El hiphop es la voz de esta generación, incluso si no creciste  
en el Bronx durante los 70.  
El hiphop está a su disposición, se ha vuelto una fuerza poderosa.  
Conecta a las personas de todas las naciones del mundo  
DJ Kool Herc<sup>38</sup>*

Nada brota de la tierra espontáneamente, todo cuanto nos rodea implica un proceso de nacimiento, crecimiento y consolidación a múltiples ritmos y sentidos. La comunidad rapera en Morelia no es la excepción, cuenta con sus antecedentes, conformación y trayectoria. Conocer todo ello implica, entre otras cosas, descifrar cuándo y de qué formas arribó el rap a esta ciudad e identificar a los agentes precursores, sus generaciones, formas de organizarse, estilos, actividades y usos del espacio.

Traté de dar respuesta a lo anterior a través del análisis de la experiencia de los informantes y la recopilación documental, pero advierto que no menciono a todos los raperos de la capital michoacana, sino estrictamente a quienes han tenido mayor notoriedad. El espacio no es suficiente ni oportuno, pues describir la historia de vida de cerca de 800 integrantes supera mis capacidades y, de cualquier manera, la idea es ofrecer un primer paisaje, no una visión total ni definitiva del caso.

Expongo su trayectoria por etapas, generaciones y colectivos. De esa manera se estimará mejor cómo han labrado su camino con

---

<sup>38</sup> (Chang, 2005: 11-12; la traducción propia).



el paso de los años. Empiezo con un repaso panorámico sobre el bagaje oral de los primeros raperos, así como de la configuración del hiphop, no se olvide que de ahí viene la chispa que desencadenó la propagación del rap por el mundo.

### **Bagaje oral de los primeros raperos**

Es importante tener en consideración el bagaje oral expuesto ante los primeros raperos de los Estados Unidos, en tanto que ayudará a entender su origen. Primero, crecieron entre las décadas de 1950 y 1970, es decir, en plena lucha por los derechos civiles y el nacionalismo negro, rodeados de noticias sobre Martin Luther King, Malcolm X, las Panteras Negras, el Revolutionary Action Movement (Movimiento de Acción Revolucionaria), La Nación del Islam de Elijah Muhammed y el Black Arts Movement (Movimiento de Artes Negras) de Amari Baraka (De la Serna H., 1994: 107-117).

Ello implicó, sobre todo para la comunidad afroamericana, enaltecer su pasado, formas de hablar y poesía. Desde luego, también su música: jazz, gospel, blues y soul, en las cuales, por cierto, ya había muestras de recitado o hablado rítmico semejantes al rap. Frente a esa situación, no es de extrañar que raperos pioneros como *DJ* Hollywood mencionen que sus influencias se encuentran en los artistas Frankie Crocker, Pigmeat Markham, Last Poets, Gil Scott Heron y The Watts Prophets.<sup>39</sup>

Asimismo, se ha dicho que antes del nacimiento del hiphop, el vocablo *rapping* se usó por personas de color para indicar fluidez e ingenio en la manera de actuar y hablar (Bojórquez, 2005: 28). Por ello a Hubert G. Brown —un miembro del MAR con una alta habilidad para comunicarse con gente de los barrios bajos— le apodaban “Rap” (De la Serna H., 1994, 113). Tal término, por supuesto, se

---

<sup>39</sup> Puede verse en *Hip hop Evolution* (2016), episodio 1.

ha vinculado con otras tradiciones orales afrodescendientes; aquí solo comentaré las principales y sus rasgos generales, pues ya existen publicaciones donde se desarrolla esta información con suma puntualidad (Abrahams, 1962, Kochman, 1981 y 1983; Gates, 1988; Bojórquez, 2005; Wald, 2012, y Jackson, 2014).

En principio se destaca el *signifying*, cuyo origen se halla en las culturas Fon y Yoruba de países como Benin y Nigeria, en África. Se asocia específicamente a *Esu-Elegbara*, una deidad que sirve de guía para interpretar el *Ifá* (textos y conocimientos sagrados). Su derivado directo fueron las narraciones *monkey signifying*, centradas en un mono que provoca peleas entre un león y un elefante (Gates, 1988: 10-62). Actualmente, ambas formas se entienden en calidad de figura retórica que sirve para engañar o solicitar información.

También se ha escrito que los afroamericanos llegaron a hacer *shucking* o *jiving* al evadir preguntas o imputaciones, pero si la intención era ofensiva, se le consideraba un *whupping game* (Kochman, 1983: 114-117). Se acompañaban de un talante presuntuoso y declaraciones exageradas de sí mismos llamadas *boasting* (jactancia) o *bragging* (fanfarronería) (Kochman, 1981: 63-64). Ese recurso, ya fuera en verso o de forma libre, fue utilizado recurrentemente por el boxeador Mohamed Ali (Cassius Clay): “*I hurt a stone, I hosted a brick, / I’m so mean that I make medicine sick*”.<sup>40</sup>

Otra de las tradiciones vinculadas al rap son las *dozens* (las docenas): un juego donde niños, jóvenes y adultos competían mediante la improvisación de insultos, ya fuera en verso o de manera libre. Los blancos de ataque eran el aseo personal, el aspecto físico, la falta de inteligencia y, sobre todo, la madre del otro: “*You*

---

<sup>40</sup> “Herí una piedra, hospitalicé un ladrillo, / soy tan malvado que enfermé a la medicina”. La traducción es de Enric Parnau en “La psicología de Mohamed Ali para ganar confianza” (2015).

*mama sent her picture to the lonely hearts club, / and they sent it back and said: 'we ain't that lonely!'*"<sup>41</sup> Elijah Wald sostiene que aparecieron en la década de 1910 como parte del vodevil (comedias de teatro populares), y su título, según el músico Speckled Red, denotaba el número de insultos empleados por cada participante, de ahí su enumeración a manera de prefacio, por ejemplo: "*Now, first thing, I'm gonna talk about you old momma*".<sup>42</sup> Tiocha Bojórquez, en cambio, asegura que se le agregaron estructuras de cantos infantiles ingleses denominados *nursey rhymes* (rimas infantiles) y *jump-rope rhymes* (rimas para saltar la cuerda) (Bojórquez, 2005: 22-24). En cualquier caso, se trató de un medio de expresión para liberar tensiones, proyectarse como adultos, reafirmar masculinidades y posicionarse en pandillas (Abrahams, 1962: 213-214).

A su vez, perduran los artistas de *toaster* o "maestros callejeros", que narran y escenifican historias en fiestas, bares, esquinas y hasta en cárceles de los Estados Unidos (Jackson, 2014: 3-4). Sus temáticas aluden a vivencias personales y crónicas populares para aleccionar al escucha, su fin es evitar que se involucren en problemas inmorales e ilegales. Puede ser enunciado en verso y de forma libre. Aquí un fragmento recolectado en lugares como Filadelfia, Texas y Nueva York: "*Now, you know, all my life I've been a wanderer, / up and down that old cinder trail, / and all the happy memories I've got left, / are the few days I've spent out of jail*".<sup>43</sup>

Por otro lado, tanto académicos como los mismos raperos asocian las raíces del rap con los *griots* (narradores, historiadores,

---

<sup>41</sup> "Tú mamá envió su foto al club de corazones solitarios, / pero se la devolvieron y dijeron: ¡No estamos tan solos!" (Kochman, 1983: 121; traducción propia).

<sup>42</sup> "Ahora, en primer lugar, voy a hablar de tu abuela" (Wald, 2012: 21; traducción propia).

<sup>43</sup> "Ahora, sabes, toda mi vida he sido un vagabundo / arriba y abajo de ese viejo camino de ceniza, / y todos los buenos recuerdos que me quedan / son los pocos días que he pasado fuera de la cárcel" (Jackson, 2014: 61; traducción propia).

cantores),<sup>44</sup> aunque en países africanos discrepan en cuanto a ese nexo, primordialmente porque sus características y funciones sociales presentan más diferencias que coincidencias (González, 2015). De cualquier manera, hubo roles semejantes en la comunidad afroamericana. Un caso ejemplar es el de Alex Haley, quien siendo niño presencié reuniones familiares en las que se describía la genealogía de su familia. Así se enteró de un antepasado traído de Gambia y vendido en una plantación de Virginia a mediados del siglo XVIII, historia que plasmó en su reconocido libro *Roots: The Saga of an American Family* (1976). Aquí parte de su testimonio:

Y ellos [sus familiares] contaban cómo estaba [su antepasado africano] en esta plantación y seguía tratando de escapar. [...] Y crecí escuchando cómo un cazador de esclavos decidió hacer un ejemplo de él. Y crecí escuchando cómo le dio al africano la opción de ser castrado o tener un pie cortado. Y el africano eligió el pie. Y crecí escuchando cómo su pie fue puesto contra un muñón, y con un hacha fue cortado a través del arco. Fue un acto muy horrible (2006: 15; traducción propia).

Para Haley esto fue toda una revelación, mucho más cuando viajó a Gambia y se enteró de la existencia de genealogistas similares a los de su familia: “Entonces ellos [los gambianos] me hablaron de algo, de lo cual no tenía concepto alguno en este mundo. [Que] particularmente en las aldeas más antiguas del país, había ancianos llamados *griots*” (2006: 20; traducción propia). Desde luego, se requiere de una investigación más profunda para determinar si se trata de la misma tradición oral, pero por el momento consta que en la primera mitad del siglo XX hubo cronistas afroamericanos con un papel social equiparable a los *griots* africanos.

---

<sup>44</sup> El 21 de mayo de 2016 asistí al evento Secretos de Sócrates, en la Ciudad de México. Entre los distintos tipos de *performance* que hubo participó el *griot* Babou Diabaté, quien fue presentado como un embajador de las raíces del rap.

Como procuré mostrar, el bagaje oral expuesto ante los primeros raperos fue diverso. Circuló en varios contextos y cumplió distintos propósitos sociales. Solo resta advertir que si bien lo anterior fue una influencia (la mayoría de las veces indirecta), no desembocó de modo directo en el rap actual, sino de forma paralela y circunstancial. Al respecto, Tricia Rose expresa: “Interpretar el *rap* como un brote directo o natural de las expresiones orales afroamericanas es romantizarlo y descontextualizarlo en cuanto forma cultural” (Rose, 1994: 95, en Bojórquez, 2005: 15). Con ello quiere decir que sería más adecuado ver al rap como una nueva tradición, surgida en una situación de fiesta y con el objetivo de sobrellevar el ánimo de los oyentes. A fin de entenderlo, toca observar los comienzos del ambiente en el cual surgió, el hiphop.

### **Factores que propiciaron el origen de la comunidad hiphop**

Para fines prácticos, comparto enseguida un resumen de los factores que propiciaron el origen del hiphop.<sup>45</sup> El primero es una autopista que conectó a Nueva York con algunos de sus distritos (Manhattan, Brooklyn, Queens, isla Staten y el Bronx), me refiero a la Cross-Bronx Expressway (1948), de Robert Moses. Si bien agilizó la circulación de vehículos y enlazó suburbios, también aisló y devaluó las casas de los vecindarios sobre los que se construyó; los casos más recordados son los barrios Tremont y Morris Heights, en el oeste del Bronx.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Para esta breve exposición usé principalmente el libro de Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop. A History of Hip-Hop Generation* (2005). El autor presenta un recorrido detallado del contexto en que se originó el hiphop mediante fotografías, documentos oficiales y testimonios de los protagonistas.

<sup>46</sup> De acuerdo con Rogelio Marcial, por entonces las autoridades habían emprendido un proceso de “guetización” en esta zona, el cual consistía en aislar a jóvenes según su entidad étnica a fin de controlar problemáticas relacionadas con ellos (Marcial, 2010: 210). En los estudios que consulté sobre el tema no se menciona esa política, y pienso más bien que tal encierro fue otra de las consecuencias de la Cross-Bronx Expressway.

Aunado a lo anterior, el 40 % de las fábricas aldañas desaparecieron, decayó el transporte público, se arruinó el ingreso per cápita y, según cifras oficiales, el 60 % de los jóvenes no tenían empleo, aunque Jeff Chang apunta que en realidad era el 80 % (2005: 13). En este periodo, además, hubo unidades habitacionales incendiadas, al parecer los propios dueños y jefes de barrios (*slumlords*) les prendían fuego para luego cobrar las pólizas de seguro. En la década siguiente se tendría un inventario de aproximadamente 30 000 casas quemadas (Smith y Jackson, 2005: 67). Con semejante panorama en el Bronx y las zonas cercanas, no debe extrañarse que muchos niños y jóvenes tuvieran el deseo de crear o integrarse a una pandilla.

Precisamente, el segundo factor para entender el surgimiento del hiphop fue la actividad de las pandillas en las calles del Bronx. Muchas de ellas nacieron del ocio y la diversión, pero también de la necesidad de protegerse de las autoridades, o al menos así se recuerda: “La policía nos golpeaba como si tuviera permiso para hacerlo [...] Entonces nos miramos y decidimos hacer algo por nosotros mismos” (Lorine y Rolando Ruiz en Nicholson, 2015). Algunos de los grupos más relevantes fueron los Turbans, los Peacemakers, los Mongols, los Roman Kings, los Seven Immortals, las Dirty Dozens, las Savage Skull, las Black Spades y los Ghetto Brothers. Entre sus miembros hubo hispanoamericanos, sobre todo boricuas, que incluso en algunos casos hicieron de líderes o representaron a la mayoría. En contraste, otras agrupaciones estuvieron dominadas por afroamericanos, como Savage Skull. Habitualmente se reunían en edificios abandonados que titulaban *house club*; desde allí cuidaban su territorio, realizaban fiestas, peleas y confrontaciones con la policía (Chang, 2005: 43).

Lo relevante para el hiphop comenzó con los Ghetto Brothers, ya que, en oposición al resto, optaron por abandonar el *modus vivendi* de las pandillas y proponerse eliminar la violencia física en el Bronx.

Sin embargo, en 1971 su vocero Black Benji (Cornell Benjamín) murió luego de ser golpeado al tratar de solventar un conflicto entre los Mongols, las Black Spades y los Seven Immortals. Obviamente la tensión creció, pero contrario a lo que se esperaba, no tomaron represalias, más bien convocaron a todos los jefes para dialogar sobre lo sucedido en el Boys & Girls Club de la Hoe Avenue. Esto llevó a una tregua y mostró, por primera vez, que la cooperación a través de diferentes colectivos era posible.<sup>47</sup>

El tercer factor en el origen del hiphop se une a *DJ Kool Herc* (Clive Campbell) y las *block parties* (fiestas de cuadra) del Bronx. Este jamaiquino nació en 1955 y creció en el barrio de Trenchtown, en Kingston, donde pudo escuchar los *sound systems*. A solicitud de su madre, la enfermera Nittie Campbell, emigraron al Bronx en noviembre de 1967. Primero se instalaron en un departamento del este, entre la Little Italy y el Crotona Park, después se mudaron al edificio Sedgwick Avenue 1520 de Morris Heights, ubicado en el oeste. Ya asentados, el joven Campbell se acercó a pandillas como los Five Percenters y los Cofon Cats, mas nunca terminó por adherirse y únicamente aprendió su modo de hablar. En cambio, fue reconocido en la Junior High School 118 por su físico atlético, que lo llevó a ganar varias competencias deportivas y el seudónimo de “Herc” (Hércules) (Chang, 2005: 72-73).

No obstante, lo que ahora interesa sucedió en el verano de 1973, cuando su hermana Cindy Campbell rentó la sala de recreo de su edificio para ofrecer una fiesta y recaudar algo de dinero. El anzuelo fue *DJ Kool Herc*, su sistema de sonido y su breve experiencia en *house parties* (fiestas de casa). Aquella celebración fue modesta, los

---

<sup>47</sup> Vía internet podemos ver parte de esta reunión. Ahí, los Ghetto Brothers insisten en que ya no eran una pandilla y su misión simplemente era la paz (“8 de Diciembre de 1971 Cuando el Hip Hop empezó a crecer”, 2016).

padres contribuyeron vendiendo sodas y un par de muchachos se encargaron de vigilar la puerta. Herc lo recuerda así: “Llevaba cajas de leche [para sentarse], no había sillas ni nada, solo unas cajas y mis amigos se divertían” (Darby Wheeler, 2016). De cualquier manera, asistieron más personas de las previstas, lo cual parecía indicar que en el oeste había una audiencia en busca de diversión, como una alternativa a las condiciones violentas ocasionadas por las pandillas. Ante la buena respuesta, los anfitriones continuaron haciendo eventos en casa e incluyeron las *basement parties* (fiestas de sótano).

Para 1974, estas fiestas se trasladaron al aire libre y recibieron el nombre de *block parties* (fiestas de cuadra) debido a que se montaba un sistema de sonido en calles cerradas o parques —particularmente se rememoran los encuentros sobre Cedar Park (Diallo, 2009: 5)—. La música preferida de la multitud fue el soul y el funk, pero mucho de lo que comenzó a tocar Herc estuvo influenciado por los *sound systems* jamaíquinos (dub, ska, *reggae*, *rock stady*) y los *DJ* Cousin Brucie y Wolfman Jack. También incidieron los gustos de su hermana y padre, quienes constantemente escuchaban a los Temptations, Aretha Franklin, Smokey Robinson, James Brown, Nina Simone, Louis Armstrong, Nat King Cole y Jim Reeves (Chang, 2005: 75). Por tanto, lo justo sería decir que desde el principio se congregaron en las calles en torno a un collage musical.

En el periodo, además, *DJ* Kool Herc emprendió el colectivo los Herculords, con personajes como *DJ* Timmy Tim, Little Tiny Feet, *DJ* Clark Kent, Rock Machine, Imperial JC, Blackjack, LeBrew, Pebblee Poo, Sweet and Sour, Prince y Whiz Kid. En cuanto a las tornamesas, desarrolló la técnica *breakbeat* o *Merry Go-Round*, la cual consiste en combinar dos fragmentos musicales del mismo tema bajo una estructura rítmica (Chang, 2005: 79). Dicha idea después fue perfeccionada por Grandmaster Flash, otro *DJ* pionero



de la comunidad que generó el empate de ritmos o *cue* (monitoreo de tiempos), la disolvenca entre dos grabaciones con el uso de tornamesas y una mezcladora de sonido, e incluso creó la técnica “de reloj”, enfocada en marcar la apertura y el final de los acetatos para reproducirlos de manera continua (Woodside, 2005: 43-44).

Hago un paréntesis porque en este momento histórico *DJ* Kool Herc invitó a su amigo Coke La Rock con el ánimo de que hiciera de maestro de ceremonias (*MC*), es decir, lanzara comentarios a los asistentes y mantuviera el júbilo de la fiesta. En realidad, la idea provino de Jamaica, pues desde 1956 los *DJ* habían incorporado un *toaster* (dialoguista-cantor) en los *sound systems*, lo que al parecer fue una iniciativa de Wiston “count” Machuki (Woodside, 2005: 43). El *MC* eventualmente empezó a rapear, pero primero se limitó a dirigirse al público, Coke La Rock subraya: “Yo solo mencionaba nombres [...] hablaba de los *crews* (colectivos), la gente [...] decía que el auto de alguien estaba en doble fila” (*Coke La Rock: Hip Hop’s First MC*, 2016).

Otros *DJ* copiaron la propuesta y poco a poco se volvió más común verlos acompañados de su *MC*. Fue entonces cuando cada presentador se esforzó por distinguirse de los demás recurriendo a frases ingeniosas rimadas y jugando con la cadencia verbal en función de la pista musical. Al resultado lo llamaron *rapping*, un término ya viejo en el vocabulario de la comunidad afroamericana para referirse a la destreza verbal. Si bien hubo casos similares en la música, fue aquí donde los sujetos se especializaron en ello al grado de crear, en el contexto festivo, una nueva expresión oral y musical.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Por lo mismo, Adam Bradley sostiene que hablar rítmicamente es el verdadero elemento distintivo del rap (Bradley, 2012: 16). Para una descripción más detallada sobre el establecimiento del rap como nueva forma oral y musical, así como de su primer éxito comercial con el grupo Sugar Hill Gang, en 1979, léase “De los años sesenta a los setenta: del *toasting* y el *signifying* al *rap hip hop*” (Bojórquez, 2005: 27-38).

Entre los pioneros se puede enlistar a Melle Mel, *DJ* Hollywood, Grandmaster Caz, Starski, Cowboy, Kid Creole y Eddie Cheeba.

Regresando a las *block parties*, su popularidad dio pie a reuniones de jóvenes y niños más allá del mundillo de las pandillas; los motivos de su asistencia principalmente giraron alrededor del baile y la música. En consecuencia, se percibió la oportunidad de aprovechar las fiestas para combatir ciertas situaciones precarias de su entorno. Quizá quien lo advirtió de inmediato fue un expandillero con el alias de Afrika Bambaataa.

El cuarto factor en pos del hip-hop fue la fundación de la Universal Zulu Nation, cuyo impulsor fue precisamente Bambaataa. Este nació bajo el nombre de Kevin Donovan, en Manhattan (abril de 1957), pero tiene ascendencia jamaicana y barbadense. A diferencia de *DJ* Kool Herc, dejó carrera en las pandillas del Bronx llegando a ser uno de los líderes de las Black Spades, por lo que se enteró de primera mano cómo operaban y las consecuencias de pertenecer a ellas; de hecho, estuvo presente en la reunión de jefes convocada por los Ghetto Brothers en 1971. Sin embargo, decidió renunciar a dicha vida para trabajar en el centro comunitario del Bronx River ayudando a jóvenes de la calle y con adicciones a estupefacientes.

Dos eventos influyeron en Bambaataa para la edificación de la Zulu Nation, el primero sucedió a finales de 1974, al ganar un viaje a Sudáfrica en un concurso de ensayo escrito auspiciado por la Housing Authority de Nueva York. Se inscribió luego de ver la película *Zulú* (1964) y la historia de Shaka, un líder africano del siglo XIX que combatió al imperio británico. Visitar ese país le permitió conocer gente de color con una vida más justa que en los Estados Unidos:

Vi a todos las personas de color despertar en la mañana, abriendo sus tiendas, haciendo la agricultura, haciendo lo que tienen que

hacer para mantener el país en marcha. En comparación con lo que se escucha en Estados Unidos, “los negros no pueden hacer esto o aquello”, eso realmente terminó por cambiar mi mente (Chang, 2005: 100-101; traducción propia).

El segundo evento que lo marcó tuvo lugar en enero del siguiente año: su amigo Soulski, de apenas 14 años, fue asesinado a tiros por la policía de Nueva York. Por ello, pandillas como los Peacemakers exigieron declarar la guerra al cuerpo de gendarmería, pero Bambaataa y sus seguidores prefirieron enfocarse en alejar a niños y jóvenes de circunstancias análogas. En definitiva, el camino era abonar ese terreno desprovisto de protección y orientación, por lo cual, fue en el verano de 1975 que planteó dar continuidad a las actividades del centro comunitario del Bronx River y las Black Spades organizando la Universal Zulu Nation.<sup>49</sup>

Paso seguido, se hizo disyoquei con otros compañeros y juntos emprendieron eventos al aire libre, enviando invitaciones a varios puntos del Bronx con la intención de reunir a todo tipo de público, incluso a aquellas cuadrillas que se decían rivales. Por esa época, las competencias comenzaron a usarse como herramientas lenitivas y de contención de la violencia. David Diallo sugiere que este fenómeno se inició con los *DJ* para luego extenderse al *break*, el grafiti y el *rapping* (2010: 12). El locutor de radio Imhotep Gary Byrd rememora así los efectos de estas acciones:

Y así se convirtió el hip hop en la tierra prometida conocida como planeta rock [sur del Bronx], donde las pandillas solían pelearse todos los días, ahora empezaron a competir de una manera difer-

---

<sup>49</sup> Hay discrepancias en las fuentes respecto a la fecha de conformación de la Zulu Nation. Algunos opinan que fue en 1974 (Smith y Jackson, 2005: 63), y otros afirman que se fundó en 1975 (Chang, 2005: 101). En mi opinión, esta última fecha es la correcta porque Bambaataa propuso su iniciativa luego del éxito de las *block parties*.

ente, mientras los DJ hacían temblar la casa, algunos bailarines comenzarían a hacer *break* (Fontaine, 1984).

Con lo manifestado no se piense que en cuanto hubo fiestas callejeras y privadas se terminaron las hostilidades. Los cambios se dieron gradualmente y aún a finales de la década pudieron apreciarse estallidos de violencia. El mismo *DJ* Kool Herc fue apuñalado en 1977 dentro del club Sparkle, al respecto afirmó: “Eso le puso un alto a todo. Me metí de frente en esa pelea y no supe de dónde vino [...] me apuñalaron cuatro veces, la última atravesó mi mano” (*DJ* Kool Herc en Fontaine, 1984).

Pese a tal escenario, la Zulu Nation expuso las *Infinity Lessons* (Lecciones Infinitas) para guiar el comportamiento de sus miembros. Fueron nombradas así porque las consideraron en movimiento y susceptibles de ser transformadas. En ellas, debo decir, se advierte el influjo del nacionalismo negro promovido por las Panteras Negras y La Nación del Islam de Elijah Mohammed (De la Serna H., 1994: 109-111). De las Panteras se observa al conectarse con un pasado africano idílico, cuyo fin es dignificar a la comunidad afroamericana; también se detecta al proclamar autodefensa contra las autoridades mediante la utilización de la fuerza como último recurso. De la Nación del Islam, en comparación, se profesa la consciencia del poder propio para evitar adicciones y situaciones de violencia física,<sup>50</sup> por eso Bambaataa sugirió: “Tener una mente abierta al tratar cada uno de sus aspectos y de este planeta, así como enseñar la verdad (Conocimiento, Sabiduría y Entendimiento)” (Chang, 2005: 101; traducción propia).

---

<sup>50</sup> Manuel de la Serna apunta que uno de los aspectos positivos de la Nación del Islam fue precisamente el rehabilitar a seguidores con adicciones a las drogas: “Creaban en sus miembros un sentido de dignidad y elevaban su autoestima” (De la Serna H., 1994: 117).

La Zulu Nation persistió en los siguientes años y procuró que integrantes y asistentes a las fiestas se identificaran como una comunidad. Según lo explica Bambaataa, fue él quien emprendió referirse a ella con la categoría *hiphop*, una onomatopeya que los MC Keith Cowboy y Lovebug Starsky empleaban en sus presentaciones (Marín, 2015). Mas era de esperarse, al paso de los años ha sido interpretada de múltiples maneras, la más socorrida en nuestros días es la de KRS-One:

*Hip* significa saber, *hop* movimiento. En inglés *hip* significa consciente, conocer, y *hop*, saltar, subir, levantarse, por lo que cuando dices *hip hop* hablas de inteligencia dando un salto [...] es una inteligencia sumergida que explota, emerge, se abre paso a través del *break*, de los MC's, del *graffiti*, del *DJ*, del *beatbox* (Entrevista a KRS-One, 2016).

Con la configuración del hiphop, no se debe pensar que a la par se inventaron —salvo el rap actual— el *break*, el *DJ* y el grafiti, pues cada uno tiene su historia individual. Lo sucedido en verdad fue que a partir de este momento los asociaron como una sola corriente cultural. El proceso no fue rápido ni quedó exento de discusiones, muchos integrantes sostienen que que la idea de concebir al hiphop como una cultura de cuatro elementos no provino de sus mentes, sino de las industrias culturales (cine, radio, música y televisión). Para muestra, los grafiteros Fargo y Blade: “Ellos [industrias] ponen al *hip hop*, el *breakdance*, la música *rap* y el *graffiti* y todas esas cosas juntas porque supongo que pensaron que así se podía comercializar por alguna razón infernal” (Edwards, 2015: 13). O bien, Grandmaster Flash agrega: “¿Sabes qué me molesta?, ellos pusieron el *hip hop* con el *graffiti*, ¿cómo lo entrelazaron?” (Edwards, 2015: 13).

De cualquier modo, con lo descrito anteriormente puedo concluir formulando que el hip-hop (rap, grafiti, *break* y tornamesismo) se creó para resolver problemas concretos del Bronx y distritos aledaños. Su sentido inicial fue simple y práctico: la convivencia y la paz. No obstante, a lo largo de los años se ha reinterpretado su propósito original, ya a favor o en contra, algo predecible si se toma en cuenta su propagación por el mundo.<sup>51</sup> Por esa cuestión una de las metas de los siguientes apartados es localizar las nuevas perspectivas, particularmente de los raperos de Morelia. Es tiempo entonces de voltear la página y describir su caso.

### **Primeros indicios del hip-hop en Morelia (1984-1993)**

Los primeros indicios del hip-hop en Morelia se encuentran en la primera mitad de la década de los ochenta del siglo xx. En ese momento el lugar contaba aproximadamente con 353 033 habitantes y un perímetro de 35.07 km<sup>2</sup> (Hernández Venegas, 1991: 280-82). Si bien la ganadería, la agricultura y la silvicultura se rezagaban, también crecían las actividades industriales, el comercio, el transporte y otros medios de comunicación, inclusive los índices de marginalidad económica eran mínimos (Navarro Chávez y Vargas Uribe, 1996: 404). Como sea, se sugiere que en la ciudad gozaban de buena salud la radio, la prensa escrita, el cine y la televisión.

Justamente, gracias a la industria cinematográfica, el hip-hop fue mostrado a los ojos de los morelianos. Al parecer, las product-

---

<sup>51</sup> Algunas de estas novedades pueden apreciarse en la ya mencionada *Declaración de Paz del hip hop*. Destaco cuatro principios de ese documento. El primero es la posibilidad de una remuneración monetaria para la comunidad en retribución de lo que hacen (séptimo principio). El segundo yace en un día para festejar el rap (novenno principio). El tercero es el énfasis en una perspectiva multicultural, multireyente, y multirracial (onceavo principio). Y el cuarto versa sobre respeto por la madre tierra (quinceavo principio). Pueden leerse todos los preceptos en el ya citado trabajo de Alberto Rodríguez Sánchez (2012: 50- 54).

ras y distribuidoras Timer Warner, de Atlantic Records, Cannon Films, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Orion Pictures Corporation advirtieron que entre un sector de los Estados Unidos había cobrado importancia esta corriente y se apresuraron a lanzar al mercado internacional películas con contenidos relacionados, como *Flashdance* (1983), *Wild Style* (1983), *Breakin'* (1984), *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984) y *Beat Street* (1984).

Existe evidencia del momento exacto en que se exhibieron algunas de esas cintas en cines locales. Consta por el siguiente cartelón publicitario que en agosto de 1984 se expuso en el Cinema Morelos (calle Cuautla) la película *Breakin'*, aunque con el nombre de *Superdanza. Breakdance*.

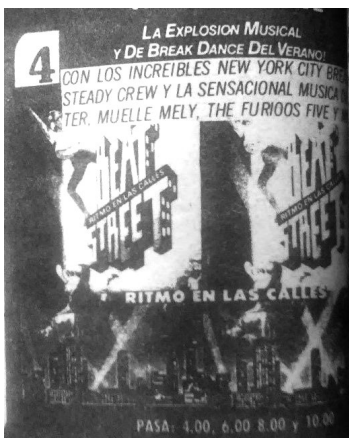


**Imagen 1.** Cartel de la película *Breakin'* en Morelia. Fuente, Redacción. Cartelera de cine. (11 de agosto de 1984). *La Voz de Michoacán*. p. 14.

Además, en diciembre del mismo año se presentó *Beat Street*, o *Ritmo en las calles*, fue en cines como la Sala Eréndira II (Av. Madero Oriente) y Multicinemmas de plaza Las Américas:



**Imagen 2.** *Beat Street* en Morelia. Fuente, Redacción. Cartelera de cine. (1 de agosto de 1984). *La Voz de Michoacán*. P. 14



**Imagen 3.** *Beat Street* en Morelia. Fuente, Redacción. Cartelera de cine. (2 de diciembre de 1984). *La Voz de Michoacán*. p. 14.



Al respecto, los informantes señalan que estos contenidos también fueron difundidos por la televisión y por medio de la venta de videocasetes en formato Betamax (Iván G., 14.05.2016 y Efraín Ponce Ortiz, comunicación personal). Puede ser cierto, en esos momentos se ofrecía en Morelia una señal abierta con espacios dedicados a videoclips, como el Canal 2 del Sistema Michoacano de Radio y Televisión; el Canal Once (XI), Imagen de Morelia; el Canal 13 de Michoacán; el Canal 4 (repetidor del canal 5 de Televisa); el Canal 12 (repetidor del canal 13 de Imevisión), y el Canal 10 (repetidor del canal 2 de Televisa) (*La voz de Michoacán*, 1985). Aparte, hay pruebas de que en programas como *Disco Jackson* (1984) intervinieron *b-boys* (bailadores de *break*), siendo los Rekkas de Xochimilco,<sup>52</sup> la agrupación más sobresaliente (Bojórquez, 2005: 65).

El hecho es que semejantes largometrajes no pasaron desapercibidos, para una generación de jovencitos fue inédito mirar los atuendos, la música y los bailes de los personajes. Uno de aquellos espectadores, Iván G., señala el interés que se desencadenó por el *break*:

El *breakdance* fue conocido por el 85 [1985], por las películas. Entonces muchos chavitos empezaron a querer bailar [...]; aquí [en Morelia] andaba mucho la *música disco*. En ese tiempo se hizo muy popular que donde quiera había debates, así, de barrio contra barrio (Iván G., 14.05.2016.).

En especial, comenzaron a confluir en las colonias Primo Tapia, Ventura Puente, Vasco de Quiroga, Eréndira, Lomas de Guayangareo, Isaac Arriaga, Obrera, Lomas de Santiaguito, Juárez, Prados Verdes y Emiliano Zapata de la Tenencia Morelos, aunque según

---

<sup>52</sup> Puede verse su participación en el video “Los Rekkas, Disco Jackson 1984 27vo” (2009).

mis colaboradores, lo extraño era que no hubiera un bailarín en cualquier parte de la ciudad. Uno de los espacios para bailar, ya se dijo, eran las calles de los barrios; Efraín Ponce, otro de aquellos bailadores, así lo recuerda:

Se tapaba el paso a los vehículos, que también era un espectáculo para ellos, se salían de su carro a ver, pero se hacían las bolonas, y mucha gente decía: “Tán peleando”. Y no [...], en lugar de pelea, era bailar [...]; la colonia está contra la colonia de allá. [...] [Ponían música] Casi siempre eran las grabadoras, [...] de hecho, también, este, en lugar de grabadoras, antes había unos tocadiscos. Era un beliz, lo abrías, sacabas las bocinitas, traía pilas, ponías discos, [...] Entonces ahí mismo, el que se creía *DJ*, le hacía al disco ahí (Efraín Ponce, comunicación personal).

El *break* fue una novedad, así que era de esperarse que no se distinguieran tipos de bailes y mucho menos categorías que hoy son tan comunes para los *b-boys* y las *b-girls* (ejemplos: *top rock*, *footwork*, *power moves*), más bien, externa un informante: “Hacían un paso que ni bien lo sabían porque solo lo habían visto escasamente en un video” (Iván G., 14.05.2016). Por lo mismo, su conceptualización inicial del baile fue muy simple: hablaban de etapas y pasos como “la entrada”, “torcer los tobillos”, “el mimo”, “el salto del tigre” (salto hacia el frente sin manos, sobre su propio eje), “el gusano” (movimientos donde acostados boca abajo simulan los movimientos de tal animal), “el helicóptero” (girar de cabeza sobre el suelo) y “el caballete” (girar cadera y piernas apoyándose únicamente con los brazos) (Efraín Ponce, comunicación personal).

De modo similar, no tuvieron plena consciencia de una música propia para bailar, y todo parece indicar que se mostraron abiertos a moverse con lo que estuviera en boga: “Si escuchas, en los años 80, de *música disco* vas a encontrar muchos *beats* de *breakdance*, porque

están fusionados. En aquel tiempo todo era incluyente, no era nada más puro *break* o puro *rap*" (Iván G., 14.05.2016). Unas piezas resultaban ser de las películas vistas en el cine, sirvan de ejemplo: *Reckles*, de Ice T y Chris "The Glove" Taylor (en *Breakin'*), o *It's Just Begun*, de The Jimmy Castor Buch (en *Flashdance*). Otras surgían del *High Energy*, no en balde vienen con facilidad a la memoria de los entrevistados, aquí tres recurrentes: *Let's break*, *El Pájaro Loco* y *Bailando en el Video* (Efraín Ponce, comunicación personal).

A su vez, las discotecas fueron espacios importantes en los adeptos del *break*: las luces, el sonido y la duela de la pista eran perfectas para demostrar sus dotes coreográficos. Procuraban asistir al cerrar la semana, ya libres de los compromisos escolares o de trabajo, puntualmente en The Luxe, Disco Patín, El Barón Rojo (a un costado del bosque Cuauhtémoc) y el Molino Rojo, también llamado Moulin Rouge (Iván G., 14.05.2016 y Efraín Ponce Ortiz, comunicación personal).

Asimismo, en tiempos de la Expo Feria Michoacán diariamente convergían jovencitos en el Palenque, bailaban por el mero gusto de medirse con los adversarios. Mas en el Teatro del Pueblo, otro de sus sitios, se ofrecían concursos con premios para los ganadores. Efraín Ponce rememora con nostalgia el celebrado en 1986, pues compitió contra participantes de varios estados de la república. Lució sin titubeos, ajustando pasos a la música y venciendo a cada uno de los contrincantes de las rondas preliminares. Pese al buen pronóstico, su suerte viró en el duelo final al enfrentarse a un *b-boy* de Tijuana, dio lo mejor de sí pero no fue suficiente ante el nivel abrumador del rival. El trofeo terminó en Baja California (Efraín Ponce, comunicación personal).

Ahora bien, subrayo que en las películas aparecieron reconocidos miembros del hiphop. Me refiero al colectivo de *b-boys* Nueva York City Breakers, el grafitero Lee Quiñones, los raperos Melle Mel y

Grandmaster Caz, e inclusive DJ Kool Herc y Afrika Bambaataa, empero, en Morelia no se interpretaron como parte de una comunidad o movimiento. En relación con eso considérese la siguiente anécdota de Input, uno de los actuales pilares del *break* en la urbe michoacana:

Un día bailábamos en un *gym*, había un espacio alterno donde podíamos ensayar y ahí estaba un señor ya grande de 40, 45, 50, tal vez. Estábamos bailando y de repente volteamos, y empieza a bailar, y así como “¡Qué onda!”, y dijo: “Ah, pues yo bailaba”. Y nos platicó de la película *Flashdance*, pero él no vio el acercamiento al *break* como un acercamiento al hiphop, ¿sí me explico? O sea, totalmente aislado a lo que ellos hacían, a lo que se hacía allá en Estados Unidos, porque el único acercamiento que tienen es un videoclip de cinco minutos, y dicen: “¡Órale! ¡Están bien chidos los pasos, vamos a bailarlos!” (Input, 14.05.2016).

Las cintas, pues, los motivaron a bailar sin preocuparse por enseñarles el origen y los propósitos del hiphop. Recuérdense que fueron versiones hechas por productores, distribuidoras y medios de comunicación, no por sus protagonistas. Por tal razón algunos pioneros de la corriente las calificaron de artificiosas y confusas en el sentido de mezclar distintas manifestaciones artísticas como si fueran una sola. Frente a esas características, parafraseando a Francisco Valenzuela (2009: 430), es posible advertir que el hiphop llegó a Morelia privado de su significado original.

Ya a finales de 1988, comenzó a decaer el gusto por el *break* como producto de moda, no sin dejar constancia de su impacto en la ciudad. Pero de otros agentes asociados al hiphop poco se sabe, mis informantes confirman la presencia de disyoqueis en discotecas y en fiestas callejeras ajenas a la corriente nacida en el Bronx. También hubo pintores de academia que se consideran antecedentes de los grafiteros morelianos. Hablo de un grupo encabezado por Rafael

Flores y Jesús Cervantes, quienes hicieron murales improvisados sobre algunas bardas —unas veces con permiso de los dueños, otras de manera clandestina— y que, según Margarita Vázquez, fueron influenciados por Suma, un colectivo de la Ciudad de México.<sup>53</sup> Finalmente, del resto tampoco se conoce mucho, únicamente que hacia el final de la década se empezó a rumorar que jóvenes y niños bailaban rap.

### **Una nueva tendencia: el rap se baila en la capital michoacana**

A unos cuantos años de la exhibición de filmes con contenidos vinculados al hiphop, irrumpieron bailarines en la capital michoacana, pero siendo estricto, no recurrieron al *break* de aquellas cintas, ¿de qué se trató entonces? Mi colaborador Input juzga que esto partió de un evento titulado *hip hop party dance*, en los Estados Unidos:

¿Por qué *hip hop party dance*? En las fiestas de hiphop donde tocaban de todo, tocaban *reggae*, tocaban *R&B*, tocaban rap, bailaban ese tipo de pasos [...] salió en el 91 [más bien, a finales de los 80], empezaron a mezclar pasos de *break*, pasos de *popping*, pasos de estos cuates de *hip hop party dance*, y ya le llamaron *rap* aquí. Aquí decían: “¡Vamos a bailar *rap*!”, “¡Vamos a *rapear*!” (Input, 14.05.2016).

En efecto, durante este periodo se conoció al rap como un baile, pero en realidad la música fue una mezcla de tecno, snap, dance, dance hall y house, y por lo mismo, en algunos lugares también lo denominaron *hip house*.<sup>54</sup> A México arribó como una fabricación de

---

<sup>53</sup> Para lo anterior puede leerse el capítulo “Antecedente ochentayochero”, en *Graffiteros de Morelia* (Vázquez, 2003: 49-54).

<sup>54</sup> Al respecto, cabe citar una memoria del músico de electrónica, Moby, quien en 1989 vivió en Nueva York y experimentó la aparición de este estilo: “Todos los raperos habían empezado a hacer *house*, para que su música pudiera sonar en los clubes de hiphop y,

las industrias culturales (música, cine y televisión) donde un artista juvenil, de cualquier tez, cantaba, rapeaba y bailaba. En consecuencia, hubo de nuevo una conexión motivada en la que el espectador fue estimulado a imitar las imágenes de la pantalla.

Cuenta Iván G., quien también bailó en ese momento, que en Morelia solo hubo tres opciones para conocer pasos de baile, los cuales, por cierto, fueron muy codiciados. La primera forma consistió en relacionarse con las personas de los barrios en que se practicaban, la segunda mediante videoclips transmitidos por televisión y la última manera fue asistir semanalmente a una discoteca (Iván G., 14.05.2016). En esos tiempos no hubo un acuerdo sobre la procedencia y nombres de los pasos porque se aprendían espontáneamente o se improvisaban; después, algunos salieron del anonimato, como “el gusano”, “el mortal”, y el “*running man*” (paso en el cual se simula estar corriendo) (Input, 14.05.2016).

Conforme a mis informantes, se realizaron debates en la discoteca, sobre todo los jueves, porque asistía poca gente y de ese modo se podía bailar sin problemas. También el domingo se reunían en tardeadas, aunque los mayores apagaban las luces a las ocho de la noche con el fin de obligarlos a salir del lugar (Iván G., 14.05.2016). Los principales despliegues se dieron en el Giróvago (Servicentro), Metrópolis, El Barón Rojo, Disco Fashal y Disco Night (Madero Poniente), así como los ya nombrados Barón Rojo y Molino Rojo. La popularidad de dicho baile fue tanta que se crearon encuentros entre discotecas o colonias, de lo cual se recuerda que la Ventura Puente tuvo excelentes exponentes (Iván G., 14.05.2016).

En estos lugares se pudo escuchar a raperos estándar que en aquel instante se difundieron en los medios masivos: Kris Kros, MC

---

por supuesto, en los de *house*. Era un género tan nuevo como mestizo, y hasta tenía un nombre: el muy previsible de *hip house*” (2016: 55).

Hammer, Vanilla Ice, Culture Beat, Dimples D, Snap, Ab Logic y 2 Unlimited. También, a artistas que lo hicieron en lengua castellana, como El General, Gerardo, Vico C, Mellow Man, Wilfrido, La Ganga y el grupo mexicano Caló. Evidentemente, no estaban muy lejos de los grupos pop prefabricados, quizá por ello después no se tomaron en cuenta para las discografías de rap.<sup>55</sup> Sin embargo, es necesario mencionarlos porque, se quiera o no, representaron uno de los métodos a través de las cuales se conoció en Michoacán y el resto del país.<sup>56</sup>

Siguiendo con esta rememoración de sucesos, hoy se sabe poco del nombre y apellido de aquellos que bailaron rap a principios de los noventa, el tiempo parece haberlos borrado de la faz de la tierra. No obstante, mis colaboradores resucitaron a algunos personajes como Ulises, Pedro, Vanilo, El Combi y, desde luego, Iván G., a quien todavía tuve la oportunidad de verlo rapear. Muchos de ellos, además, surgieron en lugares como Lomas de Santa María, Ventura Puente, Prados Verdes, Juárez, Isaac Arriaga y la Tenencia Morelos.

Ahora bien, podría decirse que 1992 fue el punto álgido de popularidad para esta expresión artística. En la televisión nacional hubo concursos,<sup>57</sup> los raperos estándar disfrutaron de giras, e incluso artistas de otros géneros aprovecharon su efervescencia y la integraron a su repertorio.<sup>58</sup> En Morelia también fue palpable

---

<sup>55</sup> Un ejemplo de ello es la lista de *Nuestro Rock (Rap)*, abarca de 1992 a 2002 (Bravo, 2002: 18).

<sup>56</sup> En Monterrey también se ha demostrado la influencia de estos raperos estándar: “Músicos y productores reconocidos de rap y hip hop recuerdan desarrollar la etapa inicial del gusto en la primaria, a través del consumo que los medios masivos de comunicación ofrecían raperos como MC Hammer y Vanilla Ice” (Olvera Gruñido, Torres y López, 2014: 172).

<sup>57</sup> Para comprobar lo indicado puede consultarse el video “A Todo Dar (Canal 13 México) Lo Mejor del Mini Rap/Producciones Hutch” (2014).

<sup>58</sup> Ese fue el caso de la Banda Crucero y su canción *El Ranchero Rapero* (García, 1992).

con las visitas del conjunto Caló, en 1991 y 1992. En la última de ellas, como parte de los conciertos en la Expo Feria Michoacán, se logró convocar a miles de personas, una nota de la fecha describió así el suceso:

El impacto que causó el juvenil grupo rapero no tiene antecedentes en las ferias de mayo [...]. Fue tanta la gente que asistió que por momentos el calor se hizo patente y los desmayados comenzaron a ser sacados de todas partes por el cuerpo de rescate<sup>59</sup> (Tapia Campos, 1992: 36).

Otra prueba del auge del rap se observó en el hecho de que niños morelianos celebraron su faena en los círculos de baile. Por lo visto, sus espacios resultaron ser los recesos de las escuelas, la salida de clases y las reuniones en casas de amigos. Enseguida un testimonio de esos días:

Hubo un tiempo que era una moda como bailar eso, más que escuchar y escribir, como en el 91 o 92. [...] En casas de camaradas, saliendo [de la escuela primaria], en ese tiempo salíamos temprano, [...] de hecho, nos juntábamos con un amigo, Armando Trujillo, él es más chico que yo, y admirábamos a un tipo que le decían El Combi, y queríamos bailar como él (Rino Máximo, 17.05.2016).

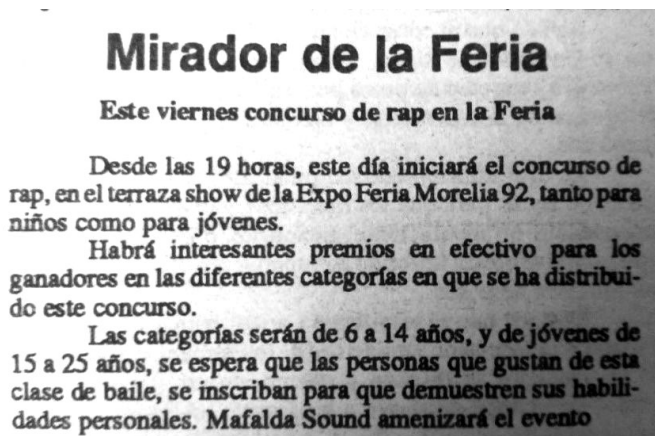
Esto sucedió, al parecer, porque un gran número de niños imitaron a sus hermanos, primos, amigos y compañeros de clase o, como muchos, vieron a raperos en algún videoclip o programa de televisión. A tal grado llegó su difusión que los propios organizadores de la Expo Feria Michoacán emprendieron un concurso donde se postularon dos categorías: una para jóvenes de 15 a 25 años, y otra

---

<sup>59</sup> Confírmese lo dicho en otro artículo del mismo evento: “Lleno impresionante en el Teatro del Pueblo por la Presencia de Caló” (1992), de Sergio Bravo.



más para personas de 6 a 14 años. La descripción del concurso fue la siguiente:



**Imagen 4.** Concurso de baile de rap en la Feria de 1992. Fuente, Redacción, “Mirador de la Feria”, (15 de mayo de 1992). *La Voz de Michoacán*. Sn.

Luego de este momento vivaz, el grueso de las personas que se decían raperos gradualmente dejaron de bailar. En la opinión de Iván G., la causa principal fue la falta de espacios, en tanto que se cerraron varias discotecas:

Seguimos bailando, no igual, pero no se compara con cómo bailábamos. Aquí se apagó cuando desaparecieron la discoteca. La mayoría ya no bailan, unos están muertos, unos se fueron a Estados Unidos, otros están muy gordos y otros ya no quieren saber nada. Pero mira, ¿sabes qué es lo bonito?, el rap es como el rock, es algo que surgió y que nunca va a morir (Iván G., 14.05.2015).

A lo anterior debo agregar que el entusiasmo decayó, en gran medida, por las reglas de la mercadotecnia. Como apunta Pierre

Warnier: una de las tácticas de las industrias culturales es plantear sus contenidos como “objetos efímeros y continuamente renovados” (2002: 11). Y en efecto, la tendencia del rap se ofreció en calidad de vanguardia, pero se gastó rápidamente dada su sobreexplotación por parte de las televisoras, compañías discográficas y la radio. Esto, por otra parte, no implicó que todos los agentes receptores lo interpretaran a luz de las modas, pues para algunos significó una manera de relacionarse y un constructo de identidad que siguen cultivando, de lo contrario en la actualidad no hubiese bailarines como Iván G.

### Los precursores del rap en Morelia

El grupo de la generación inicial es reducido; del primero que tengo noticia es de Set Gutiérrez Morfín, de la colonia López Mateos, hoy conocido bajo el seudónimo de *MC Dedos*. En un principio se adhirió a la tendencia de baile antes descrita, pero pronto descubrió que su verdadero interés estaba en el canto peculiar de los raperos. Así pues, existieron dos factores que lo animaron a escribir sus propias canciones: primero fue la labor de su padre como cantautor —el Maestro Peribán, quien con temas de protesta adquirió cierta fama local durante la década de los setenta—; en segundo lugar, cuando un primo procedente de los Estados Unidos le mostró un disco que incluía a varios raperos, de entre los cuales llamó su atención Mellow Man Ace con el tema “El más Pingón” (1989), específicamente porque rapeaba en castellano.

De igual modo, en ese momento tuvo acceso a tornamesas, amplificadores y demás artefactos porque se asoció con un amigo para montar un sistema de sonido que designaron Yam Yam —en tributo a la serie de dibujos animados *Yam Yam y el Genio*—. Con un teclado hizo un *beat* y escribió letras sobre su grupo barrial, pues según dice, él fue uno de los líderes. Después, con un reproductor de

casete grabó de forma análoga cada parte; de ahí resultó su canción “Songs from my Barrio” (1993), de la cual también creo un *remix* (mezcla alternativa) y una versión a capela. Tal pieza la emitió en los eventos donde se presentó con su sistema de sonido. Cabe decir que hizo de *DJ* (mezclaba y hacía *scratch*), pero curiosamente no reproducía la pista musical, sino que la tocaba en el teclado o la guitarra mientras rapeaba. Esto recuerda de esas experiencias:

En aquellos tiempos ni siquiera pensaba en ser famoso, simplemente lo hacía porque necesitaba hacerlo y disfrutaba hacerlo. Así que quizás ese fue el error de esos años: me conformaba con cantar en vivo la canción a mis amigos que, por cierto, casi todos se la sabían (*MC Dedos*, comunicación personal).

Como él mismo reconoce, dichas cintas lucieron con poca calidad y las letras tampoco se distinguieron por su originalidad, pero sin duda, satisficieron su necesidad imperiosa de componer. Hasta donde sé, fueron las primeras canciones de rap que se concretaron en la ciudad. Más tarde retomaré su camino.



**Imagen 5.** *MC Dedos* con su guitarra y amigos(as), 1995.  
Foto de *MC Dedos*.

Por otro lado, casi de forma paralela, irrumpieron más figuras pioneras del rap en Michoacán: Limbert, de la colonia La Soledad, y dos niños en transición a la adolescencia, Sinuhé Rodríguez, de Prados Verdes, y Juan Villicaña, de la Ventura Puente. También experimentaron la tendencia de baile impulsada por las industrias, incluso, los primeros dos coincidieron practicándolo en la Escuela Primaria “América”. No obstante, rápidamente rechazaron este tipo de artistas: “Obviamente era un poco de basura, pero no había más. Pero fíjate, como que instintivamente no seguía a Caló, a los nombres que se veían en la televisión y en la radio” (Rino Máximo, 17.05.2016). De manera semejante a MC Dedos, intentaron escuchar otra clase de raperos vía canales de videoclips y juegos de básquetbol, sobre todo de los estilos *gangsta rap* y *chicano rap*.<sup>60</sup> Otra vez hubo una identificación con raperos de raíces hispanas, no solo por el uso del castellano, sino también porque portaban elementos culturales equiparables a los suyos:

Era algo así como, como *spanglish*, que era algo así, que la sensación, que teniendo esa edad entre 10 y 11 años. Pues se oía novedoso escuchar a alguien rapear en español y en inglés. [...] Y te estoy hablando del tiempo en que sacó [Kid Frost] el disco de *La Historia de los Ángeles*, que fue por ahí en el 93. En el 93 yo todavía estaba en la primaria (Bandido, 28.05.2016).

Entonces, aun cuando en México ya había grupos de rap, como SDT o 4º del Tren, sus influencias provinieron del extranjero.<sup>61</sup> Por

---

<sup>60</sup> *Rap chicano*: se caracteriza por filiaciones al cholismo y temas de pandillas, calle y amor. A su vez, sus usuarios emplean *spanglish* y *beats* con samples de la llamada música *oldies* (canciones de amor tanto en inglés como en español aparecidas entre las décadas de 1950 y 1970). El sampleo es “la técnica de insertar Objetos Sonoros en composiciones musicales” (Woodside, 2005: 22).

<sup>61</sup> Se considera que Sindicato del Terror fue el primer grupo de rap mexicano en editar un casete. Son originarios de Tlalhepantla, Estado de México, y empezaron en 1987 rapeando en eventos locales. El modesto EP, bajo el título *Real Música Rap* (1992), cuenta con cinco canciones (Tejeda, 2002: 14).

consiguiente, no debe ser sorprendente que los raperos precursores de Morelia reprodujeran las formas de vestir, hablar y pensar, en particular de los grupos angelinos.

Al entablar las primeras relaciones con otros colegas fue notoria la importancia del tianguis dominical Auditorio o “Audi”, de la colonia Ventura Puente. Acorde a los testimonios, desde mediados de los años noventa, socios del Sistema Paco mercadearon allí algunos casetes de rap, pero no fue hasta 1997 cuando se instaló un comercio dedicado a vender exclusivamente esta música. El dueño fue ni más ni menos que Limbert, aquel compañero de Sinuhé en la primaria. Como comerciante, según se recalca: “Te decía santo y seña del disco que te vendía” (Bandido, 28.05.2016). Era un par de años mayor que sus colegas y sabía un poco de inglés, pues junto a sus hermanos había migrado por ciertos periodos a los Estados Unidos. Posteriormente, esas características le permitirían posicionarse como el líder del grupo.

Este punto de venta —quizá el único de la ciudad en esos meses— se volvió un referente para quienes buscaban rap. Ahí Sinuhé conoció a Juan, y poco a poco se transformaron en Rino Máximo y Bandido, respectivamente, y se vincularon con otros interesados, como P Criminal y El Rey. A finales de 1998 Limbert tuvo la idea de hacer una reunión para crear un grupo, misma que luego de algunos inconvenientes se realizó en casa de Bandido, quien ya se había mudado a la colonia Isaac Arriaga. En adelante las juntas no solo se celebraron en el tianguis, sino en el hogar de alguno de ellos (Bandido, 28.05.2016).

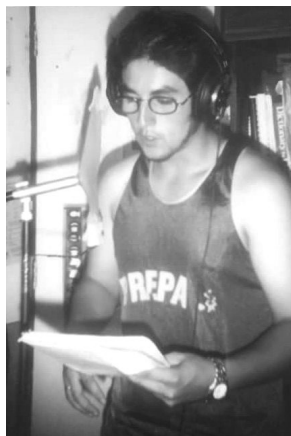
Apenas con cuatro integrantes y algunas letras escritas en hojas sueltas, iniciaron el grupo. Rino Máximo fue quien primero mostró aptitudes para generar canciones, en vista de ya inventar poesía, cuentos y rap en fiestas de compañeros de la escuela.<sup>62</sup> Limbert,

---

<sup>62</sup> Es oportuno subrayar que un poco más tarde, Rino Máximo fue orientado en su formación como rapero por su primo, El Emsiburrón, rapero de la Ciudad de México. Eso aceleró aún más su capacidad de labrar canciones.

por su parte, creó algunas estrofas sobre un estilo propio, con todas las bendiciones y calamidades que proporcionaba un lugar como Michoacán. En cambio, Bandido y Rey partieron de la nada, aprendiendo a forjar versos en el calor de las circunstancias. Como sea, juntos bautizaron el proyecto con el nombre de Estado Animal, la primera agrupación de raperos en Morelia: “Según nosotros [Estado Animal], era el proceso antes de ser *MC*, porque para nosotros ser un *MC* era ya algo completo” (Rino Máximo, 17.05.2016).

Para el año 2000 el grupo ya tenía algunas piezas e integró a un nuevo compañero, *MC Verde*. Lamentablemente, ese mismo año Limbert murió en un accidente de motocicleta. Ello, sin embargo, no mermó las ganas de los integrantes y decidieron continuar por respeto a su memoria. Pocos meses después, Rino encontró un lugar para grabar sus rimas: un estudio casero en Lomas de Hidalgo, propiedad de El Archi, un productor dedicado a grabar grupos de rock y ska. Únicamente plasmaron dos: “Días de Oscuridad” y “Crazy Life”, letras de Bandido y Rino, mientras la música fue hecha por El Archi y El Emsiburrón:



**Imágenes 6 y 7.** Bandido y Rino Máximo en plena grabación (2000).  
Fotografías de Juan Villicaña.

La forma de trabajar, como se puede apreciar, fue totalmente amateur, incluso, cuenta Bandido que en lugar de filtro para micrófono usaron un gancho y una media femenina (imágenes 6 y 7). Con el fin de mejorar sus grabaciones, pasó el tiempo, Rino Máximo incorporó a *DJ Chuki* (o Ch Ch). Este se dedicaría exclusivamente a la producción musical —que incluía, desde luego, la creación de *beats*— y a los acompañamientos en vivo (Bandido, 28.05.2016).

### **La EM Familia, primer colectivo de la ciudad**

Con el nacimiento del nuevo milenio comenzó a propagarse un segundo grupo de esta primera generación. A finales de la década de los noventa y principios de los dosmil vivieron una considerable difusión de contenidos relacionados con el rap en radio y televisión. De igual modo, consiguieron discos en el tianguis o de mano en mano, pero ahora no solo de raperos estadounidenses, sino de grupos hispanos como el mexicano V.L.P. (Viva La Paz), los chilenos Tiro de Gracia, los españoles 7 Notas, 7 Colores y el Sindicato Argentino del Hiphop (Bubba, 29.11.2014; Héctor Alí, 10.04.16., y Bisorman 10.10.2018).

Tampoco se puede negar que el éxito de Control Machete terminó por detonar en el público general un gusto por el rap y, según la Encuesta Nacional de la Juventud del año 2000, en Morelia apareció como una de las fuertes aficiones musicales de los jóvenes, aunque su porcentaje es apenas de un 0.60 % (Pérez Islas y Valdez González, 2003: 54).<sup>63</sup> La fama de dicha banda regiomontana, además, se demuestra con la gran aceptación que tuvo en la Expo Feria Michoacán de 1997; misma que continuó durante los siguientes

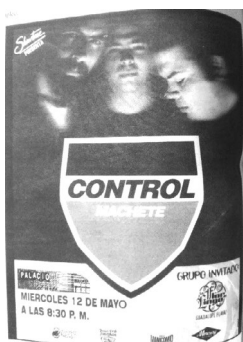
---

<sup>63</sup> Los informantes concuerdan en afirmar la gran influencia de este grupo en todo México. De hecho, José Tejada (2002: 15) y Tiocha Bojórquez (2005: 77) señalan que, durante su apogeo, las disqueras se apresuraron a buscar raperos.

tes años. Se planeó una segunda exhibición en 1999 para el Palacio del Arte, cuyo show se canceló por una organización deficiente. Lo cierto es que la prensa escrita local catalogó su música como rock, quizá porque en el instante no había demasiados raperos mexicanos en los medios convencionales (imágenes 8 y 9).



**Imagen 8.** Nota de Control Machete en la Feria de Michoacán, 1997. Fuente, Sánchez R. Jaime. (15 de mayo de 1997). Control Machete puso en efervescencia el rock mexicano. *La Voz de Michoacán*. p. 11B.



**Imagen 9.** Evento cancelado de Control Machete en el Palacio del Arte, 1999. Fuente, Redacción. (2 de mayo de 1999). Showtime presenta Control Machete. *La Voz de Michoacán*. S n.



Los nuevos adeptos también se acercaron al rap mediante la práctica del grafiti o el *break*, los cuales a finales de la década de 1990 gozaron de un vigor revitalizado (Héctor Ali, 10.04.2016; Bisorman 10.10.2018, y Drack, comunicación personal). Del primero se dice lo siguiente:

El año de 1998 está marcado como el de mayor dinamismo del grafiti en Morelia, pero también como uno de los años con mayor represión hacia los graffiteros, fue un periodo de endurecimiento policiaco por parte del gobierno encabezado por Víctor Manuel Tinoco Rubí; comúnmente en las notas rojas de los diarios se hablaba de los graffiteros [...] mediante actitudes intolerantes (Vázquez, 2003: 57).

Tal “dinamismo” se prolongó por lo menos hasta el 2004 e influyó en miembros de transición a la segunda generación. Por ejemplo, Demian Crate y Sien recuerdan que el número de grafiteros fue tan amplio (hablan de 500 por convocatoria) que las instituciones gubernamentales recurrieron a exposiciones en bardas legales como una manera de controlarlos, o bien, a pegar boletines con amenazas de cárcel a quien se sorprendiera “rayando” (Sien, 11.05.2016). Declara uno de ellos: “De hecho, yo acabé en la cárcel por andar pintando, ahí se acabó mi carrera de grafitero” (Demian Crate, 13. 03.2019).

Del *break*, por su parte, se masificó entre jóvenes de la ciudad, por supuesto, agentes distintos a quienes iniciaron en los años 80. Concretamente, Input describe el surgimiento de colectivos de baile y reuniones en Servicentro. Véase en sus propias palabras un recuento de aquel periodo:

Fue en el verano del 99 cuando se podía decir que se da el auge del *breakin* en Morelia; hubo una expo grafiti en el CECUFIT [que] antes se llamaba el INJUVE. [...] Mira, después de esa expo se em-

pezaron a formalizar grupos. Nosotros nos llamábamos Mambo Kings. Empezamos ahí en el centro, arriba del Woolworth que se llamaba La Ópera, y el *DJ* que tocaba era el *DJ* Pu. [...] Y entonces conocí a Itso y a su hermano, a el Tekiu, y lo invité; dije: “Este cuate tiene potencial y baila bien *popping*”; “¿Qué onda, jalan?”. [...] Entonces, ya la otra vez que nos vimos en la disco: “No, ¿sabes qué? Ya voy a jalar y voy a hacer una *crew* con mi hermano”. Y ahí nacieron los contrincantes; eran Mambo King, y contra ellos, RB, que eran la Revelación B-boy. [...] Y luego en mi cumpleaños, en diciembre del año 99, hicimos la primera competencia de grupo contra grupo en La Ópera. [...] Hay mucha gente que puedo yo preguntar y estuvieron ahí. Uno de ellos, el Quino, él se veía atrás, no bailaba. Y hay otro amigo que le dicen el Osten; él sí bailó, él sí bailó. Él es de los primeros [...] y empezó a hacer eventos cada fin de semana de *break* en el Eslabón. Había acá en..., al lado del Bosque, [...] *crews* por todo Morelia. Estaban los HB, los Infonavit de San Juan, [...] nosotros los Mambo Kings, que luego nos dejamos de frecuentar [2000], y ya yo hice Cinco Elementos, porque quedaron cinco. [...] Ya luego regresé y estaba muy flojo todo, y sí, muchos dejaron de bailar y muy pocos quedamos. Éramos de varias *crews* y decidimos hacer una sola *crew*. Estos cuates eran HB, Noé, Javier, Quino y su hermana de ella, RB. [...] La mezclamos, como dicen, pocos pero locos; es la que permanece ahorita [Style and Soul] (Input, 15.05.2016).

Esta intensidad perduró por lo menos hasta el 2003 e influyó a sujetos de transición a la segunda generación (Sien, 11.05.2016). De igual modo, a través de personas como Input se consolidó una comunidad de *b-boys* y *b-girls* que actualmente disfruta de sus propios concursos, talleres y colectivos.

Respecto a los espacios donde entretejieron relaciones, vuelven a mencionarse los ratos de ocio en las escuelas (nivel medio superior) y en las fiestas de compañeros. Allí confluyeron Heavy M (Luardo),

Maniack y Raptor, quienes formaron el grupo Tres Segundos. También los integrantes de Estado Animal conocieron a Laura Ekans, jovencita procedente de Toluca, que principió como *b-girl* y eventualmente se convirtió en la primera rapera de la ciudad (Bandido, 28.05.2016). En los mismos salones coincidieron Bubba, Emeck, así como los hermanos Bosque (o Bosquejo) y Amin, vocales de los Mich Thugs:

Entré a la prepa, la prepa tres de la Universidad Michoacana, y ahí conocí a un chavo que se llama Luis David Morales Sánchez; su nombre de rapero era el Bosque *MC*. De hecho, yo me invité solo al proyecto porque me enteré que ellos rapeaban, él y su hermano, junto con un amigo, que iban allí mismo en la prepa, y me invité, y todo surgió. De hecho, yo no rapeaba con mis letras. Como cinco rolas, las primeras cinco rolas que puse, pues, en una base, este, no eran mis letras, eran letras de ese chavo (Bubba, 29.11.2014).

Súmese a lo anterior que algunos hicieron migas por ser vecinos en una zona de la ciudad. Rino Máximo así se entendió con Raider en Prados Verdes, y en la Issac Arriaga, Bandido se enteró de raperos que apenas levantaban el vuelo, como Pos3 y Droek, componentes del grupo Imperio. Mientras tanto, en las colonias la Quemada y la Leandro Valle surgió un cuarteto de amigos que por las tardes se reunía para hablar de rap, respondían a los seudónimos de Heck, Eledere, Franz Franz y Criserkoo. Rápidamente supieron que la mejor forma de profundizar en esta música era produciéndola por sí solos, de modo que fundaron el conjunto Michklán (Franz Banana y Kryone, comunicación personal).

Desde luego, estos individuos también entablaron relaciones en los primeros escenarios que se presentaron. En un inicio fueron modestos y espontáneos, como el celebrado en casa de *DJ Chuki*

con muy poca concurrencia. O bien, el efectuado en una secundaria de Anganguero, donde se les tachó de “cholos malvivientes”, pero se defendieron argumentando que únicamente pretendían expresarse. Incluso, con tal de ser escuchados, participaron en eventos del Día de las Madres (Rino Máximo, 17.05.2016, y Bandido, 28.05.2016).

Por otro lado, a principios del 2002, Rino Máximo y los suyos participaron en una protesta contra la guerra que se avecinaba entre los Estados Unidos e Irak, luego del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York. Sucedió en el centro de la ciudad y la organizó Alba Sovietina, actual directora del IMICH y hermana de MC Verde. Para la ocasión montaron una pieza que nunca grabaron: “Guerra Maldita”.

Ahí arribó Raúl Ramírez de la colonia Las Américas, un joven baterista de la banda de rock Free Souls, que mostraba una enorme inquietud por rimar. Cuando miró a raperos de su propia ciudad en esa manifestación, su vena creativa se avivó aún más, y de inmediato se acercó a ellos, concertó una cita e incorporó fuerzas en la construcción de la naciente comunidad. Después se le conocería con el apelativo de Bisorman (Bisorman 10.10.2018).

Como era de esperarse, luego vinieron las congregaciones en casa de aquel que tuviera herramientas para grabar (computadora, *software* para edición de audio, internet, micrófono) y que, en el mejor de los casos, supiera producir una pista musical. Por supuesto, tomó la batuta quien tenía mayor experiencia escribiendo o participando en eventos (Luardo, comunicación personal, y Bubba, 29.11.2014). Juntarse se volvió importante por el hecho de identificarse y compartir discos, películas, revistas, accesorios, puntos de vista y música (Bubba, 29.11.2014; Rino Máximo, 17.05.2016, y Bisorman 10.10.2018).

Para entonces, el grupo de Rino Máximo decidió titularse la EM Familia, en homenaje a Limbert y su idea de un rap con un estilo michoacano. Desde esa trinchera intentaron realizar un disco con los nuevos rimadores. La gran mayoría accedió y se formó así el primer colectivo de raperos en la ciudad.

Esta colaboración se vio plasmada en el álbum *Comenzando de Cero* (2002) que, al agrupar a diversos participantes, fue tejiéndose gradualmente según la disposición de cada uno. En total desarrollaron 11 temas: “Intro” y “Comenzando de Cero”, por Rino Máximo; “Tiempo”, de Tres Segundos; “El Cielo que nos Cobija”, por Esencia de la Calle; “Rey Azteca”, de Imperio y Rino; “Niños de las Calles”, de Lil King; “Gobierno”, de Mich Thugs y Bubba; “Cazador de Sueños”, por Bandido y Droek; “Ni Más ni Menos”, de Rino y Contra (oriundo de Guadalajara, Jalisco); “Tan solo un Día”, por Heavy M, y “Michoacán Estilo”, de Heavy M, Bubba, Pos 3, Bandido, Lil King, Rino, Droek, Rider y Laura Ekans (imagen 10).

Como pasará con los siguientes discos, se grabó con el método *underground*, es decir, desde los bolsillos de los autores, sin una disquera profesional, patrocinios y medios de difusión convencionales (radio, televisión y periódico). El mismo Rino Máximo trajo de la Ciudad de México el programa Acid Pro —software de grabación, edición y producción de audio— para que Chuky compusiera la mayoría de las pistas (Bandido, 28.05.2016).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Cabe mencionar que en el año 2002 la revista *Nuestro Rock (Rap)* señaló la existencia de dos grupos michoacanos de rap: Mafia y 2 Facas (Bravo, 2002: 17). Sin embargo, no pude comprobar quiénes los integraban y de qué lugares del estado provenían, tampoco los informantes reconocieron sus nombres. Ante ese problema, me comuniqué con el director de la revista, Ricardo Bravo, también encargado de Rapza, una de las primeras disqueras independientes de rap en México. Este señaló que probablemente fueron personas que mandaron discos de demostración para su sello discográfico, aunque no supo más de ellos (comunicación personal). Como sea, queda a consideración del lector este dato.

Es entendible que, por tratarse de un colectivo y no de un grupo, hubiera varios estilos, pero en mi opinión, también fue un síntoma del contexto en el cual crearon las piezas, en tanto que ya habían prestado atención a diferentes raperos de la industria discográfica y del círculo independiente de México y otros países. En cuanto a sus contenidos, si bien en las primeras grabaciones dominó una tendencia por el gangsta rap y el chicano rap, se aproximaron más a la protesta, introspección y fiesta. Bisorman externa:

Estaban Toñito y Groek, que eran Imperio; traían un rollo como pandillero, así de “Somos la SK y somos la que rifamos”. Luardo traía un rollo como existencialista, pero aparte traía mucho ego, porque aparte era él, sin duda en ese momento, Luardo era el mejor raperos de Morelia, y su mismo nombre, ¿no? Heavy M traía ese rollo de competencia. Rino traía un rollo de crítica social y yo traía un rollo como entre existencialista y dadaísta. [...] Yo me acuerdo que al Bandido le gustaba un chingo eso [rap chicano], pero las letras de *Comenzando de Cero* hablaban de conciencia; el rap es conciencia, libertad (Bisorman, 10.10.2018).

Posteriormente se hicieron presentaciones de dicho álbum, entre las cuales destaca la realizada en el bar Anthropofitos. Bubba consiguió el lugar, pues ahí trabajó como mesero. El cartel se diseñó y distribuyó por donde se pudo, y para su fortuna, aquel 5 de febrero de 2003 se llenó el pequeño club ubicado en ese entonces en Fray Alonso de la Vera Cruz. Acompañaron Michklán y Drack, un jovencito debutante de la colonia Issac Arriaga. También participó la Floor Squad, un colectivo de *b-boys* (imagen 11).

Curiosamente, a pesar de que antes se emprendieron algunas actuaciones de rap en vivo, se recuerda el evento de Anthropofitos como el primero en la ciudad. Quizá porque ocurrió un acontecimiento impactante, y es que, asistieron pandillas que saldaron cuentas con

otros grupos, pero no fue a puño limpio sino con armas de fuego. Se desconoce el nombre de los involucrados y las razones del percance, lo que sí se sabe es que a raíz del incidente el bar cerró y, consecuentemente, uno de los pocos espacios para los raperos (Rino Máximo, 17.05.2016).

Otro imprevisto de este periodo fue la cancelación de un concierto en la Expo Feria Michoacán 2003, no por eso se guardaron las ganas de rapear, y rápidamente prepararon una fiesta particular en un terreno baldío de la casa de Chuky; cuenta Bisorman que ese día se estrenó como rapero.

Meses adelante, Michklán, Los Mich Thugs y Bisorman fueron a Zacapu por invitación de un rapero del lugar conocido con el seudónimo de Minuto, convirtiéndose en una de las primeras salidas de la capital para interpretar sus versos. En agosto, además, el ayuntamiento organizó el Aventura Juvenil Extrema, en el cual participaron la EM Familia y algunos *b-boys* locales (imágenes 12 y 13) (Bisorman, 10.10.2018).



**Imagen 12.** Laura Ekans en el Aventura Juvenil Extrema, 2003.

Foto de Laura Reyes.



**Imagen 13.** Rino Máximo en el Aventura Juvenil, 2003. Foto de Laura Reyes.

En el 2004 por fin cambió su suerte y lograron hacer una Expo Hip Hop en un espacio de la feria estatal. Rino Máximo congregó a los suyos, pero también invitó a otros miembros del hiphop, de modo que el Fósil se encargó de coordinar la parte del grafiti, mientras que Input se centró en el *break*. Aquello tuvo aceptación y sirvió para que se establecieran lazos más allá del círculo de raperos.<sup>65</sup>

Como colectivo, La EM Familia no duró demasiado, ni siquiera a un año de la publicación de *Comenzando de Cero*, empero, tuvo el mérito de ser un sitio donde los demás podían acercarse a grabar, dada la mayor experiencia de los fundadores. Por lo mismo, Rino Máximo, DJ Chuky, Laura Ekans y Bubba mutaron al grupo Convergencia Lírica. Del otro lado, los Mich Thugs entablaron mancuerna con Michklán, específicamente para el diseño de un disco. De acuerdo con Bosque, algunas canciones se llevaron a cabo, e incluso realizaron fotografías para el álbum, pero no lograron coincidir en sus tiempos libres para grabar y acabaron abandonando

---

<sup>65</sup> En entrevista Rino dijo que esto se dio en el 2002 o 2003 (Rino Máximo, 1705.2016), pero en realidad fue en el 2004, ya que en el 2003 les cancelaron su concierto en la feria.



el proyecto (imagen 14). Da igual, concretaron algunos shows en exposiciones de grafiti locales y en Salamanca, León, Salvatierra y Yuriria, Guanajuato (Bosque, comunicación personal).

Los Mich Thugs, no obstante, se separaron en el 2004; Emeck se retiró del mundillo de las rimas, y Amin enfocó su intelecto a su carrera de medicina. Bosque, por su parte, siguió trabajando algunos versos con nuevos adeptos, como El Pase y La Chilena, aunque ella no terminó de integrarse porque se fue a vivir a Celaya. A pesar de eso, con entusiasmo emprendieron un nuevo grupo: Karmakhan. Y a la par, otro amigo de la preparatoria conocido con el alias de El Perro L (de la colonia Eréndira) propuso integrarse al equipo, con lo cual se materializaron en un trío. En ese momento ya fabricaban sus *beats*, pero en cuestión de grabaciones continuaron acudiendo a la tutoría de Chuky. Tuvieron que pasar algunos meses para que unieran esfuerzos en comprar equipo básico de grabación y emprender su propia productora, La Perrera Records (El Perro L y Bosque, comunicación personal).

### Raperos periféricos

En una de las periferias de la ciudad —hablo de la Tenencia Morelos—, Ache Erre (hoy Héctor Ali), Dhoser, Jap One y el *beatmaker* DaNT diseñaban su proyecto. Al acercarse al rap fueron influenciados por los medios de comunicación, el circuito *underground*, el *break* y los migrantes del área, es más, estos últimos hasta los guiaron en el tema: “Un día conocí a una chava que venía de Estados Unidos [...] y un día me dijo: ‘¿Sí sabes que el rap forma parte de lo que tú haces [bailar *break*]?’” (Héctor Ali, 10.04.2016). En un principio se hicieron llamar Sector 75, después se pusieron Alma Libre (imagen 15).



**Imagen 15.** Alma Libre, 2004. De izquierda a derecha: Jap One, DaNT, Doser y Ache Erre. Fotografía de Dante Ulises Salazar.

Dado que eran tiempos de relacionarse interpersonalmente y no en redes sociales, demoraron en enterarse de la existencia de otros colegas en la ciudad:

Y hubo un momento en que un amigo que tenía una banda de ska agarró una tocada ahí en la cerrada de San Agustín, y nos dijo: “¡Oye! ¿Saben qué? Así está la onda: hay espacio si quieren tocar; sé que rapean”. Pues era nuestra primera vez, “¡Órale!”, que nos vamos. Y ahí fue cuando conocimos que ya había más raperos (Héctor Ali, 10.04.2016).

Es de reconocer que este grupo grabó por sí mismo sus propias canciones, y así lo testificó su álbum *Sector 75* (2003), que al final nunca se reveló a la audiencia (DaNT, comunicación personal). Sin embargo, sus integrantes no desistieron y participaron en cualquier tipo de evento, ya raquíuticos o de mayor formalidad, como el celebrado en el Salón Catra durante la visita de los regios Soldados del Reino, o bien, en el 2005, cuando arribó Magisterio de la Ciudad de México. Asimismo, no desentaron con sus coetáneos y más pronto que tarde emprendieron su productora: Happy House.

Mientras tanto, en otro lado de la ciudad, se encontraban Hucker (oriundo de Cortázar, Guanajuato), Smack y Nome. En el 2004 fundaron el colectivo Boggart Clan, cuyas actividades combinaban el grafiti y la escritura de rimas, pero con el interés de satisfacer lo segundo, aparte crearon la agrupación Paranoia. Sus dispositivos de grabación eran rústicos, se basaban en un micrófono semiprofesional y una computadora. No por ello cancelaron su objetivo de forjar un disco, insistieron, pulieron sus voces y en el 2005 lograron materializar su debut, *Poetas Lyrikales*, sumándose de esta forma a la selecta lista de raperos morelianos con un álbum editado (Hucker, comunicación personal).

Paralelamente, MC Dedos siguió rapeando y en el año 2000 dejó de ofrecer servicio con su sistema de sonido para dedicarse exclusivamente a componer y planificar grabaciones. Atrás quedaron las radiograbadoras y las cintas de casete, era tiempo de introducirse al mundo de la internet y los programas de edición de audio. Se preparó, probó y emprendió una nueva productora, Morfin Records, concretando así un EP de cinco canciones llamado *El Lado Oscuro de la Tierra* (2002). Mejor aún, cambió el discurso de sus primeras canciones enfocadas en pandillas por temas de introspección y protesta. Además, finalmente entabló contacto con otros raperos de la ciudad, sobre todo con Rino Máximo (MC Dedos, comunicación personal).

Con respecto a otros contemporáneos, es pertinente mencionar los sobrenombres de personas que ya intentaban rapear en cualquier área a su disposición: uno fue Daser Lírico de la Solidaridad, y otros, Eme García (hoy Mecximo) y Luis Rojo de la colonia El Realito, los últimos se dedicaban a cantar en Hip Hop Verbo, un grupo de corte cristiano. Ninguno consiguió plasmar sus rimas en un disco, el obstáculo principal fue la carencia de artefactos y

conocimientos en producción musical.<sup>66</sup> Por la misma razón, en sus primeras presentaciones era común verlos usar *beats* de otros raperos como pistas de acompañamiento (Mexcimo y Daser Lírico, comunicación personal).

Finalmente, en el 2005 ya se podía apreciar con claridad a la pequeña comunidad correspondiente a la primera generación. En ese año, una parte se manifestó en uno de los eventos más recordados: el Rap Suena. Se celebró en el bar Zoy por sugerencia de Perro L, la idea fundamental fue abrir un espacio para su grupo Karmakhan y colegas como Alma Libre, Michklán, Tres Segundos, Bisorman, o el reciente conjunto Comando Lírico, de Drack. Tampoco faltó el *break* en el lugar, siempre promovido por Imput y su colectivo Style and Soul (imágenes 16-21).



**Imagen 16.** Alma Libre en el Rap Suena, 2005.

Foto de Raúl Ramírez.

---

<sup>66</sup> Esto es entendible si se toma en cuenta que en el año 2000 el 97.40% de los jóvenes en Morelia no tenían acceso a internet en su casa, y solo un 30% usaba una red privada o pública para buscar información (Pérez Islas y Valdez Gonzalez, 2003: 51).



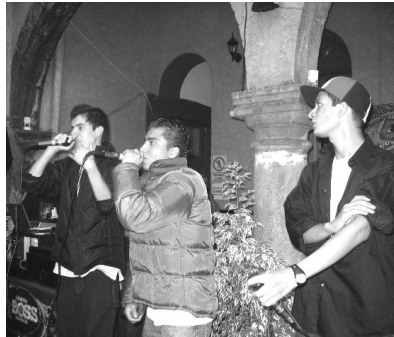
**Imagen 17.** Dhalia y Michklan  
en el Rap Suena, 2005.  
Foto de Raúl Ramírez.



**Imagen 18.** Karmakhan en el  
Rap Suena, 2005.  
Foto de Raúl Ramírez.



**Imagen 19.** Comando Lírico  
en el Rap Suena, 2005.  
Foto de Raúl Ramírez.



**Imagen 20.** Tres Segundos  
en el Rap Suena, 2005.  
Foto de Raúl Ramírez.



**Imagen 21.** Bisorman en el Rap  
Suena, 2005. Foto de Raúl Ramírez.

Aquella reunión fue un éxito, sin embargo, también mostró que entre los grupos se experimentaba una paulatina ruptura, pues no todos coincidían sobre la forma de trabajar y presentarse, amén de que se consideraba que los líderes imponían reglas rígidas sobre cómo proceder. Por tanto, para continuar grabando ciertos personajes emigraron a terrenos distintos y repensaron su maneras de organizarse, eso coincidió con la incorporación de jóvenes que encajarían una nueva generación.

### **Una segunda generación mientras la primera se consolida**

De aquí en adelante la primera generación va concretando sus proyectos a la vez que se suman nuevas personas a la comunidad. Desde el 2004 surgió un grupo de transición, todavía con características semejantes a sus predecesores. En el 2007 arribaron otros con una formación más diferenciada. No obstante, del 2009 al 2012 es donde se apreció con claridad la camada nueva, cuyos últimos eslabones ya anunciaban el paso a una tercera generación. Según los informantes, se acercaron al rap porque un hermano mayor lo oía en casa, por amistades de su entorno barrial, al interesarse en el grafiti (Demian Crate, Sien, Ferap, Stiko, D-Louder) o en el *break*, en específico aquellos que estaban en la transición generacional. Otros manifestaron que parte de su inquietud despertó por medio de un migrante, ya fuera un familiar o un vecino (Rideck y Biyano).

En contraste con la primera generación, se integraron raperos de diferentes colonias que se habían desplazado a los Estados Unidos y con ello habían reforzado su gusto por dicha música (Tony Prank O., Bigg Smoper, Jocker, Sneicker). De igual modo, mencionan que se aproximaron al rap a través de la industria discográfica y, principalmente, el *underground*. Empero, el contexto cambió y comenzaron a tener más injerencia los contenidos de plataformas

web que los originados en medios convencionales (televisión, radio y prensa escrita). De ello destaca la difusión masiva de las batallas de rap, por provocar el surgimiento de decenas de raperos locales especializados en improvisar.

Por otro lado, los informantes declaran que también conocieron el rap por bandas de rock y metal con vocalistas rapeando (Sien, Stiko, Rudy García). Asimismo, en los últimos dos grupos de la generación hay una declarada influencia de raperos españoles (Rideck y Zeth Varuna), y unos pocos raperos reconocen que el reguetón y el rap de Puerto Rico fueron determinantes al introducirse en su entorno (Stiko y Rudy García).

Esta generación se desenvuelve en un momento donde el rap conciencia tiene una gran aceptación. De hecho, en la opinión de Rudy García (miembro del tercer grupo de esta generación), fue una de las razones por las cuales sus colegas privilegiaron el contenido sobre la forma al rapear (Rudy García, 26.04.2019). Sin embargo, al comenzar la segunda década del nuevo milenio, la industria discográfica y el *underground* ponen al rap romántico en el panorama nacional. Este subgénero se caracterizó por el tema del amor de pareja, ubicado en las experiencias del noviazgo y el desamor. En contraste, otros raperos crearon sus propias tendencias estilísticas, aunque breves y focalizadas.

En cuanto al uso de herramientas de creación y la difusión de su trabajo, las circunstancias fueron distintas. En el 2005 ya no era difícil acceder a la internet y una computadora, ya privadas o de servicio público. Por consiguiente, en este periodo la primera generación por fin concretó una variedad de discos en formato físico y digital, a la par que surgieron nuevas productoras caseras. También crecieron las posibilidades de distribución, en vista de poder comprimir sus grabaciones en archivos comprimidos RAR y subirlas a plataformas de descarga, como Underflow Mex. Otra novedad fue-

ron los sitios donde se les permitió compartir fechas de eventos, fotografías, audios y audiovisuales; entre ellos sobresalió MySpace (Héctor Ali, 10.04.2016; Demian Crate, 13.03.2019, y Bisorman 10.10.2018).

Con respecto a los espacios de encuentro, los informantes mencionan haber coincidido en las escuelas con compañeros que ya contaban con grabaciones. De ese modo, por ejemplo, Yack (miembro de la primera generación de transición) conoció a los miembros de Michklán (Demian Crate, 13.03.2019). De forma semejante, entablaron contacto en exposiciones de grafiti, de las cuales se recuerdan las organizadas por el IMUVE en las bardas de Tres Puentes. El Audi, desde luego, volvió a ocupar un lugar notable al ser un espacio para adquirir y difundir rap (Rudy García, D-Louder y Black Frank); Bisorman sostiene que alrededor del 2006 varios se abastecieron con un comerciante denominado “el Cacarizo” (Bisorman, 10.10.2018).

Por lo demás, los eventos organizados por los precursores sirvieron de antecedentes y puntos de reunión para los miembros emergentes. La mayoría de dichos convivios tenían las características de una fiesta, ideales para menear la cabeza, alzar las manos, corear, conversar, beber, fumar, y divertirse; por lo mismo, resultó pertinente hacerlos en bares, discotecas, casas particulares o, incluso, en la misma feria estatal. En cambio, una minoría de la primera y la segunda generación plantearon un espacio nuevo: las batallas, cuya participación exigió mayor interacción e importancia de las audiencias. Finalmente, también se propusieron actividades afines al sentido original del hiphop, como conversatorios y talleres en pos de la restauración personal de los participantes. Enseguida describiré la trayectoria de los colectivos y las productoras que competen a este periodo.



## Hiphop nacional

La ruptura gradual de la pequeña comunidad generó una reorganización grupal. Por un lado, Convergenzia Lírica creó la productora Sonora Scratch y el colectivo Hip Hop Nacional cuya sede era la casa de Chuky. Aquí también participó Bubba, Alma Libre, Tres Segundos y los Mich Soldiers. Este último era un grupo nuevo que ya intentaba grabar por su cuenta; uno de sus integrantes, Sien, recuerda aquellas primeras juntas del siguiente modo:

Era el Spark, otro *brother* que lo conocían como el Shadow o el S Rodríguez. Ahí nos conocimos [CETis 120], pero éramos más bien una *crew* de grafiteros. Y nos juntábamos, echábamos desmadre, pues, juvenil, de prepa. Pero uno de ellos, el Spark, tenía un micrófono de esos viejitos caseros, acá, y ahí se consiguió el Acid Pro. Nosotros no estábamos como en cosas de producción. Él era más fresa y ya tenía internet del chido, tenía acceso a bajar *beats* de internet, decía: “Mira, esta pista está chida” (Sien, 11.05.2016).

En esta productora, hasta donde se sabe, se hicieron los discos *Convergenzia Lírica* (2006) y *Tres Segundos* (2007). En el primero, cabe señalar, MC Rec y El Perro L colaboraron en la producción. También se grabó el compilado *Zona Neutral* (2006), en el que participaron varios raperos de la ciudad y de otras partes del estado, como Vergel 73, de Uruapan. Además se incluyó el primer videoclip hecho por raperos morelianos: *De Principio a Fin*, de Convergenzia Lírica. El director fue Bubba, quien por entonces era uno de los pocos que tenía conocimiento en manejo de cámara y edición de video (Bubba, comunicación personal). En cuanto a sus contenidos, exhibieron la influencia que el rap conciencia tuvo en ellos, pues se centraron en denunciar a las autoridades, al sistema de gobierno y en pregonar valores, como la libertad. Concretamente, escucharon como referencia

a Magisterio, El Emsiburrón, Pakal y el *crew* Sector Lúcido (2004), cuyos integrantes más representativos fueron Bocaflója, Akil Ammar y Skool 77.<sup>67</sup>

Por otra parte, trataron de buscar patrocinios para conseguir equipo de sonido, y eso les permitió realizar eventos con más frecuencia. En el 2005 trajeron a Magisterio, El Emsiburrón y Soul Man. También organizaron El Rap Obrera, celebrado en mayo de 2006, y donde, por cierto, debutaron los Mich Soldiers. Para octubre del mismo año vino Bocaflója y, de paso, tuvieron la oportunidad de abrirle su *show* (imagen 22). Ya en abril de 2007 regresó Magisterio, pero esta vez con Pakal; se presentaron en el extinto León de Mecenas (imagen 23). En el mismo lugar, pero en el mes de mayo, llegaron DJ Ethos, Menuda Coincidencia, Soulman y, de nuevo, Bocaflója, todo como parte del concierto The Soulsonic Force (imagen 24).



**Imagen 22.** Convergencia Lírica en la visita de Bocaflója, 2006.  
De izquierda a derecha, Bubba, Mou y Rino Máximo. Foto de Laura Reyes.

---

<sup>67</sup> El *hard core*, según observé, es un estilo que se caracteriza por un talante agresivo del rapero, así como un vocabulario directo y malsonante al tocar temas de protesta, calle o competencia.



Imagen 23. Evento Unión Hip Hop, 2007. Volante de César Hernández.



Imagen 24. *The Soulsonic Force*, 2007. Volante de Raúl Ramírez.

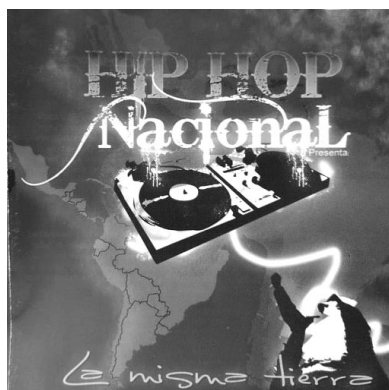
En el 2008, Luardo y Convergencia Lírica, en coordinación con exponentes del grafiti como el Fósil, Masa y Pese, participaron en la Expo Feria Michoacán. Poco después, Alma Libre, Rino Máximo y Luardo desarrollaron *La Misma Tierra* (2008), muy valioso en el

historial michoacano por ser un compilado que se operó con colegas colombianos, cubanos, puertorriqueños, peruanos, venezolanos y chilenos. Su idea fue promover que todos los raperos, productores y escuchas son iguales por el mero hecho de pertenecer al mismo globo terrestre (imágenes 25 y 26).

Bubba, por su parte, grabó el disco *Hecho en Michoacán* (2008), pero con la productora Lemon Recordz, un estudio casero del cantante y productor Andrés Malandra, “Andito”. En este caso no hubo un colectivo detrás, simplemente fue la inquietud de este músico local por cooperar con un compañero de oficio (Bubba, comunicación personal).



**Imagen 25.** Luardo y Convergencia Lirica en la Feria de Michoacán, 2008. Cartel de César Hernández.



**Imagen 26.** Portada de *La Misma Tierra*, 2006. Proporcionada por Raúl Ramírez.

Ahora, en la categoría de efemérides deshonrosas se encuentra el 8 de agosto de 2008, día en que se celebró el concurso El Rino de Oro. Se trató de contiendas entre grupos locales auspiciadas por la marca de ropa Ecko. Al final se enfrentaron Alma Libre y los Mich Soldiers, de los cuales el segundo resultó ganador. El premio consistía en una serie de atuendos y una gira por varios estados del país. No obstante, los vencedores fueron estafados, pues nada de lo prometido se les cumplió (imágenes 27 y 28) (Sien, 11.05.2016).

Después de triunfar en este concurso fallido, los Mich Soldiers conocieron a Jahngo Style —o Krater— y eventualmente sacaron un disco en el estudio Stuka Record: *Maketa* (2009). Sin embargo, no duraron más, pues quisieron coger caminos diferentes dedicándose a sus estudios escolares o a tareas de índole religiosa. Solo Sien determinó continuar con Jahngo y emprender el proyecto Combo Crew, el cual “era básicamente nosotros rimando con ritmos *reggae*” (Sien, 16.05.2016).

Por otro lado, Luardo comenzó a despuntar dentro de quienes conformaron Hip Hop Nacional. Desde el 2007 preparó una serie de canciones que terminaron de cuajar en un álbum como solista: *Caballero del Reino* (2009). Si bien él lo produjo, fue High Hopes Recording, disquera de Toluca, la responsable de masterizarlo y maquilarlo. Contó con las participaciones de Convergencia Lírica, Bubba y Nedman, de la Ciudad de México. Asimismo, en marzo de ese año lo presentó con gran éxito en un concierto donde fue secundado por los Mich Soldiers —quienes, por cierto, también presentaron su disco de demostración— y por Eme García, un rapero reciente de la colonia Cayetano Andrade, luego miembro de Alfa Track y productor del canal Mundo Doble H (imagen 29) (Eme García, comunicación personal).

Luardo no tardó mucho en volver a tomar la pluma y grabó un segundo disco: *Noble pero Maldito* (2010). Esta vez la producción fue

totalmente independiente y en las colaboraciones resaltó la Combo Crew con “Cartas de un Soldado”, canción sobre un hombre atormentado por las crueldades vistas en la guerra. Para julio decidió hacer un evento con el fin de celebrar su lanzamiento (imagen 30), pero poco después la incertidumbre laboral lo obligó a emigrar a Alemania. Regresó en el 2013 para crear su último disco hasta la fecha: *Tercer Mundo* (2013), una producción dirigida por Joel Martínez, dueño de un pequeño estudio privado local (Luardo, comunicación personal). En nuestros días sigue residiendo en Europa, aunque sus materiales se continúan citando como parte de las mejores rimas creadas en la ciudad de la cantera.

En esta fase es preciso traer de nuevo a MC Dedos, no fue socio del colectivo Hip Hop Nacional pero sí estableció contacto con Rino Máximo. Cuando percibió que había una pequeña comunidad de raperos, desde su productora Morfin Rekords revivió su interés por escribir y se aventuró a concebir dos LP: *Tres Décadas* (2009) y *200 Años* (2010), ratificando su postura de abandonar la lírica barrial para profundizar en el tema de la denuncia. En consecuencia, su trayectoria es una muestra de cómo un pionero se reinventa para adaptarse a los contextos recientes.

Convergenzia Lírica, en un rubro aparte, tuvo varias presentaciones en tierras propias y el resto del país, empero, se desintegró en el 2012 luego de que cada elemento juzgó que era la hora de andar en solitario. Mou dejó su rol de rapera para enfocarse en el trabajo y la maternidad. De Chuky (Ch Ch) se sabe que montó TBK Records, donde grabó y produjo a otros raperos como Ache Erre. Y Rino Máximo, con la ayuda de otros amigos, emprendió el proyecto Notirap para la agencia de noticias Quadratín, constó de una serie de cápsulas audiovisuales con reportes de los sucesos más relevantes de la semana a través del rap. Tal programa abarcó de 2012 a 2017, y por pequeño que parezca, significó un espacio de expresión

innovador en la ciudad, pues no se ofreció con fines de entretenimiento, sino como una alternativa a la prensa convencional.

A su vez, Máximo publicó lo que hasta ahora es su último disco: *Charla con Sofía* (2015), en el cual se observan temáticas alrededor de su experiencia como padre. En fechas cercanas continúa rimando con *beats* y producciones de Big Roné, Supplice Beats, Tony Basta, Misterio y Héctor Ali (Rino Máximo, 29.01.2016, y Laura, comunicación personal).

### **La Happy House**

Paralelamente a lo anterior, en la Tenencia Morelos, Alma Libre cultivó su propia productora, la Happy House, aunque ya mencioné que también colaboraron con el colectivo Hip Hop Nacional. En este punto, DaNT y los demás consiguieron grabaciones de mejor calidad en tanto que ya contaban con una mezcladora de sonido, micrófono con condensador, *antipop* (filtro para el aire de la voz) y programas para procesar las voces como Reason y Ableton Live. En el 2005 terminaron un *LP* con la ayuda de Chuky y Sergio, de Ananta Records, al que nombraron *El Principio de un Camino*. Además publicaron algunas canciones en el sitio de descarga en línea Underflow Mex, siendo “El Niño de Bronce” y “El Mismo Ciudadano” las de mayor aprobación:

Incluso nos llegaron a comparar en Zamora y en otros lugares. Decían que éramos los Beasty Boys de México, porque traíamos un estilo así, pero diciendo cosas buenas, ¿no? En ese momento hubo un tema que a la gente le gustó mucho, hasta le fecha dicen que luego la toquemos: “El Niño de Bronce”; la historia de un morro que vive en la calle, y las carencias y todas esas ondas. Y esa rola nos identificó mucho con la gente de aquí en Morelia (Héctor Ali, 10.04.2016).

En esos momentos, más sujetos de la zona comenzaron a incorporarse. De inicio, Champ (o Walter Vargas), hermano menor de Jap One, mostró inquietud no solo por rapear, sino por la carrera de *beatmaker*. Posteriormente levantó la mano Kabbo, otro interesado en el mundo de la producción, y finalmente Katana (o Danny El Perro), rapero que hizo sus primeros pininos en el *freestyle*.

Alma Libre preparó más temas en los siguientes años, sin embargo, en el 2008 hubo desacuerdos que no fueron tan graves como para perder la amistad cultivada desde la niñez, pero sí para disolver el grupo en dos entidades: Kalibre Magnum y Ache Erre. Ya con tal alineación produjeron una serie de discos destacables, inclusive de otros raperos, como *Misterio* (2009) del colectivo Murga Crew. De Ache Erre figura *Ache Erre* (2008), *La Misiva* (2010) y *No Mercy* (2012), este último realizado con la ayuda de Chuky y la TBK Records. Por parte de Kalibre Magnum se contó con *Testigo Público* (2008), *Peligroso* (2009), *Masacre* (2009) y *Horror Mixtape* (2011), así como con *Welcome to Calle* (2010) de Jap One y DaNT. También hubo un compilatorio doble de varios autores: *Happy House. Album Blanco y Negro* (2012).

En este periodo, Kalibre Magnum brilló con su pieza y videoclip *This is my Life* (2012), cuya dirección estuvo a cargo de Luardo y Bubba. Aquí, cabe decir, presentaron un estilo de rap gangsta (o *pan-dillero*), con temas de competencia y vivencias de la calle. De hecho, mis informantes coinciden en que, ya fuera de su gusto o no, influyó en la segunda generación: “Ya tú ibas a un evento local y, pues, normalmente dejan a los locales a veces cantar, o micro abierto, y allá veías a los morrillos con ese *flow*, con esas temáticas [de Kalibre Magnum]” (Rudy García, 26.04.2019).

Su impacto igualmente se dio, porque para entonces se incorporaron al colectivo Mexamafia de Aguascalientes, con lo cual lograron una exposición nacional. Así participaron en varios eventos de



distintas ciudades del país, como el Hip Hop vs. Drogas de Aguascalientes, alternando micrófono con SFDK, de España, Cancerbero, de Venezuela, Kinto Sol, de Milwaukee, Wisconsin, y The Psicho Realm, de los Ángeles, California.

En cuanto a los eventos locales, colaboraron en gran parte de los promovidos por Hip Hop Nacional. Pero por mencionar otros, figuraron en el arribo de Caballeros del Plan G, de Durango, en el bar Bambú, durante octubre de 2006, aunque al final solo vino Serko Fuentes. Esa vez se subieron a la tarima Comando Lírico, Convergencia Lírica y Luardo. O bien, cabe recordar que en el 2009 trajeron por primera vez a Nedman Guerrero, el responsable fue DaNT (imágenes 31 y 32). Y por último, no puedo omitir la Fiesta en el Barrio, un proyecto iniciado en la Tenencia Morelos pero que al paso de los años cobró una enorme fuerza al grado de ser uno de los espacios con mayor audiencia en la actualidad. Desde el 2010 se hace una o dos veces por año (imagen 33) (DaNT y Dhoser, comunicación personal; Héctor Ali, 10.04.2016).



**Imagen 31.** De izquierda a derecha: Jap One, Serko Fuentes, Doser, Champ, DaNT y Ache Erre 2006. Fotografía de Dante Ulises Salazar.



**Imagen 32.** De izquierda a derecha: DaNT, Ana MC, Dhosier, Nedman Guerrero, Ache Erre, Sifra, no conocido, Espya 104, 2009.  
Fotografía de Dante Ulises Salazar.



**Imagen 33.** Primera edición de Fiesta en el Barrio. Proporcionado por Héctor Ramírez.



**Imagen 34.** Kalibre Magnum como parte de la Mexamafia, 2012. Volante de Hugo Said Chávez.

## Rap Suena Producciones y Monkey Pro

En Lomas de Hidalgo crecía La Perrera Records, una productora modesta que luego de la buena aceptación del evento Rap Suena (2005), EL Perro L y Bosque determinaron cambiarle el nombre a Rap Suena Producciones. Bisorman en ese momento grabó con ellos y cuenta al respecto: “Nos metíamos en su closet, este [El Perro L] lo diseñó para que fuera la cabina, y ahí grabábamos. [...] Usábamos un micrófono de grabación, supongo que de los más austeros, pero ya de grabación; [...] él usaba el Acid Pro” (Bisorman, 10.10.2018).

Se sumó el grupo Comando Lírico, ya con Drack y Dersha, de la colonia La Soledad, y Navi, de la Guadalupe. También Milicia CT-7, constituido por Razzya, Badakha y Zaim, la mayoría de Jardines del Rincón. Otros de reciente cuño fueron Bogo y Jike (*MC Quique*), con el título de Audire Rap, así como Krukser y Kuter (*o Vagaminds*) bajo el mote de Vox Populli.

De forma cercana a los enunciados, laboraron personajes de Michklán, quienes ya habían grabado dos *mixtapes*: *Untitled 1* (2005) y *Untitled 2* (2006). Con todo y eso, la agrupación se separó poco después, por lo que Franz Banana y Kriserkoo meditaron acerca de cómo evitar tirar lo conseguido en saco roto, la respuesta fue fundar su productora, la Monkey Pro. Banana fue el principal responsable de moldear las pistas y producir canciones con FL Studio, mientras que ambos fungieron como tutores de raperos inexpertos, entre los cuales emerge Yack (hoy Demian Crate), un jovencito con mucha hambre de escribir y dominar el arte de estructurar *beats*.

Ya en una u otra productora, rápidamente se dispusieron a diseñar álbumes. Karmakhan y Michklán, aún con la ayuda de Chuky, definieron el compilado *La Antesala* (2005). Más adelante Karmakhan editó *Después de la Antesala* (2006) y *Cuando Morían los Beats* (2007). El Comando Lírico no se quedó atrás y creó *Cosmovisión* (2007), mientras

que Drack en solitario publicó *Preso de Libertad* (2007). La sangre nueva también aportó su talento, Milicia CT-7 con el disco *Prolifera- zión de la Nación* [sic] (2007) y Yack con *La Muestra* (2007) (Demian Crate, 13.03.2019). Franz Banana, desde su trinchera, maquiló la obra más destacada de la Monkey Pro en ese periodo, *Youloveme* (2009). Y Bisorman, grabó una primera versión de *El Suspiro del Calíope*, aunque por razones desconocidas no salió a flote, en ese instante se unió al club de los materiales congelados.

Asimismo, Matute Stylah, con su concepto Zion Sound Sistem, se acercó a El Perro L y Bosque para grabar su disco homónimo *Zion Sound Sistem* (2007). Ciertamente, sus características musicales remiten al *reggae* local, pero su contacto con los raperos no fue de “pega y corre”, pues con algunos de ellos hizo buenas relaciones y se integró plenamente a la comunidad.

Otro proyecto emanado de Rap Suena Producciones fue el compila- torio *Morelia en Progreso* (2007). De él destacaron varios integrantes porque presentaron la canción “Batallón Charanda”, con la cual escenificaron un colectivo con una postura sumamente competitiva frente a los demás, actitud que, como se verá en los apartados siguientes, es común en los raperos.



**Imagen 35.** Morelia en Progreso, 2007. De pie: Bosquejo, Bisorman, Yack, Bogo, Jike y Dersha. En cuclillas: Krukser, Kuter (Vox Populli), Cedro y Zalim (Milicia CT-7). Fotografía de Raúl Ramírez.

Ahora, un sector de la comunidad experimentó una breve tendencia estética llamada *rap guapachoso*. Se le denominó así porque los *beats* presentaban sampleos de cumbia y danzón. Surgió en el 2005 luego de que Michklán compusiera la pieza “Mostrando Actitudes” junto con Dhalia, una rapera de Monterrey radicada en la ciudad y que de inmediato se acopló al movimiento local y hasta participó en el evento Rap Suena (imagen 17).

En realidad, aquella pista musical que utilizaron provino del novio de la regia, me refiero a Naípe de los Gamberroz.<sup>68</sup> El estilo gustó tanto que varios lo emularon en sus canciones, como “Entre mis Calles” (2005) de Convergencia Lírica, “El Hip Hop No es Como lo Pintan” (2006) de Karmakhan y “4 Elementos” (2007) de Comando Lírico y Bisorman. Duró hasta el 2007 pero quedó en la memoria como una de las pocas veces en las que, por influencia de un particular externo, se intentó promover una propuesta estética colectiva. Bubba, incluso, volvió a retomarla en el 2019 con “Tan Guapachoso” (Bisorman, 10.10.2018, y Bubba, comunicación personal).

Respecto a eventos organizados por las productoras hasta aquí mencionadas, en abril de 2006 llevaron a cabo la edición número dos de Rap Suena con la ayuda de Hip Hop Nacional. En esta edición trajeron a exponentes nacionales, como Skool 77 de Guadalajara, Menuda Coincidencia y Bribones hasta el Cuello, de Monterrey. Por el lado de los locales se escuchó a Karmakhan, Bubba, Bisorman, Comando Lírico y Convergencia Lírica (imágenes 36-38).

Al iniciar el 2007 ocurrió otro suceso importante: la visita de Dr. Mayal y Skool 77. Su relevancia no versó en el gran número de asistentes, la calidad de su sonido o los servicios de atención, sino en

---

<sup>68</sup> De este modo, además, Karmakhan y Michklán colaboraron con Gamberroz y Droga MC, de Veracruz, para la pistas: “Monteveramichoakerrey” (Demian Crate, 13.03.2019, y Bisorman, 10.10.2018).

que convergieron por primera vez públicos de dos corrientes aparentemente distintas: el *reggae* y el rap, desde entonces no dejaron de apoyarse.

A lo anterior siguió la presentación del disco *Ploriferación de la Nación* (2007) de Milicia CT-7, y especialmente la tercera edición del Rap Suena, con Rapueblo Sur de Monterrey, MC Tony, de la Ciudad de México, Mich Soldiers, Alma Libre y Yack. En esa ocasión se organizó en el bar Conciencia, sobre el libramiento sur de la ciudad (imágenes 39-41).

No pasó mucho tiempo para que se efectuara la cuarta y última edición de Rap Suena, concretamente, en febrero de 2008, con Akil Ammar, de la Ciudad de México, como invitado especial. Se celebró en San Lorenzo, y algunos de los locales que tomaron el micrófono fueron Comando Lírico, Karmakhan, Milicia CT-7, Yack, Bisorman, Vox Populli, Franz Banana, Krisekoo, y fieles a su apetito por bailar en cualquier tarima, el colectivo de *break* Style and Soul (imágenes 42-46).

Aun con esas actividades, aquel año surgieron diferencias entre los miembros de Rap Suena Producciones, pues, de manera semejante a lo ocurrido antes, se percibió que quienes estaban al mando bloqueaban la libertad creativa y la intervención en los eventos: “Cuando hacías algo y no lo tomabas en cuenta, decía: ‘No, güey, estás volteando bandera, eso no va’. [...] Y volvió a pasar lo mismo. Y entonces otra gente se vino a trabajar conmigo, y empezó otra enemistad” (Demian Crate, 13.03.2019). Por lo tanto, los raperos volvieron a reorganizarse y a fundar nuevas productoras, además de que los más jóvenes echaron a andar sus propios proyectos.

Por lo que concierne a la Monkey Pro, en el 2011 mutó al colectivo PIRA.MD Records, una iniciativa de Criskoo (hoy Kryone) para “crear un sello mexicano de hiphop experimental con una línea electrónica, con artistas nacionales e internacionales” (Kryone, comunicación personal). En ese entendido, se sumaron personajes

de diversos estados y naciones, entre ellos puedo enunciar a Frnz-Frnz (Franz Banana), Mr. Vampire, Turning Torso, Ruido, Pedro LaDroga, Canoooooopy, Remo Virogha, htrsplntr, TOMC, Dyelo Think, Totuls, Hiram Martinez, Pakbel, MVNG, Scott Xylo, Studio Cee, Harmful Logic, Kamutao, Josue Josue, 1990, Denzity Beats y Weed Konducta. Su aportación no pasó desapercibida y actualmente se les considera una de las propuestas más importantes en el mundillo del *underground*.

### En el Aire Records

Bisorman y Yack entablaron amistad en Rap Suena Producciones, pero ante su disolución emprendieron una nueva productora. El segundo, sobre todo, sintió la necesidad de aprender a grabar y ejercer sus conocimientos en piano, guitarra y bajo:

Él [Yack] siempre le ha gustado como que el rollo de la grabación, la edición. Es como un Grandmaster Flash —ya vez que hasta la licuadora metía—. [...] Me acuerdo que tenía una computadora muy sencilla, consiguió un MIDI, una tarjeta de sonido exterior, y yo en el micrófono, este, de grabación, y empezamos a grabar, empezamos como a idear cosas (Bisorman, 10.10.2018).

Yack bautizó a esta nueva productora con el nombre de En el Aire Records. En un principio, además de los mencionados, solo contaba con Bubba y Audire Rap, sin embargo, con el paso de los meses confluyeron más raperos de la ciudad. Según apunta, la dinámica de grabación fue igual a los lugares donde contribuyó antes, es decir, un espacio de encuentro donde creaban, charlaban y bebían (Demian Crate, 13.03.2019). Dos de los primeros trabajos que hizo esta productora fueron *El Bubba* (2009) y *Entre el Delirio y la Cordura* (2009) de Jaf, otro rapero de transición a la segunda generación.

Bisorman, por su parte, fabricó sus propias pistas musicales y fundó el sello llamado Calíope Erre A Pe. Su intención fue publicar las canciones que, sin el ánimo de mentir, mantuvo paralizadas desde el 2003. Yack lo ayudó y al cabo de unas semanas finalmente logró terminar su disco: *El Suspiro del Calíope* (2009) (Bisorman, 10.10.2018).

Paralelamente, ambos empezaron a frecuentar a un jovencito que, de acuerdo a sus palabras, gozaba de un gran talento: Tony LaCocca. Los tres conformaron el grupo Carpe Diem y cambiaron sus alias a Ulises Slayer, Baobab y Sweet. Así fue como grabaron dos álbumes: *Short Play* (2008) y *Lado B* (2009). Del segundo, recuerdan con satisfacción el buen recibimiento que tuvo en una presentación en Salvatierra, Guanajuato: “Nos fue muy bien, la primera vez que yo me sentí *rapstar*; [...] y la gente coreaba nuestras rolas. Es la única vez que yo lo he vivido” (Bisorman, 10.10.2018). Sucedió en agosto durante el Día Internacional de la Juventud.



**Imagen 46.** Carpe Diem. De izquierda a derecha: Tony LaCocca (Sweet), Bisorman (Baobab) y Yack (Ulises Slayer), 2008. Fotografía de Raúl Ramírez.



Para el 2011, Bisorman se separó del proyecto por un malentendido, pero al mismo tiempo, Drack lo invitó a formar un nuevo Comando Lírico, pues se había quedado sin el resto de sus compañeros e, incluso, por su cuenta publicó el *LP Don de Fe* (2010). De tal modo, ambos prepararon algunas rimas en el estudio Sinapsis Records, un lugar que no se especializaba en el rap pero que estaba abierto a cualquier género musical. El resultado fue *El Mundo al Revés* (2011) (Bisorman, 10.10.2018). Mas no prosperaron como grupo y a finales de 2013 cada uno tomó una senda distinta.

Durante ese período, se arrimaron más raperos a En el Aire Records, algunos de forma permanente, otros de manera efímera. Entre los de nueva hechura destacaron Harry Caine y Vox (hoy Ace Hitter). Acorde con los informantes, el primero presentaba amplios dotes para crear *beats*, mientras que el segundo, un sobrado ingenio al rapear. También Carpe Diem elaboró su compacto *Humo* (2011), con las colaboraciones de Ras D.A.I.M., Matute Stylah, la rapera Tonalí, de Guanajuato, e Iguan, de Francia. En cuanto a *beats* y producción, cooperó DJ Twisted, Negro Suárez (antes Zalim) y el ya citado Harry Caine. Se editó en formato físico, con una distribución de mano en mano hasta llegar a Guadalajara, Ciudad de México, Cuernavaca y Guanajuato (Demian Crate, 13.03.2019).

Dentro de las presentaciones de este disco, se subraya la realizada en el evento más grande en Morelia hasta ese momento, me refiero a la visita del español Rapsusklei en noviembre de 2011 —otros participantes fueron Ache Erre y el nuevo grupo de Bubba, Buenos Inquilinos—. A principios del siguiente año, además, hicieron una última promoción en compañía de colegas como Bosque y DJ Set Ggo Soplifaz Squead.

En el 2014 otra vez se unieron a la productora raperos con aires frescos y de distintas partes de la ciudad. De esa ola fue la agrupación Lírica Opuesta, conformado por Esdrak, Antrax y D-Louder,

los tres de la colonia Prados Verdes y con experiencias previas de presentaciones y en la realización de temas. En concreto, Ulises Slayer (antes Yack) ayudó en la producción de su pieza, “Me Siento Bien” (2014), pero al final solo D-Louder tuvo el afán de permanecer en el equipo para continuar cultivando su talento como trovador de la urbe. Después se incorporó Frankothirador (hoy Black Frank o simplemente Franko), de Granjas del Maestro, quien ya hacía *freestyle*, canciones e, incluso, contaba con un disco que engendró con recursos propios: *El Lado Oscuro del Corazón* (2012). Sin olvidar que fue elemento del colectivo Boggart Clan, cuyo grupo Paranoia publicó los álbumes *Paranoia Vol. 1* (2010), *Verídicos* (2010) y *Paranoia Red Rose* (2011).

Otro personaje que se acercó y que vale la pena mencionar fue Rideck, un rapero de un gran instinto literario que por entonces despuntaba en el mundo de las batallas aunque, como se verá, suele caminar a través de varios estudios de la ciudad. Asimismo, entró el jovencito Mayday, deseoso de construir una carrera como *beatmaker* y cuyo caso representa la transición a la tercera generación. O bien, colaboró el grafitero local Dtek, en específico compartiendo sus peripecias en la pintura y la organización de foros vinculados con el hip-hop, con eso naturalmente extendió la perspectiva del equipo.

Para esos instantes, Bisorman aclaró malversaciones con sus amigos y, junto con Ulises Slayer (quien empezó a ser conocido por el nombre de su grupo, Carpe Diem), tomó el rol de tutor. Así, fue guía en el ámbito de la ética, mientras que Ulises fue maestro en la utilización de programas de grabación, escritura y actuación en vivo: “Con el que más me he encerrado a trabajar así, es con Franky [Black Frank]. [...] Pasamos todas las letras otra vez a mano, y ‘¿Sabes qué? Esta palabra siento que está de más, [...] esta estructura yo creo que la puedes acomodar así’” (Demian Crate, 13.03.2019).

En cuanto a otros discos publicados por esta productora, hubo más y de diversos estilos que merecerían una descripción por separado, pero dado el poco espacio sirvan de ejemplo *Máquina del Tiempo* (2012) de Harry Caine, *Amorevoluzion* (2014) de Ras D.A.I.M., *Pasamanos* (2014) de Bisorman, *Dame Tiempo* (2013) y *Música del Alma* (2014) de Matute Stylah, *Resina* (2014) de Carpe Diem, y *Retazzos* (2015) de Rideck (Black Frank y D-Louder, comunicación personal; Rideck, 17.08.2016, y Bisorman, 10.10.2018).

### **Kujos Melody**

Luego de Rap Suena Producciones, Bosque (en estas fechas, Mommo Fokker) estableció su propia productora, pero esta vez sin sus socios de Karmakhan, la llamó Kujos Melody. Empezó con la producción del ya mencionado álbum *El Bubba* (2009), así como con la mayoría de los *beats* para el disco de Jaf, *Delirio y Cordura* (2009). En lo consecutivo echó a andar un par de ideas que culminaron en *Ke no Estoy Loco* (2008), *Azulsepia* (2009) y *Sueño y Olvido* (2010).

Respecto a los eventos, en marzo de 2009 presentó *Ke no estoy Loco* en compañía de Carpe Diem y Bubba, posteriormente este último trajo a Bocafloja para que ofreciera una ponencia en la Facultad de Letras de la UMSNH, la cual se tituló “La poética del hiphop como desmesura de lo político”. No acabó allí, al día siguiente rapeó en La Vecindad con el grupo de Los Ángeles, California, PLG (Para La Gente); como teloneros figuraron el mismo Bubba y la banda Pollo-mingus (imágenes 50-52). En agosto, además, intervinieron en el programa de televisión *La Neta*<sup>69</sup> del Sistema Michoacano de Radio y Televisión, secundados por Carpe Diem, Luardo y Mich Soldiers.

---

<sup>69</sup> Véase el video en Youtube “Luardo en La Neta” (2009).

Lo anterior representó otro cambio en el uso de espacios por parte de los raperos, ya no se trató solo de ambientes festivos, ahora asistían a la universidad para hacer un ejercicio de reflexión desde y sobre el rap. Asimismo, fue un triunfo el aparecer en un medio de comunicación convencional y tener la oportunidad de llegar a nichos ajenos a su comunidad.

Prosiguiendo con la actividad de Kujos Melody, en el 2010 se anotaron más aspirantes a su círculo, pero no es hasta el 2012 cuando se puede decir que conformaron una nueva plantilla de trabajo. Desde el puerto de En el Aire Records desembarcó Tony LaCocca, Vox y Harry Caine. También se unieron Kuter, exmiembro de Vox Populli, y Neyel de Mich Soldiers. Otro fue Zeth Varuna de la colonia Ampliación 20 de Noviembre, quien venía de producir sus primeras notas musicales con Nike, Pato y Rims, amigos entrañables de su barrio. Bosque cerró filas con Tomás Shakur, Gerardo Contreras y Samat, de Pátzcuaro, y sin demoras, rentaron un lugar de la zona centro para montar un estudio de grabación con el ánimo de profesionalizar su labor (Zeth Varuna, comunicación personal).

Algunos de los álbumes que publicaron bajo esa sala fueron *Rever le Mixtape* (2012), con participación de varios autores del colectivo y otros raperos del país; *Primavera* (2012) de Samat, *Indezentes Vol. I* (2012) de Mad Montana (Tony LaCocca), *Eterno Resplandor* (2012) de Bosque, *La Ley del Caos* (2013) de Zeth Varuna, *The Garden* (2013) de Kuter y *T.D.P.* (2013) de Doom Providers, grupo conformado por Vox y Harry Caine, y que por cierto, alternaban tareas con PIRA. MD Records.

En la opinión de mis informantes, *Rever* fue el material que mejor aceptación tuvo, no solo en Morelia, sino en Monterrey, Puebla y la Ciudad de México. De hecho, les permitió contactarse con otros colegas para crear música y fortalecer la comunidad rapera nacional.

Por ejemplo, Zeth Varuna así conoció al *beatmaker* Craim Beats, de Toluca, con quien opera hasta el presente.

Por el lado de los videoclips, cabe precisar, con sus propios medios grabaron para canciones como “A.N.T.I.” (2012) de Harry Caine y Tony LaCocca, “Life” (2012) de Bosque, y “Alquitrán” (2013) de Zeth Varuna (imágenes 53 a 55). Por supuesto, no los editaron con un alto presupuesto económico, más bien, acudieron a su imaginativa y jugaron con sus cámaras, las luces y sombras, las paletas de colores y los numerosos cuadros que brinda la metrópoli.

A propósito del efecto de sus materiales, podría expresarse que las personas de Kujos Melody, en mancuerna con las de En el Aire Records, moldearon un estilo en la ciudad. En cuestión de *beats* se caracterizaron por sus recurrentes cortes de música soul, jazz, funk, rock y folk estadounidense (escúchese *Short Play* de Carpe Diem, *El Suspiro del Calíope* de Bisorman o *Sueño y Olvido* de Bosque). Sobre el contenido, cuestionaron el sentido de su existencia, manifestaron el poder en sí mismos y usaron un lenguaje figurado. Esto resultó contrastante con los compañeros que se centraban en discursos de violencia, pobreza, tráfico de narcóticos y la vida barrial. Por lo mismo, se ganaron una serie de críticas que hasta este momento cosechan. Quizá por ello Demian Crate declaró: “A nuestros eventos no iban casi *rappers*, a nuestros eventos iban más de Letras, de Filosofía, cineastas y cosas así” (Demian Crate, 13.03.2019).

En el ámbito musical, Bisorman llamó *soft* a esta tendencia, pues representó una gama alternativa a lo hecho por sus colegas. En cuanto al contenido lírico, Demian Crate lo denominó *introspectivo*, porque, ya señalé, indagan aspectos de su existencia (en el capítulo III lo explicaré con detalle) (Demian Crate, 13.03.2019; Bisorman, 10.10.2018). El tema existencial, siendo estricto, no era novedad, ya Luardo lo había externado en *Tan solo un Día* (2002), sin embargo,



es en esta época cuando varios lo hacen visible y por completo se transforma en una vertiente estética de la comunidad.

Para el 2014, Kujos Melody entró en tensión, los tiempos e intereses personales de los integrantes se impusieron, y entonces optaron por dispersarse. Bosque adquirió nuevas responsabilidades como padre de familia, pero incluso así produjo el álbum *Punch Drunk Love* (2014). Hasta el momento sigue creando, lo testifica la pieza “Tus Ojos en Gris” (2018), con la colaboración de Espitia Eme (o Matute Stylah).

Por su parte, Neyel y Kuter, en calidad de raperos y psicólogos, emprendieron actividades loables. Desde el 2010 improvisaron talleres de rap para niños y jóvenes en el Centro de Integración Juvenil (CIJ). Al final solo Kuter se quedó, y en su anhelo por profundizar en los problemas de los jóvenes, fundó en el 2014 el Espacio Multidisciplinario para el Aprendizaje de las Humanidades (EMAH). Fue invitado después por la UMSNH al proyecto *De la Secu a mi Barrio*, para que ofreciera sus cursos en once secundarias de la urbe. En sus palabras, los contenidos y objetivos fueron: “Un taller que abarca la parte filosófica, emocional y poética del rap, con el objetivo de desarrollar habilidades para la vida y prevenir conductas de riesgo en adolescentes; lo promuevo como parte de una cultura de paz” (Kuter, comunicación personal).

Siguió impartiendo con distintos nombres en clases de verano de la casa hogar Aldeas Infantiles SOS Morelia, también en Tumbisca, Uruapan y en Querétaro, con la Fundación Proart. De este modo, hubo otra propuesta en el uso del rap: practicarlo, pero a la par, buscar en él la restauración personal del escucha, con lo cual se volvió al sentido original del hiphop basado en impulsar la concordia social (imágenes 56 y 57).

Con relación a Harry Caine y Vox (hoy Ace Hitter), se mantuvieron como Doom Providers y con el sello Pira.MD. La pro-

ducción creativa de ambos es abundante pero, sin duda, el primero despuntó a nivel nacional, dadas sus pistas musicales de gran ingenio (Zeth Varuna, Bosquejo y Ace Hitter, comunicación personal). Algunas obras producidas en Pira.MD son *Siluetas* (2014) de Harry Caine, *Demonio* (2016) de Doom Providers, y *Pay Me* (2018) de Ace Hitter. En cuanto a quienes restan de Kujos Melody, los dejo para después en vista de enlazarse con futuros colectivos.

### **De Milicia CT-7 a Los Suárez**

Al terminarse Rap Suena Producciones, Milicia CT-7 costó sus propias herramientas de grabación para concretar ideas que permanecían en el tintero, el fruto fue *Herencia de la Calle* (2010), un disco de denuncia en torno a la precariedad de los barrios, aunque se convirtió el último de ellos como grupo. En los años venideros se mostraron muy activos, sobre todo El Negro Suarez (o Zalim, también conocido como Soul Diggah, El Genio de los Botones y Chino Kyntana) que diseñó una gran cantidad de *beats* y estuvo detrás de la producción musical en discos de otros compañeros, por ejemplo, en *Pasamanos* de Bisorman.

Ya en el 2014, junto a sus hermanos Carlos Casino (previamente Badakha) y Compa Moy, fundó el grupo Los Suarez, al que, tras una temporada, se integraron Alexandro el Grande (o Mallhablado), Joven Pablo y De La Nueve. El cambio no solo fue de nombre, ya que incursionaron en un estilo no visto antes en la comunidad moreliana: el *narco rap*.<sup>70</sup> Bajo tal óptica publicaron una diversidad de canciones y álbumes, aquí algunos: *3 Puntos* (2015), *Santa Verguiza* (2015), *La Empresa Mixtape* (2016) y *Movimiento Alterado*

---

<sup>70</sup> El narco rap se distingue principalmente por temas relacionados con el tráfico de narcóticos y, como se verá, tiene relación con el trap.

666: *Corridos Rapeados Vol. 1* (2017). Como solista, además, el Negro Suarez delineó *Libertad Condicional* (2016) y *Demasiado tarde* (2017) (Negro Suarez, comunicación personal).

En síntesis, el viraje en la perspectiva de estos raperos es una prueba de que viven trayectorias y necesidades en función de diferentes contextos a través de los años, y al parecer, el crecimiento de la delincuencia organizada en Michoacán durante y más allá del sexenio del presidente Felipe Calderón, incidió en Los Suarez, por lo que los temas de protesta y de la calle ya no satisfacían su sed de rapear.<sup>71</sup>

### **El inicio de las batallas de rap en la plaza de Armas**

La segunda generación, como expliqué, se desarrolló en un contexto donde fue más fácil obtener y divulgar información vía internet. Aquí imperó la plataforma YouTube en tanto que a muchos les permitió conocer las batallas de rap organizadas por la marca Red Bull a partir de 2005. Un par de sujetos como Sien y El Perro L ya soltaban versos improvisados, pero con estos videos se contagiaron otros jovencitos que inauguraron una camada de *freestylers* en Morelia, es decir, raperos que se especializaron en improvisar y combatir.

Así pues, desde el 2005 se hicieron batallas para rellenar espacios en eventos, sin embargo, fue a finales del 2006 que Sien, de los Mich Soldiers, propuso establecer un lugar fijo. Con otros compañeros exploró el sitio propicio sin demasiada suerte, por lo cual MC Quique sugirió realizarlas cada semana fuera del bar El Purgatorio (hoy Bunbury), mas luego de tres viernes se mudaron a uno de los

---

<sup>71</sup> Me atrevo a declarar que, en la percepción general de los morelianos, un indicador del incremento de la inseguridad y la delincuencia organizada fue el atentado a civiles con granadas de fragmentación en la conmemoración del Grito de Independencia, desarrollado el 15 de septiembre de 2008.



pasillos de la plaza San Agustín. Para ello, repartieron volantes y llevaron un estéreo modular con micrófono que conectaron en comercios aledaños (Sien, 11.05.2016).



**Imagen 57.** Luardo vs. Sien, plaza San Agustín, 2007.  
Fotografía de César Hernández.

En julio de 2007 ya se habían asentado y todo iba viento en popa. No obstante, sus planes se vinieron abajo por una riña entre un grupo de jóvenes de la colonia Las Flores y otro de una Casa de Estudiantes próxima al lugar. Presuntamente, se encontraban ebrios y una simple provocación generó la pelea. Esta tuvo tal magnitud que los comerciantes llamaron a la seguridad pública. Los raperos presentes no intervinieron, pero de cualquier manera les pidieron que se marcharan y no regresaran, en consecuencia, esa misma noche se sintieron obligados a peregrinar en busca de un nuevo espacio para las batallas. Sien cuenta:

Nos fuimos a acá, de este lado de Catedral. ¿No ves que está Sanborns y enfrente hay un quiosco de información?, atrás hay como un registro de luz y ahí nos enchufamos. Y pus ya, fue de llevarlo

y ya, como a la mitad de las batallas dijimos: “Vamos a ver otro lugar”, volteamos a ver el quiosco y como que brilló, ¡chan, chan!: “Mira, ahí hay luz, ahí no se junta nadie”, y nos pusimos ahí. Y la policía no nos molestó ni acá (Sien, 11.05.2016).

Así fue como decidieron instalarse en la plaza de los Mártires, mejor conocida con la denominación de la plaza de Armas. Acordaron reunirse los días viernes a las 10 pm, a causa de que la mayoría estudiaba. De esos primeros encuentros, Sien menciona a Luardo, Bubba, Misterio, Cate, Borre, El Perro L, y a dos de la *crew* WRA, El Gato y El Coax. Con ese ritmo continuaron más de un año hasta que notaron un aumento de la inseguridad en la ciudad. Sus sospechas se confirmaron cuando el 15 de septiembre de 2008 aconteció el atentado contra la población civil en la conmemoración del Grito de Independencia. Lo apropiado, entonces, fue esperar por unos meses a que los ánimos se apaciguaran. Al regresar, convinieron mover las contiendas a los miércoles e iniciar a las 8 pm (Sien, 11.05.2016).

En palabras de Sien, este espacio se instauró como “un punto de encuentro del hiphop, más bien el pretexto son las batallas. La intención fue unificar, no importa cuál es la *crew* o cuál es el *MC*” (Sien, 11.05.2016). En efecto, sirvió para la convivencia semanal y promover una interacción distinta al resto de eventos donde exponían sus canciones; ahora los raperos iban a improvisar y competir, mientras la audiencia podía aprobarlos o descalificarlos mediante gritos, aplausos, chiflidos y frases. Con el paso del tiempo, además, se convirtió en una escuela de iniciación para aquellos que se incorporaban a la comunidad.

Ante lo anterior, no es sorprendente que muchos de la segunda generación entablaran amistad aquí, aun si ya intentaban hacer rap en los confines de su hogar, al menos así ocurrió con Zcrack, Diacker, Dasher y Katatztrofer. De ello también se generó el colectivo

Zkirla Crew, cuyas actividades consistieron en convivios y batallas. En sus filas se hallaban Sien, Jahngo (o Krater), Gooster, Neyel, Waped, Coco, Midget, Misterio, Diacker y Dasher. Su vida no fue larga, pero ya avisaba qué florecería el mundo del *freestyle* (Diacker, comunicación personal).

Después de 2009 arribaron jóvenes que representaban un subapartado de la segunda generación, por lo cual Sien comenzó a tomar el rol de tutor con algunos, esas voces eran Ferap, Stiko, Katana, Fercho, Posta MC, Contraste, Juanillo, Raptor y los ya citados Frankhotirador, Rideck y Rudy García (antes Beat Bang). De nuevo, el grueso efectuaría sus primeras grabaciones en estudios efímeros, como el de Wolf, de Huandacareo, quien pronto se casó y emigró a los Estados Unidos (Diacker, comunicación personal; Stiko, 11.08.2016, y Rudy García, 26.04.2019). A pesar de eso, se fundaron otras productoras que echaron raíces en la urbe capitalina.

### **Real Verso y 3 Reinos**

Uno de los raperos emergidos de las batallas fue Zrack, de la colonia Morelia Centro. Su inquietud por la grabación lo llevó a instalar su propio estudio y colectivo, Real Verso. Se estrenó en el 2008 con colegas que ya rapeaban: Chompi, Kazumy (igualmente de la Morelia Centro), Smack y Paso (de Colinas del Sur), los tres últimos del grupo 3 Stylos. En esta primera etapa sus grabaciones tuvieron una calidad modesta, pero aun así prepararon discos como *Sonido Placozo* (2008) de Paso (imagen 59).

Al darse cuenta de sus carencias, Zcrack quiso compensarlo tomando algunos cursos de producción musical por medio de internet, y en su opinión, fue hasta el 2011 que contó con un equipo de grabación competente, de ahí la publicación de su primer *LP Odio y Rebeldía* (2012). Entre tanto, se sumaron al proyecto Sien, Enigma, Jicle, Wast, Rudy García y Ferap. A todos ellos los respaldó,



en la medida de lo posible, con ciertas producciones. Por ejemplo, Ferap plasmó su material *Mi Escritura* (2012), aunque tampoco tardó en montar un estudio casero para fabricar con cuidada atención sus álbumes *El Aprendiz* (2015) y *Fe23* (2016) (Zcrak y Ferap, comunicación personal).

Dicho colectivo no solo se dedicó a realizar grabaciones, también incursionó en la organización de eventos. Zcrack expresa que su intención fue abrir nuevos espacios para sus contemporáneos porque con los ya definidos “parecía monopolio del rap. Solo uno podía ir a rapear a los micros libres, y los estelares de la ciudad, que eran los mismos organizadores” (Zcrack, comunicación personal).

Sus actividades se propusieron como un ambiente festivo y su trayectoria abarcó por lo menos ocho años. Lo más destacable fueron las visitas de Diamante, de Aguascalientes, y Bodka 37, de Guadalajara, en 2011; Mike Díaz, de Aguascalientes, en 2014, y Santa Grifa, de Tampico, en 2015; Iluminatik, de Aguascalientes, y Alemán, de Los Cabos, Baja California Sur, en 2015; Neto Reyno THR Cruz, de Monterrey, en 2016; Pakbel y Reno 871, de Torreón, en 2016, y Ariadna Puello, que creció en España pero es de origen dominicano, en 2016. Por lo habitual, acompañaron los morelianos Sien, Rudy García, Ferap, Stiko, Proteck, Alfa Track, Kazumy, R1, Malak, Reiner, Hana, Champ, Oxlord, Ache Erre, Paranoia y, desde luego, Paso y Zcrack.

En pro de incrementar fuerzas, Real Verso se puso a colaborar con 3 Reinos, un colectivo nacido a iniciativa de Paso en el 2015. Su propósito, simplemente, fue crear canciones con Rudy García, Hana, Steelo, Trenk, Dero, Iponne, DJ Soncker y Daner, de Zamora. Dada la similitud de objetivos e integrantes, podría afirmarse que se ofreció la otra cara de la misma moneda (imagen 61).

Por otra parte, en el 2014 llegaron jovencitos de transición a una tercera generación con miras de grabar y participar en foros en vivo.

En particular, Axel Caffrey y Cosmos (hoy White Wolf) se calaron por primera vez en el circuito de la producción musical. Asimismo, Kasner se aproximó para terminar de maquilar su disco *Tempestad* (2015). Lo secundó Lesk, un chico con un enorme compendio de temas que en esta sala por fin consiguió reflejar con su *LP* debut, *Destrucción* (2015). Además, a Tinta *MC* se le apoyó con la edición de audio en *Del Amor a la Locura* (2015).

No por ayudar, Zcrack desatendió su música y la de sus primeros compañeros, en paralelo se dio gusto escribiendo y construyendo dos álbumes adicionales: *Del Asfalto* (2015) y *Mentes Reales* (2016). Después produjo *Astronauta...x* (2017) de Paso. Incluso se introdujo en el campo de los videoclips con *3 Reinos* (2015) del colectivo homónimo, *De la Teoría a la Práctica* (2014) de Rudy García, y *Es mi Gusto* (2017), de él y Rudy.

A pesar de esta ardua labor, en el 2016 los socios de Real Verso y 3 Reinos fueron absorbidos por compromisos personales que ya no les facilitaron el mantenerse conectados, por lo que cada uno se enfocó en su carrera a su estilo. No obstante, los fundadores siguen publicando material de manera ocasional (Zcrack y Paso, comunicación personal).

### **Del Viejo Valle y DJ Soncker**

Otro grupo de este periodo fue Del Viejo Valle, con *DJ* Soncker (o Scratching Boy), *MC* Sear y *MC* Each, los tres originarios de la colonia Lomas del Valle. Sus primeras rimas datan del 2008, mas su *DJ* ya intentaba “rayar los platos” (técnica del *scratch*) desde el 2006, sobre todo, por la influencia de Mike Diamond de los Beastie Boys. Únicamente publicaron canciones, en específico: “Big Big Booms” (2010), “Rice for Rock” (2012), “Marckando” (2012) y “Mira con Quién Ando” (2013), junto con Sauce 23, de Lázaro Cárdenas.

Por desgracia, sus miembros rápidamente adoptaron rutas alternas y no pasaron del 2014. *MC Sear* tiene un estudio casero, mientras que *MC Each One* rapea con su banda de nu-metal Chile Rague. *DJ Soncker*, en contraste, ha hecho una rica travesía complementado con su tornamesa a raperos locales y nacionales, ya sea en vivo o grabaciones. Algunos de los personajes con quienes ha trabajado son Rudy García, Rideck, Carpe Diem, Paso, Sneicker y Bubba (*DJ Soncker*, comunicación personal).

En la actualidad se unió a Kabbo, Sr. Ríos y Kicke Alanis para configurar el colectivo de disyoqueis Scratch Killers Morelia, su objetivo es “dar a conocer el tornamesismo, [...] también lo que es *scratch* y que sepan que el *DJ* es la base, la espina dorsal del hiphop; hacer sesiones, sacar discos” (*DJ Soncker*, comunicación personal). Por todo ello, su figura y *scratches* volverán a citarse en otros colectivos (imágenes 61 y 62).

### **Buenos Inquilinos y sus derivados**

En el 2010, luego de que Bubba se ocupara de su disco homónimo, emigró con Games *DJ* a Guadalajara. Allá tuvo la inquietud de formar un nuevo grupo al cual llamó Buenos Inquilinos. Poco después regresó a Morelia y gradualmente incorporó a más raperos, en un principio, a Jicle, posteriormente a Beat Bang (Rudy García), Paso y Gerson (o Mister G). Sin embargo, los últimos tres fueron quienes quedaron en el equipo fijo.

En el ocaso del 2012, sus integrantes ya tenían canciones en lo individual y otras más ensayadas en conjunto, por consiguiente, tuvieron repertorio para conformar el álbum *New World Order* (2013). Beat Bang se encargó de diseñar la portada e interiores, también de crear los *beats* (salvo la pieza que da título al disco, que es de Ferap), grabarlos y mezclarlos. En cambio, Bubba fue el artífice de los videoclips para varias de las canciones, entre ellas “BNB”, “Al Momento”, “New

World Order” y “Block Royal”. En la opinión de mis informantes, fue una de las obras del género con mayor efecto mediático en la ciudad, incluso en Puebla y Guanajuato. Rudy García así rememora aquella experiencia:

Cuando empiezo con ese cotorreo, empieza la pedidera de fotos, empieza que las firmas: “Fírmame la playera”. [...] Nos empiezan a invitar a cantar a otros lados. Cantamos en Puebla, en León. [...] Entonces empezamos a abrirle a gente de ya, de la escena importante. [...] Así, el evento más grande que estuvimos, y fui dos veces, fue con C-Kan. [...] Pero así, como más *underground*, cantamos con La Banda Bastón, Mike Díaz, este, Sekreto, [...] Alemán, a Gera. [...] De hecho, un tiempo se hizo un patrocinio con Deep Street. Deep Street nos regaló ropa; tenía playeras, un costal lleno de cilindros, estampas. Y cuando nosotros íbamos a tocar, lo único que nos pedían era evidencia del uso de las cosas. [...] Y entonces hicimos una canción, la de “BNS”, creo que se llamaba, donde nos presentábamos. Eso fue como nuestra carta de presentación. Bubba la rompía en los videos, la neta. Estábamos en un cuarto, colgábamos cadenas y en los techos unas lucecillas. Y lo veo todavía y digo: “Órale, chido, la rompió”. [...] La de “New World Order”, también esa rola la rompió, no sé si a nivel nacional, o que haya salido, pero sí, a nivel local sí la rompió (Rudy García, 26.04.2019).

Con esta vitalidad persistieron por lo menos un año, y eso no fue suficiente para que los desacuerdos aparecieran de manera gradual, nimiedades que no viene al caso mencionar. Algunos intentaron seguir con el proyecto, pero ya nada pudo impedir su separación (imágenes 63 y 64).

Tras la ruptura, Bubba reorganizó el grupo como productora y colectivo. De ese modo tomó el rol de tutor con jóvenes de tercera generación, hablo de Nesai, Safek, Big Boy, Doseck o Sycker. También se consolidaron sus funciones de productor y director de

videoclips. Su catálogo es abundante, basta observar los audiovisuales para Héctor Ali (antes Ache Erre), Champ, Nesai, Kazumy, Paso, Proteck, K27 Randy, Con Sello Urbano, Big Smoper y Grizzly (Bubba, 29.11.2004). En lo que concierne a la música, creó el álbum *My Religión, Mi Templo* (2015), decenas de canciones en solitario, y un lote extra con Dosek, Safek, Galán, Mosek, Grizzly y MC Che. Asimismo, apoyó en la elaboración de los discos *Del verso al Paraíso* (2018) de Doseck y *Bienvenido al Mundo* (2018) de Big Boy. Bubba, por tanto, es un rapero vigente de la primera generación.

En cuanto al resto de exintegrantes de Buenos Inquilinos, Paso sirvió en Real Verso y 3 Reinos (véase el apartado previo). De Gerson se sabe que a principios de 2016 se asoció con Caritas y Lizeth para crear el trío Locus Gang, mas solo publicaron un par de temas y el videoclip *Locu Locu Locu*.

Caso aparte es Rudy García, pues además de trabajar con Real Verso y 3 Reinos, forjó una carrera en solitario y en el presente es uno de los raperos más prolíficos de la ciudad sacando a la luz un disco por año. De hecho, todavía era parte de Buenos Inquilinos cuando concretó su primer LP: *Las Teorías del Beat Bang* (2013). Desde entonces, siguió con *De la Teoría a la Práctica* (2014), *El Profesionista* (2015), *Faceto* (2016) y *Crecer* (2017).

Cabe revelar que muchas de sus piezas en la plataforma YouTube han tenido gran aceptación, especialmente sus videoclips *Saque la Feria*, con Hispana de Coahuila, y *Mi Vocación*, a lado de la regiomontana Jota Ache. Ambos se realizaron mientras ellas visitaban Morelia para la presentación del álbum *Faceto* (imagen 85 y 66). También, con la canción “Crecer” ganó seguidores de distintos estados del país, lo cual le valió ser calificado como uno de los mejores rimadores de Michoacán (Rudy García, 26.04.2019). Aquí no termina la labor de Rudy, se preserva en colectivos de nueva manufactura, pero abriré un paréntesis para antes ver la ruta de otros de sus colegas.



## Sobre Delirio Lírico, Kon Sello Urbano y Kartel Purépecha

No es un secreto que en la colonia Solidaridad existen varios proyectos relacionados con el rap, ya se avecinaban desde la apertura de la década del 2000. Uno de esos esfuerzos lo culminó Daser Delirio, Rely Wan y Piztok, al edificar el grupo Delirio Lírico en el 2008. Casi a la par, surgió su semejante, Métrica Imperial, integrado por Hiper, Zayko, Sosik y, otra vez, Rely Wan. Obviamente coincidieron, a como diera lugar, los dos conjuntos anhelaban arrojar rimas, por lo que fusionaron energías para estructurar el colectivo Familia Lírica Imperial (imagen 67).

Asimismo, en el 2009 floreció el grupo Zona 36 que luego mutó con nuevos componentes a Kartel Purépecha, lo delineó Bigg Smoper, Astro, Eclipse, Jocker, Sixer y Sinistra, algunos de ellos pertenecen a otras colonias, como la Eduardo Ruiz. Más tarde se afiliaron al sello Círculo Asesino donde se pueden apreciar raperos de otros lares del país y del mundo (imagen 68). Aparte, se relacionaron con el grupo Kon Sello Urbano, moldeado en el 2013 por Tono, de la colonia Leandro Valle, y Esduq, de Villas del Pedregal. En realidad, el segundo rapea desde el 2004, pero como sucedió con otros de sus contemporáneos, no logró obtener herramientas suficientes para grabar y exponer sus materiales.

Todos grabaron con sus propios recursos, aprendiendo a usar programas de edición de audio y una computadora en casa. Sus temas y discos a considerar son: *Rimas Perdidas* (2009), *Historias* (2010) y *Destroy* (2012) de Daser Delirio; *Inmortales* (2012) y *El Regreso del Delirio* (2014) de Delirio Lírico; *Nights in the Neighborhood* (2013) de Bigg Smoper, y *Firmex Tiempos* (2016) de Jocker.

Tampoco carecen de videoclips, pues en esa temporada crearon un amplio número de manera independiente o con Bubba, de Buenos Inquilinos: *Calle es Calle* (2013) de Bigg Smoper y Sinistra, *Soldados* (2014) de Esduq, *Descansa en Paz* (2014) de Kon Sello Urbano, *Dmnt*

*Stilo* (2015) de Somer, Tono y Panzón, *Ruidos que te Ponen* (2015) de Kon Sello Urbano, *Aquellos Tiempos* (2015) de Bigg Smoper y *Pandillero desde Morro* (2016) de Kartel Purépecha y Jocker.

Naturalmente, organizaron y participaron en conciertos, de lo más destacable puedo mencionar la intervención de Demencia Familia, Kartel Purépecha, Campo Verbal y Kazumy en la Expo Feria Michoacán 2012, y en el arribo de Bobi Bozman y Gamberroz en el salón del SNTE. Para el 2013, varios fueron teloneros en el *show* de Mr. Yoise Locote, de Guadalajara, o bien, en el 2015 de Tankeone en el Festival Hip Hop. Además, tuvieron la oportunidad de abrirle a los hermanos del grupo Akwid, radicados en Los Ángeles pero oriundos de Jiquilpan, Michoacán.

No abandonan su amor por el rap en el último lustro. Delirio Lírico insiste en crear más música y actualmente trabaja en su proyecto *Resistencia Bumbap*, muy cerca de la productora y colectivo Unión Records (más adelante se tratará). Por parte de Kartel Purépecha, en el 2015 se le unieron Zurdo, Loko y Esduq, este último sin dejar de publicar versos en Kon Sello Urbano. De los señalados podría decirse que Bigg Smoper ha sido el más fértil en cuanto a producciones, pues constantemente genera temas, sirvan de ilustración sus discos *Mi Tierra Querida* (2016) y *Morena mi Cultura* (2017).

Resta aclarar que gente como Bigg Smoper y Jocker tienen experiencia migratoria en el vecino país del norte. Por tanto, a diferencia de otros colegas, muestran una marcada influencia del rap chicano y el gangsta rap, lo cual se alcanza a advertir en sus sampleos de música *oldies* y las temáticas centradas en las vivencias barriales (Daser Delirio, Big Smoper, Esduq y Jocker, comunicación personal).

## La Violencia Records y sus asociados

En el 2012 fue notable el crecimiento de la Happy House, sin embargo, su *beatmaker* principal, DaNT, se alejó por razones laborales. De cualquier modo, Ache Erre (Héctor Ali), Kabbo y Walter Vargas (o Champ) ya maquilaban sus propias pistas y disponían de conocimientos en producción musical. Ante esta situación, Dhoser y Jap One proponen armar un nuevo colectivo: la Violencia Records (o Violencia Gang). Fue conformado con los ya señalados y con Danny El Perro (antes Katana), Blesk, Reiner y Uno Veinte, de Yuri-ria, Guanajuato.

Una variedad de piezas y álbumes abarcaron su repertorio, he aquí una breve demostración: *Magnum Tapes* (2013) de Kalibre Magnum, *Take One vs La Violencia Records* (2014) de todo el equipo; *Muerto por mi Crew* (2014) de Champ, así como *Mundo Bajo* (2014) de Jap One y Champ. En paralelo, Ache Erre grabó su *LP Sin Descanso* (2015) con En el Aire Records, y poco después *Gold & Juice* (2017), con el Sr. Ríos de Unión Records. Por supuesto, no faltaron los audiovisuales, véase, *Michoacán está Caliente* (2014) de Kalibre Magnum con Zerteroz, de Zamora, o bien, *Juice* (2017) de Ache Erre.



**Imagen 68.** De izquierda a derecha: Ache Erre, Danny El Perro, DJ Kaboo, Dhoser, Champ, Blesk, Uno Veinte, Jap One y Reiner.  
Imagen proporcionada por Héctor Ramírez.

Como ya es costumbre en el proceder de estos gremios, desde el 2015 sus miembros empezaron a dispersarse en proyectos individuales que pausaron a La Violencia Gang. Danny el Perro y Ache Erre (rebautizado como Héctor Ali) compusieron algunas rimas y *beats*, e idearon el dúo LDS, incluso sacaron a flote el videoclip *Shine* (2018), dirigido por Lesk. Actualmente preparan un *LP* de nombre homónimo.

En el caso de Jap One y Blesk, se acercaron a los High Life Studios, casa creadora de eventos, videoclips y música de la Ciudad de México. Allí publicaron una nutrida cantidad de contenidos. Puede apreciarse con solo enunciar ciertos trabajos del primero: *FLA.C.O.* (2015), *Filosofía Callejera* (2015), *Ella Dice No* (2017), *Contenido Neto* (2017), *Géminis* (2017) y *Oración Callejera* (2018). De Blesk se impone *Pussy Monney Droga* (2017), amén de sus filmes *Noches de Cypher* (2015) y *Trapped* (2018).

A su vez, Dhoser Magnum difundió su disco *Mala Escuela* (2015), y colaboró en *Vida Pandillera* (2015) de Walter Vargas. Creó la productora de eventos y discos P.R.O. Company, pero luego de algunos *shows* la transformó a 357 Producciones. E incluso, operó detrás de varios raperos del país en La Alzada Films. Por esas cualidades, no es de extrañar que fuera uno de los responsables de organizar las visitas de Santa Grifa (2016), Under Side (2017), Remik González (2016), Neto Reyna (2018), Dharius (2018) y, desde luego, la Fiesta en el Barrio, con artistas internacionales como Mamborap, de Chile, en su 13ª edición (2016).

Por donde se quiera explorar, la Tenencia Morelos ha sido semi-llero de raperos, productoras y un catalizador en el desarrollo de esta comunidad. A las pruebas me remito (Héctor Ali, 10.04.2016; DaNT y Dhoser, comunicación personal).

## El Acento, la M Crew y la Auténtica Escuela

Para el 2010, Krater ya no personificaba a un novato, en su historial se enumeraba el grupo 5 Estilos, las batallas, la Combo Crew y la Skirla Crew. Evaluó, por tanto, que ya era tiempo de un proyecto propio al que llamó la Shantis Crew, y su propósito fue “rescatar la unidad de la escena [...] con un sentimiento revolucionario” (Krater, comunicación personal). Como tal, expuso algunas canciones, pero sin duda sus líneas más logradas pueden escucharse en sus álbumes *De Dónde no se Ve, no se Habla y no se Escucha* (2010) y *El Demonio del Kenke* (2015).

Simultáneamente, en el 2013 fue invitado a la agrupación El Acento, compuesta por Aaron, El Tiburón (o Sauce 23), de Lázaro Cárdenas, y Magno, de Oaxaca. De esa manera presentaron piezas como “Seguimos Fuertes” (2013), junto con Dems, Kudasoner y Dapok; “Todos o Ninguno” (2014); “Viaje Intenso” (2015), con Kudasoner y Crazy Dems; “Yo No Soy Romeo” (2015) y “La Problemática” (2015), con Sekreto de Durango. También valórese su videoclip *Queremos Rap* (2015) (imagen 72).

Asimismo, en el terreno individual Aaron sobresalió con los discos *De Revolución, de Protesta o de Guerra* (2016), aunque tómesese en cuenta que antes ya había hecho *Por si Queda Duda* (2010) y *Mira con Quien Ando* (2012). Magno, por su parte, alternó su carrera con la productora Campo Verbal, y desde esa trinchera compartió videoclips, como *Sigo en el Camino* (2016), *Tiempos* (2017) y *De esos Días* (2018).

El Acento no subsiste en la actualidad, pero sus integrantes siguen cultivando su amistad y recargando la tinta de su pluma. Por ejemplo, Krater ahora utiliza el seudónimo de Dr. Vitamina, y dio a conocer el *LP En el Juego* (2018) y el videoclip *La Tropa* (2018), con Aaron y Kudasoner.

Precisamente, Kudasoner es un amigo cercano a los anteriores. Del 2011 al 2013 fue parte del grupo Zona 2 H, al lado de Dapock 4-4 (migrante deportado) y Fortiz, de Aguascalientes. Por quehaceres personales grabaron poco, dos de esos testimonios son: “Sin descanso” (2013) y “Aunque te Alces” (2013). Ya como solista creó una veintena de temas de los cuales resaltan “Inconforme” (2016) y “No te Confundas” (2015), con El Acento. En los últimos días publicó un videoclip *Préndelo* (2018) y un disco alrededor de tópicos de la calle y la competencia, *Annuít Coeptis* (2018).

Otro que convive frecuentemente con los citados es Sneicker, de la colonia Buenavista. Inició como grafitero y circuló por varios colectivos hasta que en el 2013 fundó el suyo, la M Crew. En el 2015 concretó su primer álbum: *A Mi Gusto A Gusto* (2015), pero la precaria situación laboral de su ciudad lo obligó a tomar el camino del migrante rumbo a los Estados Unidos. Tal experiencia fue difícil y aleccionadora, aunque fue la materia prima para escribir su segunda obra: *Sin Fronteras* (2016). De forma semejante a sus colegas, él mismo grabó, produjo e, incluso, diseñó el arte de sus discos. En el presente alista: *Vitalicio* (imagen 73).

Además, todos los enunciados, junto a otros raperos del país y Big Roné, un productor de Lázaro Cárdenas, constituyen la Auténtica Escuela. Sin duda, sus mejores cartas de presentación son el LP *Auténtica Escuela Squad* (2015) y los videoclips *El Cypher 0.1* (2015),<sup>72</sup> con Aker WS, Soul Sater (de Lázaro Cárdenas), Kudasoner, Yerbas y Krater; *El Cypher 0.2* (2016) de Kudasoner, Magno, Krater, Mayín (de Arteaga), Roxter, Aaron, Stiko y AXL Lengua Sucia (de Juchitán, Oaxaca); o bien, *El Cypher 0.6* (2017), con Krater, Zitick, Aaron, Jannis, Kudasoner, Yizzi (de Apatzingán), Sien y Soul Sater.

---

<sup>72</sup> *Cypher*: reunión para improvisar, preparar y grabar algunos versos. Suelen usarlos como promocionales de colectivos y eventos.

En el rubro de las presentaciones en vivo, participaron en distintos puntos de la república mexicana, principalmente en contextos de fiesta y con miembros del *reggae*. Mientras que a nivel estatal, Campo Verbal y Kudasoner se presentaron en la Expo Feria Michoacán 2013, y el siguiente año, El Acento tomó los micrófonos del Festival Internacional Concientizarte Michoacán. Tampoco se debe olvidar que ellos trajeron a personas como Sekreto, de Durango, en 2013, y Danger, de Tijuana, en 2014. Hoy, subrayo, se mantienen activos, ya sea en lo particular o con sus respectivos colectivos (Sneicker, Kudasoner, Aaron y Krater, comunicación personal).

### **Motor Home Records**

En la colonia La Quemada habita Tony Prank. O., un inmigrante de Naucalpan, Estado de México. Cocinó rimas desde 2005, pasando por diferentes colectivos de la capital, como la Happy House. En ese periodo su más grande huella fue consumir *Insoportable* (2007), un disco prematuro para el tiempo que llevaba en el circuito de las producciones musicales. Luego, consolidó su gusto por el rap al alimentarse del acervo originado en los Estados Unidos, ya que a partir de 2009 migra a California. Pero, no fue hasta 2012 cuando acompañado de sus hermanos, Kataztrofer y Biyano, determinó montar un estudio casero, la Motor Home Records.

Tal productora se dispuso a grabar y apoyar a Ferap, Diacker, Stiko, Rudy García, Rideck, Crisis y Osick, cuyos raperos conocieron en las batallas de la plaza de Armas. Por señalar algunos de los álbumes estructurados: Kataztrofer se lanzó con *Siente* (2012), *La Travesía* (2012) e *Intelecto* (2013). Tony Prank. O. exploró su talento con *Caminar* (2013) y *Astral* (2015). Rideck se estrenó con *Old Tapes* (2014). Biyano emprendió el videoclip *En estos Días* (2014)

y su disco: *La Gran Enfermedad* (2015).<sup>73</sup> Y Osick, en años recientes finiquitó *Entre el Cielo y el Asfalto* (2016) (imagen 74).

Es importante regresarse a finales de 2014, en la medida de que sus fundadores propusieron hacer un *mixtape* tanto con miembros de Motor Home como con otros rimadores de la ciudad. A la solicitud respondieron Rideck, Zeth Varuna, Osick, Honter y Bate. El resultado fue un disco rico en contenido: *Toxoplasmosis* (2015), mismo que presentaron en diciembre durante la visita de Nedman Guerrero y que, por cierto, la audiencia acogió con devoción, pues hubo un lleno total en el bar Rock Paraíso.

Hoy la amistad entre los involucrados sigue, al igual que la actividad de los hermanos Motor Home, aunque de forma esporádica y con la excepción de Katatztrofer, quien por desgracia falleció en el 2018. Detrás dejó música, compañeros de micrófono y el respeto de gran parte de esta comuna (imagen 75) (Osick, Biyano y Prank. O., comunicación personal).

### **De la Vanz Prod a la Golden Pass**

En el seno de la colonia Torreón Nuevo apareció Gres One, un muchachito que en el 2010 intentó hacer sus primeras rimas y gradualmente se acercó a colectivos, como la Violencia Records y la Primera Ley. No obstante, decidió tomar las riendas de su destino y en el 2012 fundó la Vanz Prod. No tardó mucho en publicar sus primeras canciones en YouTube, y si bien él mismo reconoce que la calidad de esas piezas no era buena, son testimonios de su proceso de aprendizaje al grabar; para muestra consúltese “Traga la Ráfaga” (2012), “No nos Pararan” (2012), “Subiendo de Nivel” (2013), con MC Nitro, y “Nuestro Juego” (2014), al lado de Vanz.

---

<sup>73</sup> Asimismo, Biyano con Crisis, Pazek, Jhon Vrater, Honter, Asder y Henz fundó el colectivo Kandy or Trick Clan, del cual surgió el audiovisual *Rap y Nada Más* (2014) (Biyano, comunicación personal).



Al recorrer los senderos del rap, Gres One reclutó a personas que a su entender, gozaban de una habilidad notable al versificar, la matriz fue conformada por: Vanz, Chiriszar, Crazy Dems, Hannia y Tinta MC. Poco a poco confabularon para lograr la producción de sus videoclips e, incluso, ofrecer sus servicios a otros colegas de la capital. En su catálogo se encuentran *Soy Terror* (2014) de Magno, *La Supremacía* (2014) de Gres one, Crazy dems, K-oz, Jaicko y Vanz; *Más Furiosa que Antes* (2014) de Kazumi, y *Somos Jefes* (2014) de varios autores (imagen 76).

En dicha línea, cada semana laboraron hasta reunir un puñado de temas para su primer álbum, *De Aquí pal Real* (2016), del cual meses antes ya habían sacado un videoclip sobre la pieza que le da título. Después continuaron con más audiovisuales: *Aun en lo Oscuro* (2016) de Chiriszar; *Estamos Alborotados* (2016), *Allá en el Monte* (2016), *El Pirata* (2017), de todo el colectivo; *J.O.D.E.R.* (2017) de Gres One, Vanz y Chiriszar, y *Bajo Cero* (2017) de Tinta MC.

A la par, organizaron una diversidad de eventos en vivo, pero sin duda, en marzo de 2017, el *show* del venezolano Akapellah marcó a la comunidad moreliana por la gran magnitud de sus asistentes y la participación de diversos colegas, como Rudy García, Ache Erre, Zcrack, Bacteria H, La Nota de la Esquina, Sangre de Cantero y Delirio Lírico.

Para el 2018, experimentaron desajustes dada la gran cantidad de integrantes en sus filas, y, en consecuencia, fue necesario mutar a un conjunto donde los líderes pudieran enfocarse en objetivos precisos. Así nació la Golden Pass, de Gres One y Mayin MVC (imagen 77). Pese a que el proyecto está fresco, ya han divulgado una serie de videoclips: *Me los Fumo* (2018), *El Mundo es Mío* (2018), *Chingo de Drougs* (2018) y *La Plebe* (2018) de Mayin MVC (Gres One, comunicación personal). Ahora se ocupan de terminar la grabación del disco *Golden Pass Vol. I*, y de subirse a cualquier templete en pos de penetrar en el gusto del auditorio michoacano.



## La transición a la tercera generación

Aproximadamente en el 2012 irrumpieron jóvenes en la escena, todavía de la segunda generación, pero ya con visos de transición a una tercera. De forma semejante a lo visto antes, su llegada ocurrió cuando la segunda camada iba consolidando proyectos y los precursores resistían el paso del tiempo. A pesar de los pocos años recorridos, se advierte que rápidamente algunos cobraron protagonismo, ya fuera con la publicación de canciones o al participar en batallas de *freestyle*.

Conforme el testimonio de mis informantes, esta nueva ola se acercó al rap gracias al grafiti (Charly 3M, Tona Reyna, S-cen, Dereck) y a la influencia de familiares de mayor edad (Charly 3M, Osick, Lesk y Biyano). Pero, en contraste con sus antecesores, ninguno declaró conocerlo por medio de un migrante, o tener alguna experiencia de esa clase. Es de resaltar, por tanto, que dan por sentado que siempre hubo raperos en la ciudad: “Como cualquier persona, pus quieras o no, tenías canciones de rap, ya estaban ahí como por arte de magia” (Informante 11, 12.05.2016). Ello evidencia su crecimiento en un contexto donde la sociedad y los medios de comunicación convencionales aceptaban más dicha música.

Asimismo, abrevaron del rap generado en la industria discográfica y el *underground* contemporáneo o de décadas anteriores (White Wolf, Macflayer, Charly 3M, PoethaMedepe, Tona Reyna, Lesk, Informante 11). Respecto a las tendencias de estilo, entraron en un periodo en que el rap romántico (2012-2015) acaparaba las bocinas del país. Si bien la mayoría nunca terminó de aprobarlo porque se le consideró poco auténtico y un producto comercial, unos cuantos sí lo acogieron (Rudy García, 26.04.2019).

No obstante, a principios del 2016, el rap romántico comenzó a ser reemplazado por el trap como estilo de moda. Este provino de la industria discográfica de Estados Unidos y es definido por contenidos que relatan la vida de un distribuidor de drogas y la violencia en

las calles. La pista musical, por su parte, tiene “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 bpm” (Dawn Goldsmith y Fonseca, 2018: 701).<sup>74</sup>

A propósito, fui testigo de que en un inicio el trap fue rechazado en Morelia, y si alguien daba indicios de querer emplearlo, era objeto de burlas. Sin embargo, en los primeros meses del 2017, varios empezaron a adaptarlo, incluso raperos de la primera generación, ya fuera en canciones o en las bases de acompañamiento de las batallas. En la opinión de Rudy García, su admisión se debió a que raperos del *underground* también lo acogieron, además sentencia: “Y, pues el trap, obviamente, pues es rap, les guste o no les guste a la gente. Solamente es una pista diferente y una velocidad diferente, pero se rapea” (Rudy García, 26.04.2019). Con ello queda patente la influencia de la industria discográfica en comunidades con medios independientes, a pesar de que suele haber un momento de resistencia.

En la misma línea, observé que con el trap convive la estética *lo-fi House*, o simplemente *lo-fi*. Esta surgió en el *underground* a partir de géneros afines a la electrónica y consiste en una música “[producida] con medios escasos y poco profesionales, pero que alcanza una atención desmesurada en diferentes plataformas de internet gracias a la entrada en el circuito de una generación joven” (Blánquez Gómez, 2018). Por esa razón, actualmente encontré en los *beats* y videoclips

---

<sup>74</sup> Esta es otra explicación de uno de mis informantes: “Entonces, el *trap* es la palabra que es la trampa, que así le decían a las casas de los barrios pesados de Estados Unidos donde se cocinaba la droga. Y esta gente empieza a hacer su tipo de música hablando su estilo de vida, de la droga, de las mujeres, de las armas, del dinero. Si cantas sobre una pista de trap, entonces ya no es trap, es R&B; es lo que dicen los traperos” (Rudy García, 26.04.2019).

un énfasis por sonar a grabación vieja (a las décadas de 1990 y 1980) y aparentemente descuidada.

A su vez, la transición a la tercera generación afloró en un entorno en el que acceder a herramientas e información era moneda común. Con una rapidez inusitada los sujetos consiguieron o aprendieron a hacer *beats*, descargar programas de edición y grabación, así como difundir su trabajo en canales web y plataformas especializadas de música (Spotify, SoundCloud y Bandcamp). Por este motivo, hoy existe una oferta excesiva de rap y estudios caseros, por supuesto, con diferentes calidades según los conocimientos y el dinero de sus dueños. Aparte, contribuyó a una mayor consciencia de aspectos técnicos y creativos al rapear y organizar eventos. De ahí que algunos jóvenes mantengan una visión lineal y progresiva de la comunidad, es decir, se estiman más “avanzados” frente a sus predecesores: “Entonces había muchas rivalidades, y por eso mismo no han crecido, porque hay chavos que han empezado en el 2014-2015, que han avanzado más que los que llevan desde el 2006” (White Wolf, 19.08.2016).

En cuanto a los espacios de encuentro y sitios que despertaron su interés por el rap, vuelven a mencionar la convivencia en las escuelas (Persistente, White Wolf y Lesk, comunicación personal), el tianguis “Audi” (Persistente, Lesk, informante 11, comunicación personal) y las batallas de *freestyle* vía páginas web. Las novedades fueron las batallas escritas en las que los competidores no improvisan, sino que previamente escriben sus asaltos, a decir verdad, son recientes en todo México, pues apenas en el año 2014 cobraron fuerza gracias a las ligas Spit, Linea Dieciséis, Colisevm y Secretos de Sócrates.

En el rubro de los espacios, marchan con franco dominio los contextos de fiesta, pero también cada día resulta más común que raperos hagan talleres de diversa índole en centros de atención

social, academias o cualquier lugar de la ciudad. Sus necesidades se van extendiendo como las ramas de un árbol que buscan la luz del sol, resta saber si darán nuevos frutos o eventualmente perecerán.

### **La prolongación de las batallas**

En el transcurso del año 2012, jovencitos de transición a la tercera generación allanaron los escenarios de las batallas, entre otros: Biyano, Crisis, Macflayer, MC Stoner, Monsteck, Osick, Kasner, Manny y Cosmos (hoy White Wolf). Este último, cabe apuntar, fue un caso precoz, en virtud de que apenas con 13 años se media con el resto.

Relacionadas a los combates en la plaza de Armas, se recuerdan las contiendas de Michoarap, evento organizado en septiembre de 2012 por Eme García y Cris, un rapero cristiano de Uruapan. El ganador tendría la distinción de enfrentarse a Hadrian, el campeón internacional de la Red Bull, 2008. Stiko fue el galardonado, y contra todo pronóstico dio una buena pelea (imagen 78). Al año siguiente se volvió a realizar, pero ahora el vencedor tantearía fuerzas con Aczino, del Estado de México. Ferap puso la cara por los locales, aunque poco pudo hacer ante el nivel técnico y creativo del visitante, nada inusual, si se considera que en nuestros días se valora como uno de los mejores *freestylers* del mundo (imagen 79).

Para marzo del 2014 se celebraron otras batallas importantes de índole nacional, se conocieron con el nombre de Perros Callejeros. En realidad, se trató de una segunda eliminatoria (la primera fue en Zamora) en busca de un rapero que representara a Michoacán. El lugar lo disputaron Manny y Rideck en un duelo reñido donde la fortuna se decantó por el segundo (imagen 80). La final se efectuó en Acapulco, Guerrero, y el moreliano fue derrotado en las rondas de cuartos, sin embargo, tuvo el mérito de ser el primero en competir más allá de tierras canteranas.

Por lo que concierne a las luchas escritas, en octubre de 2015, Gio Martz organizó las Batallas del Calvario. Acontecieron en La última y nos Vamos (Mi Terraza), y de aquello despuntaron los encuentros entre Bubba y Stiko, así como de Manny y Cosmos (o White Wolf). Gustaron tanto que decidieron planear una segunda edición. Los contendientes se seleccionaron, se obtuvo un lugar y se circuló el volante, no obstante, a última hora se canceló por causas que no se hicieron públicas (imagen 81).

También, en cuanto a batallas escritas, fue plausible la intervención de Carpe Diem (o Demian Crate) en la liga nacional Secreto de Sócrates, ediciones 2015 y 2016. Con ello, de nuevo se tuvo la oportunidad de que se escuchara una voz moreliana fuera de la ciudad y el país, aparte de resultar una experiencia aleccionadora porque el formato de la lucha se centró en discutir sobre el hip-hop, la violencia, el hombre, el dinero o la autodidaxia (Demian Crate, comunicación personal).

En agosto de 2016 hubo un evento más que, si bien fue pequeño, tuvo el acierto de dirigirse a oyentes generales y no exclusivamente a la comunidad de raperos, me refiero al Primer Encuentro de Improvisadores, dirigido por Juan Juárez y producido por el LANMO. Actuaron el repentista Alexis Díaz Pimienta, de Cuba; Charo Martín, de España; Aczino; Danger, así como Manny y White Wolf, de Morelia. Contemplar la mezcla de la controversia cubana y la batalla de rap fue algo extraordinario si se evalúa que en esta ciudad existían pocos acercamientos a otras competencias verbales y, desde luego, a instituciones académicas (imágenes 82 y 83).

En ese año, además, presencié el arribo de nuevos *freestylers* a las batallas de la plaza de Armas, y dentro de ese mar de improvisadores sobresalieron: Persistente, S-cen, Alex M, Keydam, Men2A, Eslaim y Nano. Asimismo, en el 2017 White Wolf formó la liga local de batallas La Huella, primero en la tienda de ropa y discos

Resina Shop, luego en la Calzada de San Diego. Goza de gran auge y se volvió el punto de reunión principal para los *freestylers*, mas eso ocurrió porque las contiendas en la plaza de Armas se suspendieron indefinidamente.

Pasando a septiembre de 2018, se festejó el Segundo Encuentro de Improvisadores en el marco de la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap organizada por el LANMO. Regresaron Danger y White Wolf, pero esta vez se integraron Rideck, de Morelia, y Alex Díaz Jr., Roly Ávalos (RolleX) y Anamarys Gil, de Cuba. Pese a ser el segundo evento en su tipo, para la audiencia de la capital resultó excepcional por la combinación de repentistas y porque se rapeó acompañados de La Fronda de Marsyas, un conjunto de guitarra de golpe, arpa grande y violín, dedicado a interpretar música de la Tierra Caliente de Michoacán. Siendo así, más que una querrela, fue un excelente ambiente para el intercambio cultural mediante la palabra oral.

Por último, en diciembre de ese año, el colectivo Nosotros, los Otros creó la liga Imperivm Versvs, cuyo llamado congregó a decenas de participantes. En aquella ocasión se coronó el joven Brandon. Al parecer, dichas batallas tuvieron la intención de proyectarse a nivel nacional, pues quedó pendiente una invitación para combatientes fuereños. Su importancia también radicó en que, ya fuera como jueces o competidores, hubo cooperación entre diferentes agrupaciones locales, un hecho que surgió de los acuerdos celebrados en el Proyecto Morelia Hip Hop, que más adelante explicaré (Rideck, 17.08.2016, y White Wolf, 18.08.2016).

## **MC Stoner, Menthe de Poethas y EsElVerso**

Otro sujeto de la segunda generación en transición a la tercera es *MC Stoner*, de la colonia Manantiales. Muy temprano sacó dos discos: *Punto y Aparte* (2011) y *Sobre las Cenizas* (2013). Ambos los diseñó con el sello TFC Producciones, de Guadalajara, a cargo del rapero y productor Papiros. Posteriormente grabó en Morelia *Redención* (2014), con el Sr. Ríos, de Unión Records, y con Contraste, de Refugio Callejero.

Si bien en sus piezas habla de distintos temas, desde el principio mostró una tendencia por el rap romántico, lo cual le favoreció dado que en esa temporada estaba en boga. Por lo mismo, en el 2014 tuvo la oportunidad de presentarse en múltiples estados del país, sobre todo al ser dirigido por Beto Salazar, de XL Entertainment, una productora de Guadalajara. En Morelia también lo hizo de forma independiente y con la empresa Alsa Producciones, que en esos momentos se enfocaba en promover numerosos exponentes nacionales. Cabe añadir que en las voces era acompañado por Ipone y Monsteck, el primero contaba ya con varias canciones en línea y batallas, y el segundo, solo contendía, debido a que su ámbito predilecto recaía en la fabricación de audiovisuales —hoy opera en la casa creadora *Mentes Urbanas*.

En 2015 *MC Stoner* se integró a *Chi Town Ent*, una idea que nunca pudo tomar su camino y pronto terminó. No por eso decayó su apetito inventivo, al contrario, engendró una variedad de pistas sueltas y videoclips que lo catapultaron como uno de los portavoces nacionales del rap romántico, así lo prueban las miles de reproducciones en su canal web. Por ejemplo, resonó “Tengo que Contarte” (2014); “Jamás” (2014), con Alfred Cave; “Sé Qué” (2014); “Semana Inglesa” (2014), y “Yo También lo Haré” (2015), junto con Kryz, Panish P y Doble D. Desde entonces a la fecha ha publicado muy poco, lo último de sus contenidos remite a las penurias del amor luego de una rup-



tura, se denominó “Como si Hubiera” (2018) (MC Stoner, comunicación personal).



**Imagen 83.** MC Stoner. Fotografía de Mentés Urbanas y Jonathan Álvarez.

Por otro lado, EselVerso se suma a la transición de la actual generación. Pertenece a la colonia Felipe Carrillo Puerto y, como muchos de sus coetáneos, inició en el mundo del *freestyle* en el 2010. Gradualmente se infiltró en varios grupos y colectivos que hoy ya no existen, como Sangre de Cantera. También participó en eventos organizados por sus amigos: Milicia Calle, Alsa Producciones, Talento de Cantera y el Hip Hop en tu Colonia. De aquellos colegas, recuerda con gratitud a Gio Marz, perteneciente a Viajeros del Hip Hop (a posteriori Kalma Klan), pues siempre lo alentó a escribir versos.

Enseguida grabó con sus propios medios una sucesión de temas, pero es pertinente decir que fue apoyado por diferentes *beatmakers* y productoras, como Doble E Uve Estudios. Su labor, por tanto, no se describe con otro calificativo que no sea el de prolífico y basta enunciar los álbumes que año con año sacó: *Erre A Pe 24/ 7 Volumen 1* (2016) y 2

(2017), *Iluminado* (2017), *Capítulos de la Vida Diaria* (2018), con Richi, y *El Interior de tu Muerte* (2018). Asimismo, sus audiovisuales *Donde Radico* (2016), *Versos Gruesos* (2016), a dos manos con Verso Asignado; *Untitled* (2017), *¿Quién es?* (2017), *2k18* (2018), *Acervo* (2018), y *México Chacal* (2018). En el presente no afloja el paso y periódicamente difunde nuevo material en su canal de YouTube (imagen 85) (EselVerso, comunicación personal).

Más rimadores de transición se observan en la banda Menthe de Poethas, compuesta por Verso Ramírez, Jock Uno (tatuador y grafitero), Ewok Medepe y Poetha Medepe (imagen 86). Empezaron ligándose a colectivos locales, uno de ellos fue Familia Lírica Imperial, en vista de que el último de los mencionados reside en la colonia Solidaridad. Sin embargo, tras múltiples peripecias prefirieron montar su propia productora: Medepe Prod, guardada desde la que se estrenaron en la plataforma YouTube con una colección de canciones.

En el 2016 dieron a conocer su primer LP: *Knock Out*, y casi de manera inmediata emitieron el segundo: *XL* (2017). Jamás dormitaron, se mantuvieron activos, de hecho, su constancia es tal que cuentan con una gran tanda de videoclips: *Par de Ases* (2017), con Ryu MC y Grizzzle; *Tumbando el Cantón* (2018), con la productora La Caja Negra; *Los Menos Queridos* (2018); *De Cazeria* (2018), y *Sobredosis* (2018), bajo el lente de Lesk Torres.

Hoy se han incorporado a Label Room Studios, un lugar donde se busca entablar vínculos entre los raperos de esta urbe a través de audiovisuales. Respecto a los eventos, suelen actuar en contextos de fiesta, ya sea en su ciudad o en Pátzcuaro, Uruapan, Santa Clara y Arteaga, incluso en Puebla y la Ciudad de México. Por todo lo anterior, es válido decir que en nuestros días Menthe de Poethas es uno de las agrupaciones más dinámicas de la capital michoacana (Poetha Medepe, comunicación personal).

## Unión Records

En los últimos años no se puede ignorar la labor del Sr. Ríos (o Harlem Flow), quien rapea, ejecuta instrumentos musicales, confecciona *beats*, hace tornamesismo y es productor musical. Creció en el entorno de la primera generación, aunque su interés por el rap surgió hasta el 2013, específicamente, después de grabar para Don Fantasma, Zombi, Leña y Renkor, de Colima. Según narra, fue una completa revelación penetrar en el hiphop debido a sus raíces como movimiento de paz. Por ese motivo acordó poner su granito de arena e impulsar a más rimadores urbanos con su productora: Unión Records (Sr. Ríos, 12.05.2016).

Además de los raperos citados, por su estudio han pasado colegas de diferentes estilos y generaciones, en particular, se pulieron las voces de MC Stoner, Héctor Ali, Rudy García, Mecximo (antes Eme García), Daser Lírico, las Street Girls y Yunster. También produjo una amplia gama de videoclips, como *Juice* (2017) de Ache Erre, *Sobre la Arena* (2018) de Arquitextos, *Workin Robots* (2018) de su autoría, *Me los Fumo* (2018) de Golden Pass, y *Esperanza* (2019) de Mecximo.

En el campo de los eventos, sin duda, su mayor aporte junto con Renkor es el Hip Hop en tu Colonia. Trata regularmente de cinco actividades gratuitas en alguna colonia de la ciudad. La primera yace en facilitar un foro para raperos locales, sobre todo, a jóvenes que no disponen de más espacios de expresión. La segunda es brindar talleres de *break*, el grueso de las veces, preparados por Input y Ferb ouw. La tercera descansa en ofrecer cursos de grafiti, caligrafía y pintura de caballete, teniendo como maestros a VCP, Miguel y Héctor Ali. La cuarta es dar clases de literatura con el propósito de enseñar a estructurar versos y mejorar el lenguaje al rapear, en ese cometido son apoyados por el poeta zitacuarenses Marcos Peña



Gutiérrez. Y la quinta consiste en asesorías alrededor de cultivos sustentables en azoteas (imágenes 86-89) (Sr. Ríos, 12.05.2016).

De 2014 a la fecha se han efectuado 14 ediciones en las colonias Morelia Centro, Juárez, Ventura Puente, Leandro Valle, Independencia, López Mateos, Socialista y el centro cultural Jeudi 27. Conforme el testimonio del Sr. Ríos, la Tenencia Morelos fue el sitio donde más personas asistieron, lo que reafirma que allí se encuentra uno de los nichos fundamentales de escuchas de rap. Hip Hop en tu Colonia, pues, resulta un espacio meritorio porque rebasa los contextos festivos, al menos así lo pretende su autor:

Lo que no entienden las otras productoras es que creen que están haciendo que crezca la cultura hiphop, pero realmente lo que crece es la farándula, los artistas y todo eso. [...] Por eso, nosotros nos vamos a las calles, porque creemos que ahí es donde se hace la cultura, no en los escenarios (Sr. Ríos, 12.05.2016).

En efecto, se asiste para practicar una de las actividades propuestas, no solo con el afán de contemplarlas. De ese modo se supera el terreno del entretenimiento y se demuestra el compromiso en la reconstrucción emocional, la capacitación de individuos y la inclusión social. En suma, Union Records se conecta así con el sentido original del hiphop.

### **Nosotros, los Otros**

A finales del 2014 En el Aire Records gozaba de un grupo considerable de integrantes, pero eran tantos que sus mismos fundadores los desconocían. Para recobrar el control decidieron transformarse en un nuevo colectivo: Nosotros, los Otros. Tomaron ese nombre porque dentro de su comunidad se sintieron “atrás, los que no tenemos foco, los que estamos en la sombra, [...] los rechazados

[por su estilo introspectivo], los no queridos, pues” (Demian Crate, 13.03.2019). Como tal, entraron Demian Crate (o Carpe Diem), Bisorman, Rideck, Black Frank, D-Louder, Mayday, Dtek, Espitia Eme y Ras Daim. Aunque en los últimos años se incorporaron Juan Juárez, Xany Ro, Siddem, Taniveth, Doble Erre y Diacker.

Enseguida, los miembros se dieron a la tarea de formular una serie de discos, los cuales continuaron con la orientación estética de En el Aire Records, por ejemplo: *Jardín de los Ilustres* (2015) de Suplice, un *beatmaker* joven y de una creatividad desbordante que fue asistido por Rideck, Zeth Varuna, Black Frank, Osick y Steven Hook. Asimismo, D-Louder publicó *Tenebrarium* (2015) y *Tratado de Soledad* (2017). Mientras, Black Brack se asoció con Demian Crate y materializaron dos álbumes: *Medianoche* (2016) y *Anónimo* (2018). Este último personaje, además, tuvo tiempo para crear *Moliendo Café* (2015) y una reedición en formato físico de *Humo* (2017).

Desde luego, desarrollaron un repertorio extenso de canciones y videoclips, como *Freaky Lights* (2016) de Espitia Eme —con la producción a cargo de Bosque— y *Escribiendo las Cenizas* (2017) de White Wolf. Uno de los más jóvenes y también uno de los más inquietos, Mayday, sacó a luz *Videotape Hiss and Crackle* (2018) y *Esa Tarde* (2018), con Espitia Eme. Aparte se acompañó de D-Louder y Danbass (bajista) para cofundar Chromatic, trío con un sonido y audiovisuales que se acercan al estilo *lo-fi house*.

En lo relativo a los *shows*, Nosotros, los Otros organiza bastantes, especialmente por la iniciativa de Demian Crate. Han traído a gente como Cevlade, de Chile; Menuda Coincidencia, de Monterrey; Danger; Mare Advertencia Lírica, de Oaxaca; Skool 77, de Guadalajara; Hache St, de República Dominicana (2016); WK, de Campeche; Masta Quba, de Querétaro; y Max Chinasky y LNG / SHT, de Cancún (2018).

No se limitan a los ambientes de fiesta, Demian Crate, Rideck y Bisorman adicionalmente imparten talleres de rap. Se concentran en nutrir habilidades técnico-creativas y el control de emociones negativas de niños y jóvenes. En esencia los han realizado en el Centro de Capacitación y Desarrollo (CECADE) y en la escuela Hermano Urbano Morelia Estrellas Callejeras (HUMEC).

Asimismo, el colectivo unió fuerzas con otros amantes de la palabra oral para convocar encuentros de *slam* poético. Ahí, distintos autores presentaron una pieza oratoria de diversa índole (rap, *reggae*, canción popular) ante jueces que dictaminaron su valía. El objetivo fue compartir voz y promover la reflexión de los asistentes. De 2016 a 2017 celebraron cuatro ediciones y cuyos finalistas fueron Zeth Varuna, Sauce 23, Aker Oner y D-Louder. El desenlace se llevó a cabo en octubre de 2017 durante una visita de WK; Varuna fue el campeón indiscutible, gracias a una participación por demás grandilocuente (Demian Crate, 13.03.2019; Bisorman, 10.10.2018; Rideck y Zeth Varuna, comunicación personal).



**Imagen 90.** Arriba: Siddem, Taniveth, D-Louder, (X), Demian Crate, Juan Juárez, HD Samat, Black Frank, Dtek, Ileri y Erick. Enseguida: L Zet, Rideck, Queer, Diacker, Bisorman, Zuneck y Nicker. Foto de Daniel Torres

Igualmente, Juan Juárez, Demian Crate y Bisorman tuvieron una importante intervención en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap. Lo mencioné antes, el primero fue el artífice de este simposio, y los dos restantes, disertaron en la mesa “Rap y Sociedad” (imágenes 92 y 93). Crate habló en torno al poder del rap como herramienta de aprendizaje y su influjo en los jóvenes, por lo mismo, acentuó que se debe tener cuidado con los contenidos que se rapean:

Que el rap debe ser utilizado más como una herramienta que como una cosa de entretenimiento. Que el rap tiene un papel importante en la sociedad porque dicta muchas cosas. Porque tiene una influencia bien grande en las generaciones que vienen, porque actualmente todos los morros de 12, 13, 14, 15 años escuchan rap. Y el problema que veo yo es que, normalmente, de que no han desarrollado un criterio. Oyen lo que les ponen o lo que primero les llega, como el Alemán, gente que habla de drogadicción. Entonces siento que uno como *rappers* debe ser más consciente de la responsabilidad (Demian Crate, 13.03.2019).

Bisorman, en su turno, se ocupó de la ya citada *Declaración de Paz del Hip Hop*. En sus términos, esta fue su tesis:

La *Declaración de Paz* invita a los *hiphoppers* a ser libres en lo que hagan artísticamente, pero que se metan a la cuestión del activismo social. [...] Invita a que no se quede todo solamente en el escuchar mi disco. [...] La ausencia de garantía de derechos humanos en el Bronx, en esta zona, pues, generó marginación, generó problemas, generó violencia. [...] Entonces, ese movimiento buscó la paz, buscó generar un cambio social, buscó que los jóvenes se enfocaran su energía en ayudar a crecer a su comunidad. Y esto de ayudar a crecer su comunidad es lo que busca la *Declaración de Paz*. O sea, busca sinceramente retomar este espíritu, y lo pusieron en un documento que presentaron a la

ONU: “Mira, ONU, la comunidad hiphop y la gente que lo vivimos te presentamos este documento para, nosotros que somos la parte civil, este, declarar que somos una influencia para la juventud como cultura, como música, como todo esto, y queremos ayudar a la paz mundial”. Entonces, este documento son 18 principios que nosotros ponemos, este, en la mesa, en la comunidad hiphop, para que se vuelvan activistas sociales (Bisorman, 10.10.2018).

Ambas ponencias fueron bien recibidas por la audiencia presente. Quizá lo único a resaltar es que la opinión referente a la Cumbre se dividió en la comunidad moreliana. Algunos la vieron como una oportunidad de reflexión, diálogo y de difundir una cara del rap alejada de estereotipos vinculados a la violencia. Pero en la perspectiva de otro sector, fue una escenificación porque no se tomó en cuenta a raperos locales barriales y, a su entender, se gestó en una universidad y no en las calles, o sea, en el terreno “natural” del hiphop (dicha defensa es un tópico que retomaré en la parte II).

De cualquier manera, la Cumbre provocó que los capitalinos se enteraran de la existencia de otros colegas de la ciudad y después entablaran nexos con el ánimo de construir un solo frente. Así, una brigada de colectivos se reunió para instaurar el Proyecto Morelia Hip Hop basado en tres metas: restaurar las relaciones humanas entre los artistas hiphop, unificar el movimiento local y promover sus trabajos a nivel nacional e internacional. El llamado tuvo un efecto tan grande que su página web reportó en los primeros días una suma de más de trescientas personas. Por tanto, semejantes convenios supieron a victoria luego de todos sus traspiés sufridos en casi tres décadas de trayectoria (Bisorman, 10.10.2018).

### **Miramamásinmanos**

Como se recordará, uno de los integrantes más jóvenes de Real Verso fue Lesk Torres, de la colonia 5 de Mayo, quien durante la



pausa de aquel colectivo optó por formar la casa productora: Miramamásinmanos. Al iniciar el 2016 únicamente lo respaldaba Axel Caffrey y Sadness, aunque no tardaron en incorporarse Macflayer, Josh Deer y Rudy García (imagen 94).

Obviamente, el mismo Lesk es el principal arquitecto de sonido detrás del equipo, su catálogo de estudio abarca los discos *Sin Rumbo* (2016) de Axel Caffrey, Sadness, y Lesk, *Bitácora de Erotema* (2017) de Lesk, *Enigmático* (2017) de Axel Caffrey, *Ruinas* (2018) de White Wolf, *La Jaula de Gaona* (2018) de Sadness, *Mi Propio Espacio* (2018) de Macflayer, y *Los Mejores del Pueblo* (2018) de Porte Latino, un dúo compuesto por Rudy García y Axel Caffrey.

En la línea de los videoclips, Miramamásinmanos presta su lente a cuanta persona se lo pide, por lo que se convirtió en uno de los semilleros de imágenes más relevantes de Morelia. Algo de su vasto trabajo es: *New School* (2017) de Rudy García y Edd Fresh, *Old Days* (2017) de Macflayer, Axel Caffrey y Lesk, *Rompiendo Normas* (2017) de White Wolf, *Negro* (2017) de Edd Fresh, *Noche Larga* (2018) de Axel Caffrey, Dan-solo, White Wolf, Macflayer y Sexpress, *Uróboros* (2018) de Sadness, o bien, *Oro* (2018), *Mi Exnovia* (2018) y *Malandramente* (2018) de Porte Latino.

Por cierto, en la estética de los *beats*, Porte Latino destacó al mezclar el trap, reguetón y *dancehall*. No solo eso, con la idea de captar otros públicos sus miembros diseñaron la música para ser ejecutada en una fiesta, esto es, con el entusiasmo de estimular el baile, el gozo, el canto, la alegría y descansar de los problemas cotidianos:

Ese proyecto de Porte Latino era gozarme, gozarme esa parte bailar, y pasármela bien. Yo no me visualizo en una base de *boom-bap*<sup>75</sup> de rap, “morena linda, dulce melaza, / ¿así es tu piel o le das

---

<sup>75</sup> *Boombap* es una pista musical de rap que se caracteriza por un ritmo y velocidad de alrededor de 90 bpm (golpes por minuto). Su apogeo fue en la década de 1990.

grasa?». [...] Entonces creo que hay que darle también su espacio al ritmo, y hay que ser tolerante y entender; hay que entender esta parte de que hay cierta música para ciertas cosas. El reguetón y toda esa música que yo la considero en el tema tropical se hizo para gozártela, para disfrutártela, para bailar, para olvidarte de las cosas; no para sentarte y analizar (Rudy García, 06.04.2019).

También, visten con una indumentaria de una clase social alejada de los sujetos barriales marginales. Si bien eso choca con uno de los tópicos de la comunidad que expresa que lo único auténtico es describir vivencias de la calle, no les importa, para ellos es un triunfo hacer lo que les plazca y, en el camino, abrir el abanico de posibilidades al construir una identidad como verseros urbanos (en la sección III de este libro se expondrá tal asunto).

Resta decir que en el presente el colectivo gusta de participar en escenarios de fiesta por el tipo de canciones que maneja. Aun así, su interés se ha extendido a las batallas, pues han preparado duelos estatales de *freestyle* logrando congregarse en la capital a competidores de Lombardía, Uruapan y Lázaro Cárdenas. Y hoy, en aras de consolidarse, contribuyen con el Proyecto Morelia Hip Hop mediante Caballo de Troya, una liga de combates en la modalidad escrita. Su misión es cooperar con raperos de otros colectivos para afianzar la unión del gremio. En consecuencia, Miramamásinmanos se preocupa por entregar una propuesta musical de calidad, y a su vez, utilizar el divertimento en pos de reducir distancias entre sus camaradas de oficio (Lesk, comunicación personal).

### **Jazzmaticos Estudios, The Legacy y Remember Classics**

Luego de separarse de Kujos Melody, Zeth Varuna tuvo la necesidad de buscar herramientas y aprender a grabar canciones. En ese derrotero atendió una oferta de Bosque y le compró parte de su

estudio musical. Más adelante, con un par de intentonas y varias semanas invertidas en tutoriales de producción discográfica, fundó en la comodidad de su hogar Jazzmaticos Estudios.

Empezó por distribuir algunas canciones sueltas y videoclips, como *Anatomías y Desplantes* (2016) y *Salam* (2016), casi siempre apoyado por Craim Beats. A continuación, maquiló una tanda de álbumes con la firme voluntad de purgar múltiples emociones, los resultados fueron: *Mixtape Kisstes* (2016) y *Patético* (2017). Análogamente brindó una seguidilla de discos cortos relativos a un personaje ficticio reflexionando sobre la infancia, el abandono y la muerte, los tituló: *La Vida de Borges. Mixtape parte 1* (2016) y *2* (2017).

Para el 2018 sacó *Kosher*, un álbum de proporciones kilométricas y que, por sus pistas *boombap* y su estética *lo-fi*, suena al rap de 1990 y en simultáneo, a la década del 2010. Ahí empleó un tono introspectivo y cínico, pero sin caer en lo gratuito. Como parte de ello, además, concibió los audiovisuales *Majadero* y *Morbo Máximo*, el segundo bajo la dirección de Delick García.

Ahora, durante su participación en Motor Home Records conoció a Bate, un joven de Villas del Pedregal que ya contaba con ciertos temas. Intercambiaron opiniones y pronto simpatizaron, por lo cual periódicamente se reunían para idear más música, y en una de esas sesiones determinaron darle formalidad poniéndole al dúo The Legacy. Posteriormente se incorporó Elocuente, de la colonia Primo Tapia, que ya escribía desde el 2010. También en fechas actuales se unió Riteck, hombre de pocas grabaciones, aunque con bastante experiencia en el mundillo del rap. De aquellas colaboraciones nacieron las piezas: “The Legacy” (2017) de Zeth Varuna y Bate; “Acciones Demenciales” (2017) de Elocuente; “Añejo” (2017) de Bate y Elocuente; “Portal” (2018) de Bate, y en conjunto, el videoclip *Incrédulos* (2018) (imagen 95).

Saltando a otro caso, toca exponer a la cofradía de amigos denominada Remember Classics. Surgió en el 2016 por una convocatoria de Rideck y diferentes *beakmakers* para realizar el disco *Remember Classics. Mixtape*, al tiempo que, publicaron *Alternativas* de Macflayer y *Do What Thou Wilt* de Supplice Beats y Steven Hook. Muchos acudieron a la invitación, y aquello desembocó en una amalgama pocas veces vista por la diversidad de raperos y colectivos involucrados, sus alias son: Zeth Varuna, Rudy García, Manny, Grizzly, D-Louder, Steven Hook, Siddem, Osick, Supplice Beats y Demian Crate. De hecho, hubo personajes de otros estados y países, como Craim Beats (Toluca), Zanto Inka (Argentina) y Erhre Zamuray (Chile) (imagen 96).

A lo anterior, le siguieron los discos *Karma* (2016) de Kid Karma, *Bonheur (beattape)* (2016) y *Sobre las Nubes De Rio* (2016) de Supplice Beats. No obstante, sobresalió *Aullido de Noche* (2018) de Crif Bundy y Supplice Beats, porque volvieron a participar artistas locales y nacionales, como Black Frank, Rideck, Bisorman, Zeth Varuna, Eleazerka, Dan Bless, Itza, Tafy, Ale Merino, Ale Gachus y Valeria Camacho. El proyecto se mantiene abierto y es una fuga más de la vena creativa de cada compañero y su trayectoria personal (Zeth Varuna y Osick, comunicación personal).

Para cerrar la parte I de este libro quiero mencionar a raperos jovencitos que afloran en nuestros días. Comienzo con Persistente, de la colonia Centro. Sus primeras rimas las enunció en el campo del *freestyle*, y a cuentagotas fue afinando su pluma hasta introducirse en el universo de la escritura. Si bien materializó sus primeras grabaciones en el 2015, su verdadera siembra se observó con el *LP Entrando en Pánico* (2018) y los videoclips *Cuando me Pongo a Pensar* (2017), *Confianza Perdida* (2017) y *Estados de Ánimo* (2018), los tres producidos por Lesk Torres. También completó el audiovisual *Entrando en Pánico* (2019), con la dirección de Monsteck. No pertenece a un

colectivo en especial, pero ha recibido el apoyo de White Wolf, GXL, Edd Fresh y Héctor Ali (Persistente, comunicación personal).

Charly 3M, de la colonia Villas del Real, se aproximó al rap gracias a su hermano mayor que pintaba grafiti, y apenas hace unos años se contactó con colectivos de la ciudad, como Buenos Inquilinos y Energy Boyz. Sin embargo, optó por trabajar de manera individual y en el 2017 reveló su primer álbum: *Yo Soy el que Soy*, cuya producción estuvo a cargo de Demian Crate y Evolución Digital Estudios. Con la misma velocidad de sus contemporáneos, montó algunos audiovisuales: *Por Los Que Ya no Están* (2017), *Mi Barrio Real* (2018) y *Dejarte ir* (2018), los tres bajo el lente de David Gutiérrez. Hoy suele asistir a cualquier evento que se le invite y escribe ya su segundo disco: *Gangxual Seduction* (Charly 3M, comunicación personal).

Asimismo, en la colonia Eduardo Ruíz surgió la productora 3K Prod, conformada por Dereck, Derre Tres y Asspa. Apenas se estableció en 2017, pese a que sus integrantes poseen canciones desde el 2012. Estos, en un principio, se refugiaron en distintos colectivos de la ciudad, pero como ocurrió con muchos de sus colegas, se adiestraron en la producción musical con la meta de grabar por su propia mano. Aquí dos pruebas de su obra: *Hablando Claro* (2017) de Dereck y *Mente PziquiatriK* (2018) de 3K Prod (Dereck, comunicación personal).

En este recuento tampoco se puede ignorar al dúo de mujeres Street Girls, cuyas componentes son Drexí y Citlali. Es un proyecto en plena ejecución que rápidamente está captando la atención de colegas y demás ciudadanos. Representan una visión femenina de la competencia y del orgullo por vivir en barrios marginales (en el tercer apartado me detendré en ese asunto). Su voz lapidaria se advierte en la plataforma YouTube con los temas: “Dama desde Abajo” (2018) y “Locos de Michoacán” (2018), en

colaboración con Yunster B y José Kush, un rapero de Villa Jiménez y creciente notoriedad en el estado (José Kush, comunicación personal). Ahora se encuentran alistando su primer *LP*.

Por último, en la ciudad se escuchan los pasos firmes de Catrina Negra, una mujer que en sus canciones porta un discurso contra los atropellos de género. Eso queda claro en “El Comienzo” (2018) y “Relato” (2019) (en la parte tres analizaré la segunda pieza). Por lo mismo, tiende a participar en eventos con compromiso social que tratan marcos como el feminicidio y la violencia de pareja; de ese modo, el rap vuelve a escapar del mero entretenimiento.

Como procuré mostrar, cada semana hay más personas interesadas en rapear, tantas que me fue imposible describir la totalidad de colectivos y productoras de Morelia. No obstante, espero haber declarado que las condiciones de la tercera generación resultan contrastantes con sus predecesores. Recuérdense que los pioneros con dificultad sumaban veinte, carecían de espacios, producción y exposición en los medios de comunicación convencionales. Por consiguiente, el ambiente es un caldo de cultivo para seguir creciendo y proponiendo música, ya sea en el ámbito de la fiesta, o en los talleres de reflexión, técnica y creatividad verbal.

### **Conclusión de los antecedentes y la trayectoria de esta comunidad**

Con lo dicho termina, por el momento, la descripción de la trayectoria de la comunidad de raperos en Morelia, pues es suficiente para lograr resolver las preguntas planteadas al principio de esta primera parte. Los antecedentes del rap, recapitulando, se encuentran en expresiones orales, musicales e ideológicas, principalmente afroamericanas, así como en los albores del hiphop (1974), cuyo sentido inicial fue la convivencia y la paz.

La conformación de la comunidad rapera en la ciudad de la cantera, en cambio, comenzó en la primera parte de los años 80, con

la llegada de filmes que provocaron en los jóvenes un gusto por el *break*. Los precursores se interesaron en el rap debido a una tendencia dancística generada por la televisión, la radio y las empresas discográficas, siendo su punto más álgido en 1992. Después se dedicaron a rimar, tarea que se consolidó al beber del rap gangsta y el chicano rap.

Entonces apareció un segundo grupo que se acercó gracias a la televisión, el *break*, el grafiti y la influencia de amigos y familiares migrantes. En la primera década del siglo XXI se inclinaron por el rap conciencia, y al afianzarse plantearon tendencias originales, como el rap guapachoso e introspectivo. Por otro lado, ya que la grabación de discos dependió fundamentalmente de esta generación y no de una disquera profesional, fue determinante el acceso a herramientas e información. La primera camada tardó en adquirir computadoras, programas de grabación e internet, de modo que la mayoría de sus primeros álbumes y canciones se publicaron cuando la segunda generación ya estaba activa.

Sus espacios de encuentro y la distribución de estos contenidos se ubicaron en escuelas, tianguis, barrios, fiestas particulares, eventos de grafiti y música de diversa índole. Luego se organizaron mediante colectivos o productoras donde, salvo algunas ocasiones, expusieron contextos festivos para el alivio emocional y la cohesión grupal.

La transición a la segunda generación inició aproximadamente en el 2005. Sus miembros conocieron el rap a través de un familiar, el grafiti y, en menor medida, el *break*. Algunos migraron a los Estados Unidos, lo cual afianzó su afición por tales melodías y, por supuesto, marcó su estilo. A la vez, les fue más fácil el acceso a una computadora e internet para aprender a grabar por su cuenta o tomar cursos de producción musical. También comenzaron a consumir batallas de rap en páginas y plataformas web, lo que provocó el

surgimiento de numerosos *freestylers*. Y a diferencia de sus predecesores, tuvieron la oportunidad de iniciarse en colectivos locales para entender cómo coordinarse. Todo eso desembocó en productoras, medios de difusión, canciones y discos, ya fueran físicos o digitales.

Asimismo, sus influencias estilísticas las determinó la industria discográfica y el *underground*, aunque ciertos sujetos pusieron mayor énfasis en el rap de España y el reguetón de Puerto Rico. Aparte, vivieron el discurso de protesta con el rap conciencia, y no fue hasta inicios de la década del 2010 cuando quedaron expuestos a la moda del rap romántico. Entre sus espacios de reunión y divulgación siguieron predominando los contextos festivos. Las novedades surgieron con las batallas semanales de la plaza de Armas por fungir como un sitio de encuentro, iniciación e intervención activa de la audiencia (en la segunda sección del libro lo explicaré con detenimiento). Además, miembros de ambas generaciones plantearon algunos talleres en centros sociales y escuelas, esta vez, enfocados directamente en la restauración emocional.

Finalmente, la transición a la tercera generación empezó alrededor del 2012, en un momento en el que el rap tuvo gran aceptación en jóvenes morelianos. Sin embargo, no surgió por la migración o los medios convencionales, sino porque dispusieron de computadoras, internet, programas de grabación y una variedad de materiales vinculados al rap en plataformas web. De ahí la alta velocidad con la que emergió una gran cantidad de estudios caseros, así como de canales para la difusión digital. De igual manera, experimentaron el paso del rap romántico a la moda del trap, en combinación con el *lo-fi house*.

Añádase que los jovencitos muestran una mayor consciencia de aspectos técnico-creativos al rapear, por lo cual externan una óptica lineal y progresiva de sí mismos frente a sus antecesores. También las batallas cada día se fortalecen más debido a la incesante partici-



pación de nuevos sujetos y, en contraste, solo una minoría coopera con agentes de otras generaciones en los *slam* de poesía y los talleres de rap en la calle, centros educativos y de atención social.

Con estos resultados se hace más evidente que la comunidad y su trayectoria no han sido unidireccionales ni homogéneas, pues se compone de sectores con diferentes situaciones, comportamientos, tendencias estéticas y propósitos. Precisamente, para ver semejante complejidad, ahora es tiempo de profundizar en una de sus dimensiones: las batallas y sus participantes.



## II. Raperos beligerantes. Competencia, argumentación y *freestyle* en Morelia

*Pie:*  
*Negro el color te agravia.*

*Poeta:*  
*No tengo la culpa yo:*  
*una mano oculta y sabia*  
*esa piel negra me dio*  
*cual si naciera en Arabia.*  
El Negrito Poeta<sup>76</sup>

Sin duda, las batallas de rap se encuentran entre las actividades que han cobrado mayor vigor en la comunidad. Según Elijah Wald, uno de sus antecedentes fue el juego afroamericano de nombre *dozens* (Wald 2012: 7-11), y consta que en Nueva York se practicó desde principios de 1980. A propósito de ello, se nombra a Kool Me y Busy Bee Starki como algunos de los primeros contendientes destacados.<sup>77</sup>

En la capital michoacana comenzaron a hacerse en el 2006 como actuaciones alternas a las presentaciones de discos, pero en la actualidad tienen sus propios espacios; el principal se sitúa, como he dicho antes, en la plaza de Armas. Conforme el testimonio de Sien, surgieron con el propósito de crear un punto de encuentro semanal y unificar a la comunidad de raperos, aunque en los últimos años se han suspendido por diversas razones, o se realizan en la Cerrada de San Agustín (calle Hidalgo) y la plaza Morelos.

---

<sup>76</sup> De “La tradición del Negrito Poeta” (Campos M., 1929: 85-104).

<sup>77</sup> Puede escucharse una batalla de estos dos raperos que data de 1981 en “*Classic Rap Battle #1: Kool Moe Dee vs. Busy Bee Starski*” (2014).

En el presente apartado, mi objeto de estudio son dichas batallas, la cuales concibo como una *performance poético-beligerante*, por tratarse de una competencia en vivo mediante el intercambio de versos improvisados con un tono bélico, ya que los contendientes no tienen como fin el llegar a un consenso, sino vencer al otro. Todo ello bajo un ambiente controlado, con tiempos, roles, restricciones y criterios de validez específicos que indican cómo participar y apreciarla.

Precisamente, para entender lo anterior me planteo lo siguiente: ¿qué estructura y elementos componen las contiendas? ¿Cómo se involucran e interactúan los participantes? ¿Cuáles son sus condiciones de enunciación? ¿Qué asuntos frecuentan? ¿Qué evalúan? ¿Bajo qué reglas estéticas? ¿Cuáles son sus formas de argumentar? ¿Qué juzgan al improvisar? Por otro lado, pretendo entender los sentidos (razones y metas) de los sujetos que combaten, por ejemplo, ¿participan para procurar la cohesión grupal o solo lo hacen por entretenimiento?

Para dar respuesta a estas interrogantes tomé la *etnografía del discurso* de Spradley y realicé entrevistas, observaciones y análisis de campo en concordancia con teoría de la argumentación, el repentismo y la *performance* (ver los detalles en la introducción de este libro). Los resultados los plasmé en las siguientes cuatro partes: 1) Elementos y estructura de la batalla, 2) Condiciones de enunciación, apreciación y las categorías de los participantes para evaluarlas, 3) Estrategias de los contrincantes y, 4) El combate como un espacio con distintos sentidos para los *freestylers*.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Una versión preliminar de algunos fragmentos de la primera y segunda parte de este capítulo los publiqué en la *Revista de Literaturas Populares*, se titula: "Rap beligerante. Tipos de ataques y punchline en contiendas de raperos morelianos" (2019).

## Elementos generales que integran las batallas

Enseguida expongo una breve descripción de los actores, actividades, objetos y espacios que se conjuntan en las contiendas de rap. El propósito es ofrecer una guía introductoria al análisis posterior, a la par de expresar algunas categorías que se usan y algunas notas de campo al respecto.

*El lugar.* Se llevan a cabo los días miércoles a las 7:30 pm en la plaza de Armas, alrededor del quiosco correspondiente al lado poniente de la Catedral Metropolitana (imagen 97). Es evidente que usar un espacio público y céntrico representa para los participantes una manera de hacerse visibles ante el resto de los transeúntes. En muchos de los casos funciona, y los peatones se acercan, en otros jamás se integran, aunque tampoco se escandalizan; es como si el pequeño alboroto fuera parte del paisaje de la plaza. Esta apropiación, quizá, es el resultado de asistir al lugar por un periodo largo y de forma casi ininterrumpida.<sup>79</sup>

*Freestylers.* Son los raperos que compiten en batalla, tienen entre 15 y 26 años. Primordialmente se trata de la generación actual, o de algunos integrantes de la segunda camada, como Katastrofer, Stiko y Fercho.<sup>80</sup> En una noche participan de 8 a 18 personajes, ya sea compitiendo de uno a uno, o en dúos, eso depende de la cantidad que

---

<sup>79</sup> Yaminel Bernal Astorga difundió un texto sobre los usos y apropiaciones del Centro Histórico de Morelia y cómo ello es constructo de identidad. Propuso tres tipos de usuarios: los que articulan dicho espacio vía la vida universitaria, los sujetos políticos-artísticos y, los transgresores sociales, que son percibidos como un problema social por dar al espacio “otros usos” (2016: 326-342). Los raperos parecen estar cerca del tercer grupo, aunque su clasificación no embona plenamente con los asistentes de las batallas, porque hay universitarios que transgreden reglas sociales, como fumar sustancias prohibidas.

<sup>80</sup> Salvo en una ocasión, únicamente combatieron varones. Las competidoras todavía son pocas en todo México, incluso en las ligas de mayor difusión en Hispanoamérica. Los casos más relevantes que logré apreciar son participaciones en batallas escritas para el evento Secretos de Sócrates. Como expondré, una de las razones por las cuales no combaten las mujeres es porque de por medio hay contenidos insultantes contra su género.

asiste, la cual oscila entre las 30 y 90 personas. Debo aclarar que la audiencia y los contendientes están en constante rotación: un 30 % repite cada semana, mientras que un 70 % lo hace de forma inconsistente, favoreciendo que no se repitan los combates con tanta frecuencia (imágenes 98-101).

*Organizadores.* Grupo constituido por dos o tres individuos que en voz alta invitan a contender. Uno de ellos hace de *host* (anfitrión) dirigiendo las luchas y el ánimo de la audiencia. Otro se encarga de reproducir la música mediante una bocina portátil, o solicita practicantes de *b-box* con el afán de que acompañen a los competidores.<sup>81</sup> También, seleccionan a los jueces de los encuentros y procuran conseguir un premio para los ganadores (playeras, aerosoles, discos). Además se encargan de promocionar las batallas por medio de las redes sociales. En el presente periodo de observación hubo dos grupos encargados de estas actividades, el primero lo conformó Caritas, Stiko y Sien; el segundo, Fercho, Nano y Slayer.

*Jueces.* Alude a tres personas encargadas de dictaminar la batalla. Las eligen los organizadores de entre los asistentes si pertenecen a la comunidad y conocen los elementos técnicos y creativos del combate. En términos generales, se comprometen a darle el triunfo a quien muestre mejor ingenio al contender.

*Audiencia.* La componen todos los asistentes pero intervienen de diferentes formas, principalmente con frases, gritos, silbidos, exclamaciones y aplausos. Al igual que los contrincantes, un sector se mantiene y otro cambia cada semana. Sin embargo, no siempre coinciden en el dictamen final porque participan de acuerdo a sus intereses y apreciaciones estéticas. Eso genera, según mis observaciones, cinco audiencias distintas:

---

<sup>81</sup> *B-box* o *beat-box*: técnica mediante la cual se hacen estructuras rítmicas con las cuerdas vocales, boca y manos.

- *Audiencia conoedora.* Califican al *freestyler* y su discurso por su calidad técnica y creativa a través de categorías como *tirar con ingenio* y tópicos de la comunidad que se verán en apartados posteriores. También se involucran en la contienda alentando a los oponentes o sancionándolos con abucheos y silbidos. Su atención central se encuentra en la pareja que combate y no en otras actividades. Regularmente se trata de los organizadores, los jueces, el público atento y los raperos en espera de su turno. Sin duda, es la audiencia ideal en tanto que propician un ambiente adecuado para la competencia.
- *Audiencia que califica por conveniencia.* Reconoce aspectos técnicos y creativos de los combatientes, pero su criterio preferido al calificar es el lazo afectivo con uno de ellos, no importa si hace una participación deficiente. En la opinión de mis informantes, su comportamiento genera desconcentración y molestia, aquí uno de los testimonios:

Hay veces que a mí me ha tocado [combatir], y las muchachas están grite y grite porque acompañan a alguien y lo apoyan, aunque él haya perdido. Y luego, cuando me toca a mí, aunque ellas saben que di un buen papel, no aplauden (Informante 11, 14.08.16).

En efecto, quien califica por conveniencia es la amiga(o), la novia(o) o el hermano(a), y, en ciertos días, los organizadores también ignoran los gritos de la audiencia u otorgan un tercer asalto de réplica sin que sea necesario. El resto de asistentes se da cuenta de esto y muestra su descontento con abucheos y bromas. Por fortuna sucede con poca frecuencia y no se considera una falta grave.

- *Audiencia desentendida.* Es un puñado de asistentes que la mayor parte del tiempo pasa por alto a la pareja de luchadores

para enfocarse en otras actividades, como conversar. Solo acuden a las batallas para reunirse con otros amigos, mas su participación no es totalmente inútil, ya que en periodos cortos vuelven sus ojos a los *freestylers* e intervienen con bulla, o bien, su simple presencia aumenta el volumen de escuchas y causa mayor disposición para prestar atención y celebrar. Ya lo han dicho otros autores: mientras más sea el público, mejor se estimulará a los competidores (Díaz-Pimienta, 1998: 293).

- *Audiencia hostigadora.* Refiere a una minoría que provoca a los contendientes con insultos fáciles y personales (más adelante los expondré con detalle). También se entrometen con comentarios agresivos y lanzan objetos al espacio de la lucha. Cuando esto llega a ocurrir, los organizadores piden que se contengan o, de lo contrario, darán por concluido el evento. Ello, desde luego, afecta a la concentración de los contendientes e impide un ambiente adecuado. No por nada algunas veces son rechazados por el resto de asistentes.
- *Audiencia desconocedora.* Son personas que circulan por la plaza y se acercan durante un par de enfrentamientos por mera curiosidad y entretenimiento. Evalúan con normas ajenas a la comunidad de raperos y suelen poner atención en la pareja de combatientes. Al igual que la audiencia desentendida, cooperan con un ambiente adecuado para la pelea porque incrementan el número de público, gritos, aplausos y exclamaciones.

Ahora bien, con la excepción de la audiencia desconocedora, el resto entremezcla su forma de participar, es decir, predomina una de ellas, pero no es extraño ver que el conocedor tenga un desliz y califique por simpatía, o quien califique por conveniencia acepte que su campeón no obtuvo la victoria; o el desatendido se vuelva un hostigador, o el hostigador se ponga serio e intente calificar al



competidor por su calidad. En la práctica, el auditorio es susceptible a cambiar su comportamiento habitual.

*Música.* Los raperos —ya lo externé— acompañan sus versos con *beats* (pistas musicales). Para distinguirlos usan como criterio principal el tipo de ritmo; los más comunes son el *boombap* con alrededor de 90 bpm, y el *trap*, de velocidades que oscilan de los 70 a 140 bpm (golpes por minuto). Y ocasionalmente, en lugar de poner pistas en un reproductor de audio, un colega los auxilia vía la técnica *b-box* o *beat box*.

### **La estructura de la batalla**

La estructura de la batalla corresponde a las partes que la integran, así como a su orden. Consta de dos asaltos (o tres, según se desarrolle) que albergan zonas más pequeñas. En el primero, cada contendiente dispone de 45 segundos para arremeter contra su adversario, o si se quiere en términos de estrofas: diez pareados por turno. El orden de participación se decide mediante el azar lanzando una moneda al aire y, por lo regular, quien gana elige el segundo turno en la medida en que le resulta más fácil contestar al otro. El proponente por su parte, a diferencia de otras competencias donde hay una introducción antes del duelo,<sup>82</sup> ataca desde los primeros versos y, si acaso, con el primer pareado hace una breve apertura:

Foster:

Vamos, aquí empieza el maestro,  
cuando me ves de frente rezas un Padre Nuestro  
(Foster vs. Manny, 15.10.2016 [GA]).

---

<sup>82</sup> Piénsese en las topadas arribeñas con secciones previas al choque dedicadas a la presentación, los saludos y las dedicatorias (Molina, 2010: 201-205).

Tampoco hay un prelude musical o saludos a la audiencia, en cuyo caso se califica más la habilidad para desmenuzar el tema. Además, nunca existe un vínculo conceptual entre todos los versos del participante, más bien, son ideas que llegan a condensarse en uno o dos pareados. En ese marco, el proponente se lanza mientras realiza un sondeo de su rival y su entorno:

White Wolf:

- [1] Las extremidades de este bato,  
vine a cortarlas y dejarlo cual novato.
- [2] Tengo las palabras con el tino perfecto,  
no podrías ganarme, solo me gana el tiempo.
- [3] Hablo en vano, mejor miro el espacio aéreo  
porque a mi oponente hasta el momento no lo veo.
- [4] Bienvenido, pero mejor regresa a tu casa,  
que tú ni nadie para mí son amenaza.

Ahora bien, el oponente escucha y también emprende un sondeo, ya sea para responder algo o para plantear nuevos puntos de vista. La mayoría de las veces se escoge la segunda opción, pero es indiscutible que la audiencia valora más la réplica. En esta circunstancia, el adversario eligió refutar las ideas de los pareados dos y tres:

Alex M:

¿Que solo te gana el tiempo? Te corrijo:  
tú no me ganas ni aunque tuvieras mi permiso.  
Miras el espacio aéreo porque no me has visto,  
si yo estoy en todas partes, así como Jesucristo  
(White Wolf vs. Alex M., 09.08.2017 [GA]).

Siendo preciso, en el instante en que el oponente contesta a uno de los pareados del proponente se abre una zona de intercambios. A lo mucho, el oponente responde tres ideas, todo depende de su

memoria, empero, si una de las resoluciones cala en el rival y gusta a la audiencia, puede retomarse en los siguientes episodios. Hasta ahora, por tanto, hay una apertura-sondeo y un primer intercambio de versos.

En el segundo asalto se enfrentan mediante la modalidad que nombran “4x4”. Esta radica en intercambiar cuatro versos por turno durante dos minutos. Dicha categoría es compartida en el resto de México y otros países, pero según palabras de Sien, cuando iniciaron las batallas en Morelia, no la conocían (Sien, 16.05.2016).<sup>85</sup> En este episodio comienza el contendiente que terminó en el anterior asalto. Este momento es el que genera más emoción porque los turnos son breves, las respuestas más frecuentes y la capacidad de improvisación se aprecia al instante:

Manny:

[1] Mohamed Alí, caes con mi gancho,

[2] no me ganas, Persistente, ni aunque anduviera borracho.

[3] Ve mi estilo y filo tan unido,

[4] no me ganas ni con tus cinco sentidos.

Persistente:

[1] Con mis cinco sentidos mira cómo te destrozo,

[2] el tipo es un vicioso y aun así se siente orgulloso.

[3] ¡Pero [cuanta] debilidad cabe en una persona!

[4] Bebe tres cervezas y se le alborota la hormona

(Manny vs. Persistente, 12.05.2016 [GA]).

En esta parte pueden retomar un argumento del primer asalto o interactuar a partir de nuevos, tal como en el ejemplo citado. En ocasiones, el vínculo conceptual solo abarca un turno, pero otras veces se prolonga por varios, eso lo condicionan los movimientos que

---

<sup>85</sup> Probablemente fue incorporada luego de ver el evento nacional, Batalla de Gallos.

hagan los contendientes. Como quiera que sea, es cuando uno de los dos competidores comienza a dominar al otro, y casi siempre, procura mantener el ritmo de sus golpes para garantizar la victoria, pues podría haber líneas inesperadas que consigan volcar el resultado o, por lo menos, un dictamen dividido que propicie un tercer asalto llamado *réplica*.

En el tercer asalto se miden de nuevo bajo la modalidad 4x4 y sin pista musical, o como ellos dicen, a capela. Habitualmente se permiten de tres a cinco turnos por participante. También escuché que hay un 4x4 clásico, donde solo se cuenta con dos intervenciones para no extender más la batalla. Como es de esperarse, los contrincantes retoman algún punto de vista previo para atacarse, y con esto es suficiente para encontrar un claro ganador.

Paso seguido, se le pide a la audiencia o a los jueces que ofrezcan su veredicto para, de ese modo, dar por terminada la batalla. Cabe exponer que tampoco encontré una sección de despedida, la mayoría de las veces los asaltos acaban abruptamente porque los contendientes están sujetos al tiempo disponible. Solo en raras ocasiones ejecutan un cierre como el siguiente:

Manny:

No más para que *waches* [veas] esta movida [lo repite dos veces],  
ábranle paso para la salida.

Tú no perdiste contra mí,

tú perdiste contra la vida (Manny, 8.11.2017 [GA]).

En síntesis, la batalla de rap consta de una estructura con dos asaltos, o tres si es necesario desempatar con una réplica. A partir de ahí, hay cuatro zonas inferiores: apertura-sondeo, intercambios, inclinación-vuelco (opcional) y conclusión.

## Condiciones de enunciación y apreciación

Los participantes actúan dentro de un marco con condiciones de enunciación y apreciación específicas, o bien, con reglas y criterios de validez que les indican cómo relacionarse y qué elementos evaluar. Declararlas ayudará a entender el comportamiento de los involucrados, sus temas, la efectividad de sus argumentos y formas de evaluar los mecanismos de improvisación. Aquí comparto seis condiciones que componen la presente *performance*.

La primera es desenvolverse en un lugar público. Eso significa que cualquiera, sin importar su colectivo o productora, puede participar porque no hay un cobro monetario ni reglas de acceso como suele ocurrir en sitios cerrados y eventos de empresas. Siendo así, la relación entre los combatientes y la audiencia es cercana, por lo cual genera lazos de amistad que en la contienda inciden y regulan ciertos asuntos y ataques de índole personal.<sup>84</sup> El mismo efecto ocurre con la segunda condición, pues ya que los propios participantes organizan los combates y se conocen entre sí, evitan agredirse a nivel “real” para no obstaculizar la organización del evento.

La tercera condición se refiere al tono del marco, cuya función, como ha dicho Richard Bauman, es determinar la estética y la ética de la *performance* (Bauman, 1977: 30). Aquí es beligerante y el propósito de la contienda es superar al otro, por ende, ciertos recursos de agresión son permitidos, como la actitud fanfarrona, las palabras malsonantes y las descalificaciones, aunque ya mostraré que en realidad no todas son bien vistas o, por lo menos, no se evalúan del mismo modo. Asimismo, dicho contexto facilita el proceso de improvisación al orientar el repertorio temático de los competido-

---

<sup>84</sup> Por ejemplo, en el 2015 asistimos a la batalla entre Aczino y Hadrian en la Ciudad de México. El evento fue iniciativa de un promotor, así que hubo una separación entre audiencia y contendientes.

res a un solo objetivo en lugar de dispersarlo en varios.<sup>85</sup> Con ello se vuelven demasiado repetitivos, pero a los asistentes no parece molestarles, o no lo notan mucho, dada la situación en vivo.

Precisamente, la cuarta condición atañe al hecho de combatir en vivo. De entrada, se hace evidente la importancia de una argumentación multimodal a través del cuerpo, los ademanes, la imagen y las reiteraciones acústicas, sin embargo, a su vez deben usarse contenidos más simples a los utilizados en canciones, White Wolf dice:

Por ejemplo, en ocasiones, si tú vas y les dices algo así como: “Si la caja de pandora es porque no fuiste un guerrero durante tu trayectoria, porque tal dios te dijo esas cosas”. Entonces se queda así de “¡Hey, ¿qué me dijo?!”. La gente no la capta, no tienes que usar tantas palabras si ves que es un público *under [barrial] [...]*. Obviamente no vas a hablarles de literatura, o sea, el hecho de no usar palabras, pues, coherentes, no significa que vas a usar palabras groseras, insultar sin ser corriente. En vez de decirle en tus frases: “No eres coherente porque metes demasiadas paráfrasis para hablar de tu gente”, “Tú metes a tu gente porque no puedes ir solo”, lo resumes en algo que ellos lo entiendan (White Wolf, 19.08.2016).

Es verdad, el público dispone de pocos segundos para razonar lo que sucede, por ello prefieren evitar las ideas, referencias y palabras abstractas.<sup>86</sup> Si es posible, los combatientes dan su punto de vista y justificación de forma explícita:

---

<sup>85</sup> No por nada, Walter Ong habla de marcos temáticos comunes como mecanismos para salvaguardar el conocimiento de las culturas orales (primarias) (Ong, 2016: 78).

<sup>86</sup> Ya Alexis Díaz-Pimienta había advertido que aquel poeta que no considere la disposición de la audiencia y el contexto muestra “anti-repentismo”: “La capacidad receptora del auditorio en una *performance* está ‘programada’ para escuchar décimas repentinas, poco reflexivas, no para leer poesía en el aire” (Díaz-Pimienta, 1998: 191).

Lo que dices ahorita no se te entiende,  
parece que tu lengua se pelea con tus dientes  
(Anónimo vs. Kouser, 12.05.2016 [GA]).

En esta línea, Adam Bradley escribió —acorde a Adrian Mitchell— que cuanto más abstracta se vuelve la poesía, más ignora a las personas, y en cambio los raperos nunca las olvidan (Bradley, 2009: 12-13). Aquí mejor que nunca se aplica esa reflexión.

En cuanto a la quinta condición, es necesario recalcar que el presente marco se encuentra dentro de uno más grande: la comunidad de raperos, cuyas características llevan a considerar sus criterios, vocabulario y asuntos particulares. Por ejemplo, la competencia es un valor arraigado en ellos y no es mal visto manifestarla. Asimismo, priorizan sus vivencias en la calle sobre otras cualidades, al grado de que son un tópico que usan como garantía de varios argumentos. Todo ello lo describiré en el apartado “Tirar sobre el escenario”.

La sexta y última condición refiere a que los participantes constituyen en su mayoría un sector juvenil, pues bien, son personas menores de 29 años y comparten determinadas características psicobiológicas.<sup>87</sup> Si no se toma en cuenta lo anterior, es igual a ignorar sus contextos y vivencias, en específico, desdeñar las razones por las que se emocionan al contar las experiencias de sus primeros

---

<sup>87</sup> Entiendo la categoría de juventud conforme la siguiente reflexión de Rosario Esteinou: “Como se trata de un concepto social e históricamente construido, lo juvenil es cambiante; se produce en lo cotidiano, se construye en la interacción, en las relaciones de poder y es transitorio. Por ello ya no se puede sostener la existencia de una cultura juvenil sino que debemos hablar de ‘culturas juveniles’. Lo que las define es no solo cómo los distintos agentes e instituciones las definen, sino las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante estilos de vida distintivos y heterogéneos. [Más adelante recomienda:] La delimitación de trayectorias y transiciones nos permiten en cambio recoger de manera más precisa las distintas afiliaciones de sentido, decisiones, responsabilidades que van asumiendo los jóvenes en el tránsito a la edad adulta” (Esteinou, 2005: 31-35).

noviazgos, al probar sustancias ilícitas o al desafiar la autoridad de sus padres. No en vano Michael Gilbert expresa: “Intentar entender un argumento entre dos adolescentes sobre si Billy Joel es ‘chido’ o ‘chafa’ presume un conocimiento de las sutilezas del lenguaje que usan los jóvenes en cierta región” (2010a: 36). Por lo cual, pareados como el siguiente llegan a tener éxito:

Monsteck:

Una batalla contra ellos es como fumar *grifa*,<sup>88</sup>  
estar hablando con mi *morra*<sup>89</sup> y al mismo tiempo echarle al *FIFA*<sup>90</sup>  
(Monsteck vs. anónimo, 16.08.2017 [GA]).

Queda, entonces, esta advertencia para entender la efectividad de algunas de las escenas que después citaré. Las condiciones del marco de la batalla, en suma, exigen a los actores ciertas formas de interactuar, evaluar argumentos e improvisar, así como criterios de validez y estéticos. Con tal panorama, es tiempo de exponer las diferentes categorías y situaciones de la contienda.

### **Tirar con ingenio**

La categoría “tirar con ingenio” es usada por los actores para evaluar aprobatoriamente cuando los *freestylers* expresan audacia creativa e inesperada ante cierta situación.<sup>91</sup> Para entender cómo lo manifiestan

---

<sup>88</sup> *Grifa*: categoría coloquial usada para referirse a la marihuana.

<sup>89</sup> *Morra*: novia, en este contexto.

<sup>90</sup> *FIFA*: siglas que refieren a la Federación Internacional de Fútbol Asociación. En este caso, indican un videojuego basado en ese deporte.

<sup>91</sup> Cada uno de los informantes puso énfasis en algunos de estos aspectos: Stiko se refirió al ingenio por su carácter inesperado y poco simple (Stiko, 11.08.2016). El Informante 11 remarcó que el ingenio es tirar con imaginación para expandir los asuntos en batalla (Informante 11, 14.08.2016). White Wolf subrayó que ingenio es igual a creatividad y coherencia, y lo calificó de un insulto que no es vulgar (White Wolf, 19.08.2016). Finalmente, Rideck juzgó que el ingenio conlleva una rápida búsqueda de ideas en la mente (Rideck, 17.08.2006).



oralmente, antes es necesario recordar que tienden a utilizar un registro llano en combinación con un vocabulario —desde ciertas ópticas— malsonante y barrial, pero considérese que, ya lo señaló Adam Bradley, su ingenio yace en sorprender mediante un lenguaje ordinario:

Los *MC* hacen precisamente esto haciendo que lo familiar no les sea familiar, y así definir actitudes y emociones en formas que el habla más directa no puede. Ya sea que explique u oscurezca, modifique o interrumpa, los mejores *MC* juegan con el lenguaje para crear momentos inesperados de percepción y sentimiento (Bradley, 2009: 92; traducción propia).

A propósito, en una ocasión Manny dijo lo siguiente:

Soy el trompo de un niño *flexo*,<sup>92</sup> el *spinner*<sup>93</sup> de un niño fresa,  
el niño que maltrata sus muñecos, el que les quita la cabeza  
(Manny vs. Fercho, 09.08.2017 [GA])

Pese al empleo de vulgarismos, tuvo éxito en los oyentes y no les pareció de mal gusto ni fue tomado al pie de la letra. Siendo preciso, ven un paralelismo antitético aludiendo a la oposición pobre-rico,<sup>94</sup> así como una afirmación hiperbólica cuando el atacante se jacta de ser objeto y sujeto al mismo tiempo.<sup>95</sup> También pude corroborar

---

<sup>92</sup> *Flexo*: persona que inhala pegamento.

<sup>93</sup> *Spinner*: juguete con un eje central con dos o más brazos.

<sup>94</sup> Paralelismo: “Es, básicamente, un juego verbal que responde al placer de decir las mismas cosas de modo diferente, [...] la antítesis y el quiasmo no hacen más que amplificar la potencia expresiva del paralelismo” (Magis, 1969: 383-387).

<sup>95</sup> Hipérbole: “Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “verbum proprium” [...], pues hipérbole constituye una intensificación de la “evidentia” en dos posibles direcciones: aumentando el significado [...], o disminuyéndolo” (Beristáin: 2013: 257).

que para los raperos este tipo de versos tienen un valor literario, en vista de que los preservan en la memoria: “Manny tiene de repente líneas muy chistosas. Me acuerdo, nos quedó marcada una línea que tiró hace poco: ‘Mis palabras vienen como deslave, / no cuentes el diez de mayo, mi rap no tiene madre’” (White Wolf, 18.08.2016). Obviamente, una audiencia desconocedora no aprecia lo dicho en la medida en que ignora las condiciones de enunciación delimitadas por el marco de la batalla, aunque muchas de las veces se lanzan versos ingeniosos más allá de su campo de conocimiento. Para muestra, véase esta contestación de Monsteck:

Kasner:

Te quedas congelado y caminas inerte,  
tus brazos caídos porque ahora eres la muerte.

Monsteck:

Estás equivocado, yo no soy la muerte,  
yo soy el ángel divino que te salvó al aventarte del puente  
(Monstek vs. Kasner, 23.08.2017 [GA]).

Ahora, categorizarse como “ángel divino” en franca salvación de un suicida y no usar un lenguaje barrial creó una imagen de interés para un escucha que está fuera del área de los raperos, inclusive, agradable para los transeúntes que conforman la audiencia desconocedora. El único inconveniente es que en contadas situaciones se ofrece una alegoría tan sofisticada que nadie logra interpretarla, lo cual viola la condición de enunciar ideas simples porque se trata de un contexto en vivo y directo.

En suma, pues, cuando se habla de ingenio, no solo se califica el aspecto oral, sino cualquier operación del combate, ya sea al revertir la idea del otro o demostrar que se está improvisando.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> En ello hay coincidencia con las controversias cubanas en las que el ingenio se usa para

Por el momento basta tener en cuenta tal categoría de aprobación, ya iré presentando más ejemplos al ver el resto de situaciones.

### **Tirar baratas**

En boca de los participantes escuché “tirar baratas”, lo cual alude a insultos cliché de contenido y esquema. Regularmente los primeros son ataques al aspecto físico, o referentes a la penetración sexual, tanto de forma explícita como implícita (en cursivas):

S-cen:

¿Quieres baratas? Entonces te las voy a dar:  
cuando vayas a tu casa, *me saludas a tu mamá*  
(S-cen, 12.05.2016 [GA]).

Respecto a las ofensivas de esquema, se trata de frases ya hechas para ofender:

Quiero las manos en el aire,  
no, más bien quiero que este tipo *chingue a su madre*  
(Anónimo, 12.05.2016 [GA]).

También, esta categoría se usa para sancionar la capacidad de ingenio e improvisación del *freestyler*, de hecho, cuando un contenido abusa de esquemas cliché, es motivo de burlas, sobre todo si se emplean como muletillas. Empero, las audiencias suelen reaccionar ante ellas de manera aprobatoria, aunque solo es una impresión momentánea, o en términos de Alexis Díaz-Pimienta, *efectista*.<sup>97</sup>

---

responder lo que parece difícil, darle un giro al asunto en cuestión o aprovechar una situación del entorno (Díaz-Pimienta, 1998: 276).

<sup>97</sup> Díaz-Pimienta hace una distinción entre reacciones sinceras de la audiencia ante una resolución llamada *factor sorpresa*, mientras que nombra *efectismo* a respuestas provocadas por las líneas menos trabajadas y basadas en recursos como la exageración y palabras malsonantes (Díaz-Pimienta, 1998: 325).

Para ilustrarla, en una ocasión una persona de complexión robusta fue atacada así:

Si ustedes quieren ver algo de acción,  
vean a este tipo hacerse la liposucción.  
No me digas que no la necesitarías,  
vamos, enséñanos las estrías (Anónimo, 16.08.2017 [GA]).

Los presentes entonces respondieron de forma aparatosa frente a cada verso, e incluso los acompañantes del agredido no pudieron evitar las risas. Sin embargo, el escándalo de nada sirvió, pues al terminar la contienda perdió el agresor y no apeló la decisión. Semejante escena indica que los participantes entienden que lanzar insultos de ese tipo es el camino fácil y, pese a las reacciones pomposas, no merecen el aplauso auténtico.

En otros casos, encontré que la audiencia hostigadora sí acepta los ataques “baratos” y, en numerosas oportunidades, son ellos quienes los provocan con el ánimo de generar un ambiente caótico. A su vez, parte de la audiencia concedora llega a aprobar los insultos de contenido cliché, siempre y cuando consideren que son expresados con ingenio, he aquí uno:

Yo no soy de la vieja escuela,  
más bien soy la escuela de tu vieja  
("La mejor batalla de rap!", 2016).

Como se ve, les resulta atractivo por el cambio de significado al invertir el orden de las palabras o, en la nomenclatura de la retórica, al realizar un quiasmo.<sup>98</sup> Asimismo, es imposible no mencionar que

---

<sup>98</sup> El quiasmo es una figura que, al redistribuir las palabras, afecta la sintaxis y el sentido de la expresión; dicho término remite a la letra 'x' del alfabeto griego y sugiere el cruzamiento de palabras (Pérez Martínez, 1996: 203).

si funcionan estos insultos en ciertas audiencias es porque “los lugares comunes y clichés presentan la ideología retórica de una época, el conformismo social del sentido común dado” (Reygadas, 2009: 98). Es decir, a razón de que en la comunidad de raperos —y la población ordinaria— hay tendencias machistas, sexistas, homofóbicas, racistas y narcisistas. Por lo mismo, otra sección del público no tolera semejantes invectivas aun cuando sean declaradas con ingenio y sepan que esta violencia es consensuada y escenificada. Reprochan las connotaciones discriminatorias a cualquier tipo de persona y abogan por una lucha más inteligente:

Rino Máximo: Es bueno competir, de hecho, yo creo que todos los *MC* deben saber improvisar independientemente de que sea batalla o no, pero tú ve y escúchalos y dime qué te aportan o qué aprendiste ese día, si te enseñaron algo en ese momento. Solo vemos a dos tipos insultándose. Eso es lo que el grupo de poder quiere, que estemos insultándonos entre nosotros (Rino Máximo, 29.01.2016).

White Wolf: El hecho de estar batallando no significa que con tu rival puedas meterte con su mamá o hablarle cosas que no; insultarlos de forma burlona, que se vean como una competencia fea en la que tú le estás diciendo un insulto fácil. A mí me gusta meter algo más complejo, otro juego de palabras, hablarles un poco de literatura, meterme sobre temas más respetuosos. Incluso cuando me hablan sobre cosas sexosas, les digo que no me estén hablando de eso, sería una forma de batalla más inteligente (White Wolf, 19.08.2016).

Los mismos cuestionamientos se hacen a nivel nacional e internacional, especialmente por raperas, ya que son las más afectadas ante los insultos cliché.<sup>99</sup> Por ello, la costarricense Nakury sugirió

---

<sup>99</sup> Para saber más sobre este tema, pueden leerse el artículo “Culturas Juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)” (2011) de Ángela Garcés Montoya.

un reglamento de contenidos y campañas de concientización sobre la discriminación en las contiendas, pero en lo general fue rechazado por el público de las batallas y los *freestylers*.<sup>100</sup> No obstante, en ligas de combates como Secretos de Sócrates y Súper Hábiles se advierte que algunos raperos quieren eliminar los insultos fáciles y centrarse en la competencia mediante el ingenio, la técnica y la creatividad.

En Morelia falta tomar mayor consciencia acerca de los insultos baratos, únicamente un puñado de personas los señala o procura evitarlos. De cualquier manera, no se puede juzgar la parte por el todo, ya en “Tirar con ingenio” se observó que los encuentros no se reducen a una violencia gratuita en tanto que fomentan la creatividad y las habilidades de los raperos, amén de satisfacer necesidades personales y de grupo que no ofrecen otros espacios de la ciudad (páginas adelante me detendré en este punto). En fin, la transformación de mentalidades dependerá de las estrategias comerciales de los organizadores, los *freestylers*, las tendencias ideológicas de la comunidad (fuera y dentro) y, por supuesto, de una audiencia responsable y crítica de sí misma.

### **Tirar sobre el escenario**

Desde una perspectiva simbólica, el escenario representa el mundo de los raperos, así que “tirar sobre el escenario” se refiere a su campo de contenidos, sobre todo, a asuntos y acontecimientos de la comunidad local, nacional e internacional. Ya lo mencioné en las condiciones de la batalla, algunos son tan recurrentes que se han

---

<sup>100</sup> Véase su artículo “Las batallas de rap y sus daños colaterales” (2017). Ahí cuestiona si son esenciales los insultos discriminatorios, y junto con otros colegas propone un Sistema de Evaluación para Campeonatos de Rap Improvisado (SECRÍ). También invita a emprender talleres de concientización dirigida a los participantes. Paradójicamente, este artículo, así como la autora, recibieron insultos vía redes sociales por un tipo de audiencia que generalmente sigue a las ligas nacionales e internacionales, lo cual delata el poco interés por cambiar de perspectiva.

consolidado como tópicos, o bien, opiniones generalmente aceptadas que se utilizan durante la contienda para justificar un punto de vista. Entre lo observado identifiqué los siguientes: “pertenecer a un ambiente barrial popular es igual a ser auténtico”, “reconocer a los raperos de los 90 es respetable”, “*keep it real* [mantenlo real] es un principio de autenticidad”; “ser congruente entre lo que se canta y se vive es respetable”, “ser *underground* [independiente de la industria musical] es respetable”, “el trap no es un tipo de rap respetable” y “el rap romántico no es un tipo de rap respetable”. A continuación externo cómo los aplican:

Proponente:

Sabes que soy quien te acribilla,  
llegan los puercos [policías] y te llevan a barandillas.

Mcflayer:

Créeme que aquí soy yo quien pone el detalle.  
¿Caigo a barandillas? Ahí cae quien conoce la calle  
(Mcflayer vs. anónimo, 08.11.2017 [GA]).

El proponente intentó hacer mofa del rival por haber sido capturado por los policías, pero Mcflayer, en lugar de avergonzarse, lo confirmó y remató declarando que “conoce la calle”. Resultó efectivo su argumento porque citó el tópico de la comunidad alusivo a “pertenecer a un ambiente barrial popular [la calle] es igual a ser auténtico”. Una situación similar ocurrió con White Wolf:

Fercho:

Los True Players somos un equipo *underground*,  
el jugador con el que nadie se quiera enfrentar.

White Wolf:

*Keep it real*, lo tuyo es falso y no lo entiendo,  
yo soy un jugador de la vida real, tú un *true player* de Nintendo  
(White Wolf vs. Fercho, 12.05.2016 [GA]).

El oponente se amparó en el lema *keep it real* (manténlo real) para contraponerse entre su vida y el colectivo de su adversario (True Players). De fondo, es evidente, acudió al tópico de la autenticidad barrial, donde lo único “real” son las vivencias de índole marginal en la calle.

Otra clase de golpes sobre el escenario se sostienen en opiniones establecidas a partir de la preferencia o el rechazo de un tipo de rap. Y entre los morelianos de este momento fue moneda corriente desestimar el trap, por ello se llegó a utilizar como base de descalificaciones:

Fercho:

Eres de mi *crew*, está representado,  
pero no por tí, por mí es que está respaldado.

Esclaim:

Dime ¿qué te pasa? Eso sí que está mal,  
¿no recuerdas que tú hacías el estilo trap?  
(Kasner y Fercho vs. Esclaim y Nano, 01.15.2017 [GA]).

También, justifican sus puntos de vista citando a renombrados raperos de la década de 1990. Desde luego, se trata de argumentos de autoridad donde subyace el tópico “reconocer a los raperos de los 90 es respetable”:

Rideck:

Viajar con letras, esa es mi actitud,  
yo represento los noventa como *Boyz in the Hood*.

White Wolf:

¿Sabes? A este carnal lo enlato como atún,  
si yo tengo estructuras benditas como las de *Big Pun*.  
Vengo improvisando rápido y, ¿qué crees?  
Tengo la métrica perfecta como los de *Das EFX*.  
Óyeme bien, esto es rap y con calidad,



¿quieres hablar de los noventa? Yo también puedo, carnal  
(White Wolf vs. Rideck en “Cosmoz vs. R. Batallas de rap  
Morelia”, 2016).

Sin embargo, quiero recalcar que los tópicos únicamente expresan la opinión general de un periodo específico, por ello, no es sorprendente que algunos participantes los nieguen o manifiesten opiniones contrarias. Lo mismo sucede a nivel internacional, pues existen pioneros del hip-hop como *DJ Kool Herc* que reprochan de algunos de sus lemas; sirva de ejemplo su opinión acerca de la sentencia *keep it real*: “Se ha convertido en otra frase de moda. Suena linda. Pero ha sido pervertida. No se trata de mantenerlo real, se trata de mantener el camino correcto [no aparentar y tratar problemas inmediatos de nuestros entornos]” (Chang, 2005: 11-12; traducción propia).

En un rubro diferente, destacan los ataques basados en acontecimientos de la comunidad local, nacional o internacional. Todo ello significa conocer las acciones públicas de los raperos: sus eventos, canciones, videoclips, colectivos, preferencias al vestir, el tipo de rap en boga, las relaciones interpersonales y las batallas previas. Así, cada referencia funciona de fundamento o garantía implícita durante la competencia. De nuevo, comparto algunos casos para explicarme.

En la comunidad es común montar estudios caseros, ya lo expuse a lo largo de la primera parte. Ahí graban, conviven, comparten y aprenden. Por tanto, si lo estiman oportuno, aprovechan los diversos hechos de ese espacio para zanjar la contienda:

Persistente:

Recuerdas tu preludio,

cuando decías: ¡Hey, ven a grabar a mi estudio!

Maflayer:

Con ese comentario ya fracasaste,  
te recuerdo que fuiste tú el que me invitaste  
(Persistente vs. Mcflayer, 12.05.2016 [GA]).

Lo mismo ocurre con las publicaciones de discos. El siguiente proponente intentó descalificar el álbum del adversario en función del poco número de copias vendidas, mas el oponente se defendió amparándose en el tópico “ser congruente entre lo que se canta y se hace es respetable”:

White Wolf:  
Pocos oyentes saben de ti, yo insisto:  
muchas copias, pero no vendes ni un disco.  
Osick:  
Hago rap siempre con contenido serio,  
prefiero un buen oyente antes que a mil sin criterio  
(Osick vs. White Wolf, 08.06.2016 [GA]).

Asimismo, se remite a la dinámica de las batallas en la ciudad, como cuando se señaló una incoherencia del enemigo al recordarle que los combates se celebran los miércoles, y no los viernes:

Sbuck:  
Yo soy el que viene viernes tras viernes,  
tú eres el que por años desaparece.  
Raptor:  
¿Vienes viernes tras viernes? eso es triste,  
[porque] ese día [las batallas] no existen  
(Raptor vs. Sbuck, 22.06.2016 [GA]).

Naturalmente, son comunes las alusiones a batallas anteriores en la plaza de Armas o en otro sitio. Al respecto cito, a guisa de argumento, un probable soborno a los jueces:

Nano:

Hablas de que ganaste, pero yo sonrío,  
recuerda que en aquellas batallas el triunfo fue mío.

Eslaim:

No digas sandeces, novato,  
si en Resina<sup>101</sup> tus amigos decían: “Pásalo, yo te doy un varo”  
(Nano y Men2 A vs. Sbuck y Eslaim, 16.08.2017 [GA]).

Aunado a lo anterior, me di cuenta de que emplear sucesos de la comunidad como fundamentos resulta eficaz dada la carga emocional implícita, a propósito de ello, Michael A. Gilbert indica: “La magnificación de emociones tiende a ocurrir cuando a) los argumentadores se conocen bien y b) el asunto discutido es recurrente” (Gilbert, 2010: 68). Para demostrarlo, un contendiente en una ocasión se percató de que en el público figuraba un rapero con quien su rival había generado discrepancias en el pasado; quiso entonces desestabilizarlo acudiendo a un argumento emocional de intimidación y sentenció que la simple presencia de ese rapero le provocaba pesadillas. No obstante, el otro refutó con un razonamiento del tipo “me atacas, pero estás al pendiente de lo que hago”:

White Wolf:

No es un secreto que en el rap ya no brillas,  
Ferap está de regreso, llegó tu pesadilla.

Stiko:

Miren todos, el joven sabe de historia,  
Sí, Ferap me ganó, te sabes toda mi trayectoria  
(White Wolf vs. Stiko, 25.05.2016 [GA]).

---

<sup>101</sup> Resina es una tienda de ropa, discos y aerosoles donde eventualmente se realizan batallas.



A pesar de lo enunciado, “tirar sobre el escenario” no conlleva asuntos, tópicos y acontecimientos sancionados por los escuchas —salvo cuando se usan con insultos cliché—, y esto, más bien, es recomendable en tanto que expresa una dimensión que voluntariamente se hace pública. En realidad, a los ojos de una audiencia conocedora, se aprueba a quien se mantiene en ese nivel, en virtud de que demuestra control de su temperamento y no se aprovecha del marco beligerante para herir la faceta personal del otro.

### **Tirar personales**

En las condiciones de la batalla formulé que no por tratarse de una situación beligerante se permite cualquier clase de ataque. En ese sentido, “tirar personales” es el contenido más sancionado por las audiencias. Si en lo describe así:

Es como un juego muy sucio, ¿no? Eso ya no es demostrar tu habilidad. Es querer mostrar al otro bato, insultarlo; estás hablando de algo que no es del escenario, es como la vida personal. Hay banda [personas] que sabe cosas de tu vida y las usa para quemarte [exhibirte]. Es lo que veo mal en las batallas de todo el país. [...] Eso ya se va fuera de la competencia, ya nomás es estar jodiendo; eso es lo fácil, lo fácil ha sido insultar, provocar (Sien, 16.05.16).

Como se lee, estas embestidas van hacia el lado íntimo y sensible del rival, rebasan el plano del rapero porque se citan nombres y problemas personales de los distintos roles del individuo: estudiante, novio, esposo, hermano y padre, por ejemplo. Quienes lo hacen, no respetan la ética de la batalla, ya que intencionalmente violan el consenso tácito de no hacerle un daño real al oponente. En consecuencia, y acorde con Kerbrat Orecchioni, es un acto de mala fe argumentativa (Reygadas, 2009: 139).

Las invectivas personales también funcionan en la pelea como argumentos emocionales, pues es evidente que, si se ventilan secretos o sucesos incómodos, habrá un desequilibrio interior en el atacado. El agresor por lo general dice estas cosas en tono irónico y apela a la intimidación, al miedo, a la vergüenza, al enojo y a la timidez. No es necesario poner ejemplos de ese tipo, por un lado, para proteger la identidad de los contendientes y, por el otro, para evitar avivar alguna rencilla.

Ahora, es importante aclarar que pocas veces hubo ataques personales. Para ser preciso, solo contabilicé nueve durante más de un año y medio de observaciones, la mayoría de ellos vinculados a relaciones amorosas y problemas con las drogas. En mi opinión, se evitan porque atienden a una de las condiciones de la batalla: la mayoría de los actores mantienen una relación de amistad que rebasa el espacio de la contienda:

Toda la escena de los *freesylers* de Morelia están súper unidos. Bueno, los de rato, esos no, pero todos los que nacieron a partir del 2012 de repente nos juntamos, charlamos, compramos un par de cervezas mientras improvisamos en casa de alguien (Rideck, 17.08.2016).

Lo anterior lleva a otra de las condiciones de la competencia: omitir tiros personales es conveniente ya que podrían perjudicar la organización del evento. En efecto, todos los participantes se comparten responsabilidades intercambiando roles, aportando dinero, materiales o cuidándose de los policías que rondan en la plaza. Estos comportamientos de solidaridad, por demás paradójicos en un contexto beligerante, son necesarios para la realización de los encuentros y la cohesión del grupo.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Ya se ha declarado antes esta actitud en combates similares. Arturo Chamorro observó que en las bandas de música purépecha “no todo es antagonismo en las competencias,

Pasando a otro punto, cabe subrayar que los ataques personales podrían darse como un accidente en tanto que los informantes dijeron experimentar una especie de trance mientras improvisan, eso significa, entre otras cosas, que en ocasiones hablan de manera instintiva: “Es como si el cerebro te atara, o sea, estás escupiendo palabras y no sabes lo que viene. A veces sí te quedas como de “¿Qué dije?”. A veces dices cosas que no quieres decir, porque así es la improvisación” (Informante 11, 14.08.2016).

Al respecto, uno de los entrevistados compartió una experiencia en la cual, durante el frenesí de un combate, mencionó un tema privado del adversario, lo que después provocó distanciamiento, y prácticamente dejaron de dirigirse la palabra. Desde entonces lamenta haber destruido una buena amistad por no saber controlar su lengua y su mente. Esta anécdota da luz a mi hipótesis y pone a consideración la inocencia de algunos competidores ante tropiezos mentales durante la improvisación.

Asimismo, debo decir que exclusivamente la audiencia hostigadora responde con risas y burlas a los ataques personales, el resto muestra incomodidad, ya sea con silencios o risas, particularmente los amigos que conocen el contexto de lo dicho. Sin embargo, observé la siguiente anomalía en una de las noches que se le dijo a un adversario:

Es obvio que tu rap tan simple suene poco,  
[solo] cuando fumas es cuando se te prende el foco.<sup>103</sup>

Tal embate fue sancionado por las audiencias dado que evocó una adicción de drogas, un tema delicado e íntimo que no es bien

---

ya que también se reconocen otro tipo de significados tales como la solidaridad social, conducta homogénea, organización social” (Chamorro, 1994: 66).

<sup>103</sup> No pongo el nombre del autor para proteger su identidad.

recibido por el público conocedor. Sin embargo, para mi sorpresa diferentes contendientes recurrieron a la misma ofensa una y otra vez hasta que en semanas posteriores perdió su carácter tabú y el secreto se convirtió en noticia vieja. En Morelia, reitero, fue una situación excepcional, aunque no dudo de la aparición de dicho fenómeno en otras batallas del país.

En suma, los contenidos de “tirar personales” no son aplaudidos, incluso se sancionan con mayor severidad que los insultos discriminatorios de “tirar baratas”. Eso es de esperarse porque como lo expliqué, no es ético generar un daño real al otro y romper con el ritmo del encuentro; aquello crea una atmósfera desfavorable, entorpece la organización y modifica las relaciones afectivas entre los participantes.

### **Muletillas y esquemas de apoyo**

Al tratarse de un evento en vivo, los *freestylers* suelen usar recursos de la oralidad, como las repeticiones. Una de ellas es una palabra o frase que se reitera llamada muletilla, generalmente, aparece en los primeros dos tiempos de los 4/4 (en cursivas):

*Sabes, hermano, que yo siempre voy a sonar bien,  
la mitad de la escena te odia, la otra mitad también.  
Sabes, hermano, que yo en el rap yo lo quiebro,  
yo digo las cosas con valor y tú con mucho miedo  
(Anónimo, 08.06.2016 [GA]).*

La muletilla tiene la función de hacer tiempo mientras se busca qué decir o refutar.<sup>104</sup> En la lucha es evaluada de dos maneras, pri-

---

<sup>104</sup> Así lo entiende Ángel Gámez, estudioso de la retórica del orador: “Lo que ocurre con la muletilla es que las personas no se pueden quedar calladas mientras están hablando y buscan el recurso para apoyarse y recordar lo que iban a decir” (Gámez, 2012: 55).

mero, de forma positiva al considerarse un elemento con el que se demuestra estar improvisando en la medida de que un pareado sin ella y con una sintaxis perfecta es sospechoso de haber sido escrito previamente; justo por ese motivo se piensa que todos los *freestylers* deberían poseer su frase distintiva:

Se nota cuando un rapero va preparado con cosas escritas y no es un verdadero *freestyler*, o sea, un rapero que hace las líneas al momento. Por decir, yo he escuchado a dos, tres gentes, no voy a mencionar nombres, que luego luego suenan que sus líneas son escritas, porque normalmente los *freestyler* a los que yo escucho y respeto tienen muletillas (White Wolf, 19.08.2016).

En contraste, es calificada de forma negativa cuando es evidente, o en sus términos, “muy marcada”. Un ejemplo es cuando se redonda visiblemente sobre el acto de improvisar: “estoy improvisando”, “en la batalla”, “con este *freestyle*”. Peor aún, amerita burlas si es un insulto cliché del tipo: “hijo de perra”. También es sancionada al repetirse en el segundo verso del pareado, bien de manera íntegra o únicamente con algunas palabras. Por supuesto, esos casos ya no son recursos orales de soporte, sino vicios.

Además de las muletillas, utilizan esquemas de apoyo. Se identifican por ser versos con una idea similar y una estructura sintáctica semejante. Enseguida, sirvan de modelos, tres líneas con la misma combinación, “hacer + con + esto” (en cursivas):

*Siempre aviento rap con rimas que aquí atacan;*  
mientras caen bombas por allá en Oaxaca.  
*Lo puedo hacer con verdadero freestyle,*  
es el hip-hop que viene con la disciplina de un samurái.  
¿Qué puedes hacer con este rap que desintegra?  
Yo defiendiendo mis ideales como las Panteras Negras  
(Osick, 08.06.2016 [GA]).



Por lo visto, estos esquemas no solo sirven de apoyo mientras se piensa en qué decir, pues de forma análoga se emplean en función de la rima. Ocurre cuando primero se halla en la mente la frase de remate (segundo verso), y entonces se requiere luego una palabra rimante. White Wolf señala:

Por decir, hay ocasiones en las que ya tienes bien presente lo que te dijeron y lo que vas a responder en tus primeras líneas, para luego dejar caer el *punchline*. [...] Por decir, yo a Rideck en una ocasión le dije uno así, y después: “Tú nada más vas a ganar vendiendo *beats*, es más para que se den cuenta, / soy el Rideck, les doy tres por cincuenta”. Ahí cae el verdadero *punchline*; a veces tiras como algo que va antes para luego llegar a lo que quieres (White Wolf, 19.08.2016).

Efectivamente, tirar un verso de esta clase es la antesala para llegar a la línea de remate importante. Y como se verá, ello tiene relación con elementos paralingüísticos que atraen la atención de los oyentes; algo que, según reporta Alexis Díaz, también hacen los trovadores de otras competencias.<sup>105</sup>

Respecto a su evaluación, igual a lo sucedido con las muletillas, existe una delgada línea entre recurso oral y vicio, todo depende de cuánto y cómo se utilice. Para la audiencia conocedora, su exceso desemboca en una serie de pareados incoherentes donde un verso bien puede ser independiente del otro. Por esa razón, los más experimentados ponen cuidado usando frases y palabras no predecibles, o modificando sus muletillas y esquemas en cada participación

---

<sup>105</sup> Alexis los llama *rellenos léxico-semánticos*: “Esos versos colgantes, vacíos, que hay en muchas estrofas, a veces en función de las rimas, a veces en función del número de los versos; son esas rimas forzadas; o son, claro, esas asociaciones léxico-semánticas que no logran aproximarse lo necesario como para lograr cierto nivel de coherencia semántica ni de corrección sintáctica” (Díaz-Pimienta, 1998: 287).

(“sabes, hermano, que el rap”, “sabes, *brother*”, “sabes, hermano, yo”, “si rapeando, hermano”). A todas luces entienden que mientras menos evidente sea, mejor lucirán sus versos.

Cierro recalcando que las muletillas y esquemas de apoyo llevan consigo una connotación positiva al legitimar a un *freestyler*, pero negativa cuando se abusa de ellas y revelan poca habilidad e inventiva. Siendo así, invito a considerar estas breves observaciones para cada situación en pos de una evaluación justa sobre la improvisación en el combate.

### Rimas recicladas

Las “rimas recicladas” son versos —generalmente de remate— que los actores reutilizan y, a su vez, una categoría para evaluar la capacidad de improvisación. En realidad hay diferentes clases con sus respectivas variaciones de acuerdo a la situación, aquí se usan cuatro.<sup>106</sup> La primera es un *esquema reciclado propio*, el cual consiste en retomar una línea ya dicha, como esta:

Créeme, muchacho, tú no puedes conmigo,  
tú solo coges con tu mano, y solo te quiere como amigo.

Para luego adaptarla a una nueva circunstancia:

Por favor no hables de esas cosas,  
porque coges con tu mano y la quieres como tu esposa  
(Manny vs. Fercho, 09.08.2017 [GA]).

Tales esquemas, según mis observaciones, los emplean ante un rival que ya conocen, o cuando surge un asunto o situación prede-

---

<sup>106</sup> En internet circulan videos sobre el tema, por ejemplo, “La verdad sobre las rimas recicladas” (2017) donde se habla de rimas que no presencié en estas batallas, concretamente me refiero a la *copia* (verso idéntico que se reutiliza).

cible. A manera de muestra, en cierta ocasión un contendiente le dijo a otro:

¿Cuál miedo? ¿Cuál miedo?  
Si soy un [perro] pitbull contra un chihuahueño  
(Manny vs. Nano, 09.08.2017 [GA]).

Eso fue por la baja estatura del adversario. Meses después se enfrentaron otra vez, entonces, el proponente aplicó la estructura anterior con alteraciones leves:

Yo soy un perro, ahorita te enseño,  
yo soy un doberman y me ahogo con este chihuahueño  
(Manny vs. Nano, 17.05.2017 [GA]).

Otras veces, además, los *freestylers* hacen copias accidentales de sus propias canciones; Stiko comenta: “Dices cosas de tus propias rolas. Por ejemplo, dices la primera línea y sin querer terminas con una palabra de una línea de tu rola” (Stiko, 11.08.2016). Aunque en lo visto solo noté que repiten palabras de títulos y coros de sus piezas a través de muletillas.

Quien pretenda engañar al escucha haciendo pasar las “rimas recicladas” por versos improvisados es sancionado por la audiencia concedora, por lo cual podrían equipararse con el *repentismo impuro* que define Díaz-Pimienta.<sup>107</sup> En cambio, es un recurso estratégico cuando se repiten intencionalmente contra el mismo rival, casi siempre para ratificar un punto de vista a sabiendas de que los presentes esperan oírlas.

---

<sup>107</sup> *Repentismo impuro*: “Aquellas *performances* en que la producción textual es anterior a la transmisión y a la recepción del mensaje: el texto emitido ha sido elaborado con un determinado tiempo de antelación a la *performance*, no importa que sea un día, o varios días, o unas horas o minutos antes, y el artista intenta aparentar que lo está produciendo a la vez que lo transmite y que el público lo recibe” (Díaz-Pimienta, 1998: 232).

La segunda clase de reciclaje es el *esquema que pertenece al rival en cuestión*. Se presenta cuando un competidor toma el verso de su oponente en el momento, especialmente con fin de ironizar su habilidad. Asimismo, el contendiente retoma una línea característica del rival, lanzada en sus batallas previas o con otros competidores. En esos casos, se realiza deliberadamente, pues su efectividad, precisamente, yace en que las audiencias logren reconocerla. Así lo apreció cuando un rapero que solía reutilizar el esquema “tus letras son como tu novia: no tienen gracia” fue atacado con una fórmula idéntica:

Te voy a contestar todo lo que dijiste,  
tu rap es como tu novia: ninguno de los dos existe  
(Stiko, 25.05.2016 [GA]).

La tercera especie de reciclaje es el *esquema de otro*, y alude a coger un verso dicho por alguien más, no del rival en cuestión. Uno de mis informantes explica cómo nace: “Yo me acuerdo del Biyano, hermano de Katástrofe, le dijo a otro: ‘Él es un MC entre comillas’, gustó tanto que ya luego se volvió muletilla [rima reciclada]” (Stiko, 11.08.2016 [GA]). Es obvio, si una línea agrada mucho comienza a retomarse en situaciones oportunas contra cualquier contrincante.

Entre sus variantes escuché el verso de un colega a quien sus contendientes le suelen repetir una de sus rimas. Para ilustrarlo es suficiente recordar la situación descrita en “Tirar personales”, ahí se dijo: “Tu mejor batalla ha sido contra el foco”, que luego de demostrar su efectividad, fue reajustado de la siguiente manera:

Hablas demasiado pero dices poco  
si ya perdiste la batalla contra el foco  
(anónimo, 08.06.2016 [GA]).

De igual modo, retoman un ataque recibido en contiendas pasadas e inclusive llegan a reciclar frases de canciones ajenas a guisa de argumentos de autoridad. De lo señalado, la primera versión es la más socorrida.

Ahora, una audiencia conocedora no sanciona a los contendientes que usan estos esquemas, al contrario, los califica positivamente por emplearlos deliberadamente y demostrar ingenio para adaptarlas a distintas peleas. Las excepciones irrumpen cuando pretenden utilizarlos como propios, lo que sería más bien plagio, aunque aquí no encontré un ejemplar que ayude a corroborar esa posibilidad.

Finalmente, la cuarta clase de reciclaje es el *esquema que resulta común a todos los freestylers de esta comunidad*, es decir, frases que son de dominio popular porque no siempre se sabe a quiénes pertenecen. Probablemente se establecen con el procedimiento del tercer tipo: alguien las enuncia y gustan tanto que los demás las repiten. En boca de los competidores oí estas: “mi rap real que viene directo del *underground*”, “tu mejor batalla ha sido contra tu prepa trunca” y “no puedes tumbar lo que ya está en el suelo”. Se formulan, de manera similar a los precedentes, para resolver una situación o asunto ya conocido. Así lo advertí cuando el esquema “no puedes tumbar lo que ya está en el suelo” se implementaba cada vez que un oponente declaraba que nunca lo podrían derribar:

Este pez ya mordió el anzuelo,  
no puedes derribar lo que lleva tiempo en el suelo  
(anónimo, 25.05.2016 [GA]).

Mira, amigo, mira cómo vuelo,  
no ocupo tirarte si estás en el suelo (M2 A, 24.08.2017 [GA]).

También, dicho reciclaje aparece por otras razones:

Mira, yo creo que en cierta parte está mal, porque eso te habla de que no tienen mucho mundo de ideas a la hora de *freestyle*. Pero otra es que si el rap es como la voz de su generación, pues igual están hablando de sus problemas. Como esa que se repite mucho: “tú contra la prepa trunca”. A lo mejor sí es un problema de muchos de ellos, es algo que está pasando, que está burbujeando ahí (Sien, 16.05.2016).

Bajo esa perspectiva, traer a colación las mismas ideas es un síntoma de experiencias colectivas presentes en la memoria, no un recurso estratégico o una simple deficiencia creativa. Otra vez, por tanto, una parte de la improvisación refleja las peripecias de la cotidianidad en pensamientos y emociones involuntarias. No en vano el combate es para los raperos una especie de epifanía.

Para terminar esta sección y sintetizar toda la información anterior ofrezco el siguiente cuadro con las clases de rimas recicladas y sus variantes. Así se verá que la mayor parte de los reciclajes son estratégicos y su éxito o sanción depende de las intenciones del autor, las situaciones en las cuales es aplicado y de no usarlos en demasía, pues siempre se debe procurar sorprender al escucha. Por ello los informantes declararon que estos esquemas se emplean por “épocas”, insinuando su pronto desgaste y la necesidad de cambiarlos luego de un periodo (Stiko, 11.08.2016, Sien, 16.05.2016).

<i>Rimas recicladas</i>	Variantes	Móvil	¿Pretenden pasarlo por improvisado o propio?
<b>Esquema reciclado propio</b>	Esquema reciclado propio contra cualquier rapero	Ante tópicos de batalla/ perfil ya conocido (estratégico)	Sí
	Esquema reciclado propio contra el mismo rival	Ante un perfil ya conocido (estratégico)	En la mayoría de los casos sí
	Reproducciones de canciones propias	Producto de ideas latentes en la mente del contendiente (sintomático)	Aunque es propio, no pretenden pasarlo por improvisado
<b>Esquema reciclado del rival en cuestión</b>	Esquema del rival que se imita en plena batalla	Usar el esquema al momento contra el autor (estratégico)	Ninguna de las dos opciones
	Esquema del rival de una batalla que libraron antes	Usar el esquema contra el autor (estratégico)	
	Esquema único del adversario que dijo con otro contendiente	Usar el esquema contra el autor (estratégico)	
	Esquema que el oponente repite	Aprovechar la evidente redundancia (estratégico)	

<b>Esquema reciclado de otro</b>	El esquema de otro que varios contendientes le dicen al mismo raperero.	Gusta tanto el original que los demás lo repiten ante el mismo raperero (estratégico)	Ninguna de las dos opciones
	El esquema de otro que se le dice a cualquier raperero.	Gusta tanto el original que los demás lo repiten ante una situación o perfil similar (estratégico)	La mayoría de las veces no, ni como propio.
	El esquema que se recibió y se usa contra otros raperos	Gusta tanto que el propio receptor lo usa ante una situación o perfil similar (estratégico)	Ninguna de las dos opciones
	Cita de una canción	Argumento de autoridad (estratégico)	Ninguna de las dos opciones
	Plagio	Gusta tanto el original que los demás lo repiten ante un situación o perfil similar (estratégico)	Sí, ambas opciones
<b>Esquema reciclado que es común a todos los competidores</b>		Gusta tanto que los demás lo repiten ante una situación o ataque ya conocido (estratégico) / efecto de ideas latentes en los competidores (sintomático)	Ninguna de las dos opciones

**Cuadro 1.** Resumen de las rimas recicladas y sus variantes.



## Rimas preparadas

Las “rimas preparadas” son versos que se crean y memorizan antes de la contienda. A diferencia de algunas recicladas, siempre se hacen pasar por improvisadas, y es por eso que se trata de una categoría para sancionar la ética y la capacidad de improvisación del *freestyler*. Observé tres tipos. Las primeras son elaboradas previamente como apertura o cierre, ya sea para sorprender al otro o dejarlo sin oportunidad de refutar; enseguida comparto una al iniciarse un encuentro:

Quiero a toda la gente con las manos arriba,  
porque este es mi debut y también su despedida  
(anónimo vs. Kalifa, 02.08.2017 [GA]).

Las segundas son las genéricas, porque pueden ejercerse ante cualquier adversario:

El día que este tipo me pueda ganar,  
ese día se acaba el hambre y México se lleva el mundial  
(Manny, 25.10.2017 [GA]).

Las terceras, por su parte, son diseñadas especialmente para un rival concreto cuya imagen es estudiada con anticipación; probablemente de ese tipo es el siguiente verso contra el rapero Manny:

Si me das una cachetada, voy hacer que te bajes,  
porque tú eres “Manny” Pacquiao, yo soy el puño de Márquez  
(anónimo vs. Manny, 23.08.2017 [GA]).

Aquella ocasión, miembros de la audiencia conocedora simularon escribir en el aire en señal de que no se improvisó en el momento, pues, en efecto, fue sospechosa la precisión de la analogía entre el seudónimo del adversario y la derrota del boxeador filipino en su pelea frente al mexicano Juan Manuel Márquez. Desde luego, existen

*freestylers* con una habilidad técnica y creativa tan aguda que sus versos parecen escritos, aunque las rimas preparadas se reconocen porque algunas veces presentan un vocabulario e ideas demasiado pensadas que impiden ser entendidas de inmediato, también porque carecen de muletillas y erratas propias del habla, o son respuestas donde no se sigue el concepto propuesto (White Wolf, 19.08.2016 [GA]). Con todo ello, aun cuando la audiencia las denuncia en el instante, nunca vi que un concursante reconociera utilizarlas. En ese sentido, son un secreto a voces.

En conclusión, las rimas preparadas son, a lo mucho, casos de adaptación y ejecución de líneas con el fin de abrir o cerrar el duelo, procurar un golpe con éxito o saldar una vieja inconformidad con cierto raperero. No obstante, desde el punto de vista de una audiencia concedora, delatan poca ética y habilidad al improvisar.

### **El *punchline***

La categoría *punchline* es compartida con otros países y se refiere a la línea de remate en un pareado. Sin embargo, en el mundo de las batallas rebasa esta acepción dado que involucra un contexto, ciertas características formales del discurso y reacciones sinceras de las audiencias,<sup>108</sup> por lo cual es mejor considerarla como la situación de eficacia más alta en la lucha, Rideck la describe así:

En este caso, depende mucho del tipo de momento en que estés pa meter un *punchline*. [...] Que te lo entiendan también depende mucho, [...] con una idea que sea conocida que todas la entiendan; [...] no te lo haces tú, te lo hace la gente. Es como espontáneo, no es algo que lo puedes firmar (Rideck, 17.08.16).

---

<sup>108</sup> No es gratuito que Díaz-Pimienta haya definido la eficacia repentista como: “Los grados de efectividad que logra un improvisador en una *performance*, cuando el repentista es capaz de arrancar aplausos y exclamaciones de reconocimiento por su trabajo artístico” (Díaz-Pimienta, 1998: 263).

A propósito de su realización, Gastón Franchini declara que para lograrlo se recomienda presentar una idea nueva y generar una expectativa (rima de carga), pero a la vez en espera de ser satisfecha con otra (rima de descarga). También juzga que la rima debe ser de timbre consonante.<sup>109</sup> Es relevante tomar en cuenta su reflexión, sobre todo porque, como lo formulé en “Tirar con ingenio”, lo inesperado garantiza una reacción positiva en las audiencias. Empero, en esta situación intervienen más elementos a nivel del discurso y el marco comunicativo. Enseguida menciono los más recurrentes.

De entrada, una idea es ingeniosa no solo por su forma, sino también porque se presenta de manera condensada y clara: “La cosa es cómo sintetizar ideas y hacer conjunciones en una frase que la banda [el público] entienda a todos los niveles; enlatarlo en algo sencillo” (Sien, 11.05.2016). Si se cubre lo anterior, puede entenderse de inmediato el mensaje. Por lo cual, lo ideal es no olvidar que se combate en vivo y, por tanto, enunciar el punto de vista y la justificación explícitamente, así como apoyarse en datos y tópicos de la comunidad de raperos o el resto de la sociedad (sin dejar de mencionar que unas veces el *punchline* se da a partir de lo visual, lo emocional o lo paralingüístico).

Asimismo, provocarlo depende de la sintonía y el entusiasmo de los asistentes, puesto que un ambiente festivo causa mayor disposición para escuchar y celebrar. Para eso, los contendientes se esfuerzan por estar inspirados y avivar a la audiencia, y esta, a su vez, necesita alentarlos con gritos, silbidos y aplausos. Cada combate tiene una secuencia de ánimo particular, pero sin duda, los

---

<sup>109</sup> Las consideraciones de Franchini se vinculan más con la efectividad de uno o dos pareados por sus aspectos técnicos, pero su propuesta no siempre se ajusta a lo que observé en Morelia. Por ejemplo, muchas de las situaciones de *punchline* que registré no son respuestas de dos pareados y tampoco de rima consonante. Para información adicional véase su video “Estructuras de rap: cómo hacer un *punchline*” (2017).

primeros segmentos del proponente y el oponente alimentan las pasiones, mientras que su liberación se da en los intercambios continuos del segundo asalto. Eso significa que la carga y descarga de rimas de Franchini no solo se efectúa en los versos, sino en los competidores y los asistentes.<sup>110</sup> Estos momentos son reconocidos por los *freestylers*, así que estimulan las emociones del público jugando con *flow*,<sup>111</sup> figuras retóricas y líneas de remate menores (White Wolf, 19.08.2016).

Con el fin de ejemplificar los componentes del *punchline*, traigo a colación la noche en la que Stiko y S-cen se enfrentaron. Abrió el primero y logró reacciones positivas en los escuchas, ciertamente no fueron intensas, aunque sí consiguió despertar y establecer un buen ánimo en los receptores. Su oponente no se amedrentó y pronto lanzó respuestas ingeniosas que acrecentaron aún más el entusiasmo colectivo. No obstante, la sorpresa vino casi al final del asalto con este pareado:

Que digan que el Stiko es un rapero completo  
es como decir que Peña Nieto va a dejar de ser pendejo  
(S-cen vs. Stiko, 25.05.2016 [GA]).

La eficacia fue tal que hubo gritos, bulla y risas por un periodo prolongado. Se trató, a todas luces, de un *punchline*. S-cen cumplió con los requisitos para alcanzar una situación de eficacia: mostró ingenio mediante una analogía entre el rival y el expresidente mexicano, tiró su ataque en el clímax de la lucha, y mantuvo explícito el punto de vista (para que el rival sea un rapero completo) y la justificación

---

<sup>110</sup> Algunas veces, la audiencia hostigadora y la emoción crece tanto que los contendientes realizan actos de mala fe o tiran baratas, tal como lo externé en el apartado “Tirar personales”.

<sup>111</sup> Más adelante mostraré el juego del *flow*.

(primero sucede lo imposible: Peña Nieto deja de ser un pendejo). Además, su idea fue lapidaria, se apoyó en un consenso popular de ese periodo histórico, al menos en México: Enrique Peña Nieto se consideraba pendejo porque con frecuencia manifestaba ignorancia al responder preguntas de la prensa, así como torpeza al sumar, hablar inglés y comportarse en público.

Por supuesto, no se trata de una receta sencilla en la cual basta seguir los anteriores requisitos para ganar, en un sentido estricto no hay fórmulas hacia la victoria, pero si se atiende a lo escrito aquí, el rapero, con inventiva y gran lectura de su contrincante y el entorno, tendrá mayores posibilidades de obtener la máxima eficacia del combate. En ese caso, no estoy descubriendo el hilo negro, mis observaciones solo sugieren que al entender mejor el funcionamiento del campo de batalla, serán más seguros los pasos y resultados del *freestyler*.

### **Las artimañas en la batalla**

Ya se podrá advertir que el contendiente actúa con ciertas estrategias, o en palabras de Sien, con *artimañas* (Sien, 16.05.2016). Estas se hacen con los propósitos de intimidar, desconcentrar y dismantelar al oponente, así como de atraer la atención de la audiencia. Puede decirse que son teorías locales que nacen en la batalla luego de decisiones racionales, intuitivas y emocionales. Explicaré aquellas que distinguí en campo y las entrevistas.

#### *Tipos de contendientes*

En la batalla, los participantes construyen una dimensión como contendientes que forma parte de su identidad de raperos. Se trata de una artimaña, pues sobreentienden que es un personaje escenificado cuyo fin es superar al contrincante. Cada quien le asigna un grupo de componentes:

Sien: Es como si fueran luchadores, como rudos y técnicos. Ahí unos usan vocabulario más agresivo, y otros que se van con la métrica. [...] Eso yo creo que, en estilos, es como la personalidad de cada bato. Ahí te das cuenta de qué leen, qué no leen, su estilo de vida (Sien, 16.05.2016).

Stiko: Sí, Cosmos [White Wolf] como que lo quiere muy filosófico, [...] es como si el *nerd* rapeara. Manny es como farandulero; a él le encanta que la banda sepa, le encanta el protagonismo. Es como yo, de hecho. Yo creo que a él le gusta también herir. Al S-cen lo veo arrogante, pero es bueno (Stiko, 11.08.2016 [GA]).

White Wolf: Por decir, Rideck es un poco más consciente y te habla de cosas diferentes, algo más soñado, más metafórico. Por decir, Stiko es un gallo muy agresivo, o sea, se prende, te habla así, como enojado (White Wolf, 19.08.16 [GA]).

Vislumbré cuatro modelos recurrentes. Primero, el contendiente habitual, quien suele construirse con una actitud fanfarrona, llamada *ego trip* o faroleo; Sien lo entiende de la siguiente manera: “[Que digan de ti:] escribe chido, rapea chido, tiene *flow*, tiene porte, se para en el escenario chido, mueve a la gente. Es demostrar lo que tú tienes, eso básicamente es farolearte” (Sien, 11.05.2016). Ese talante no es mal visto, ya sea por el tono de su marco o porque es parte de la competencia, uno de los valores imperantes en la comunidad. Inclusive, Marc Martínez sostiene que se tolera por ser una prolongación de las tradiciones afroamericanas (Marc Martínez, 2007: 9).<sup>112</sup>

De igual modo, este retador se caracteriza por citar con ingenio asuntos generales del gremio de raperos y evitar los ataques personales, pero eso sí, no queda exento de los insultos cliché. Un

---

<sup>112</sup> Léase lo relativo al *boasting*, el *bragging* y las *dozens* en la primera parte de este libro.

ejemplo de su tipo se encuentra en Jecam, al categorizarse como un profeta supremo, con una actitud engreída y crear una analogía para compararse con Napoleón:

Yo soy el toro que siempre te enviste,  
soy Napoleón y el mundo espera que lo conquiste  
(Jecam vs. Eslaim, 13.09.2017 [GA]).

El segundo modelo de contendiente es el rudo. De forma semejante al ya visto, manifiesta una posición superior pero se distingue porque pone mayor énfasis en una actitud agresiva. Asimismo, suele recurrir a palabras malsonantes, a la fuerza y la amenaza, sin descartar que al usarlas en demasía tiende a caer en insultos cliché o, peor todavía, en ataques personales. A manera de ilustración aparece Stiko, quien se configura poderoso y tiende a tirar advertencias:

Yo tumbo chiquitos al igual que grandotes,  
para que le vayas tanteando el agua a los camotes  
(Stiko vs. LM, 04.05.2016 [GA]).

El tercer modelo es el sarcástico: su actitud es sumamente irónica y acostumbra a caricaturizar al rival con la intención de buscar la risa de la audiencia. Tampoco carece de ingenio y rehúye los ataques personales, aunque emplea insultos cliché a sabiendas de que son lugares comunes para la ridiculización del adversario. Para entenderlo, enseguida un competidor pone a su adversario en una posición vergonzosa, mientras que él se mantiene en un espacio de respeto social, el trabajo:

Yo me levanto a las seis porque tengo que trabajar para comer,  
y este tipo a la diez: “¡Mamá, está lento el internet!” (anónimo,  
22.06.2016 [GA]).



Por último, en menor medida irrumpe el contendiente técnico. A ojos de una audiencia conocedora, es el *freestyler* ideal. Si bien presenta una actitud fanfarrona, nunca expone la cara personal del otro ni se ampara en los contenidos cliché y las palabras malsonantes. Siempre intenta ofrecer imágenes ingeniosas sobre asuntos propios o externos a la comunidad, aun si es una descalificación como en el siguiente caso:

S-cen:

Todo lo que dices no suena tan bello,  
tanto que ya trae gusanos la manzana de tu cuello  
(S-cen, 12.05.2016 [GA]).

Sin embargo, es relevante aclarar que no son modelos tajantes, naturalmente pueden construirlos combinando atributos de los cuatro. Habrá contendientes técnicos apelando a la fuerza y la amenaza, o bien, sarcásticos esmerándose por evitar contenidos y formas cliché. Aquí, más bien, expreso las tendencias que llega a adoptar cada uno de los competidores, quienes son conscientes de que se trata de recursos emocionales y paraverbales que tienen el fin de incrementar o disminuir la credibilidad de sus palabras.

#### *La argumentación no verbal como artimaña*

La lucha, lo he expuesto, no se limita al territorio de lo oral, en ella tiene relevancia el cuerpo, los movimientos, la imagen y demás elementos del entorno. Los *freestylers* lo saben y aprovechan estos recursos no verbales como una artimaña más ante las audiencias. Mencionaré solo las situaciones más frecuentes.

En principio, acuden a las acciones físicas del adversario. En una ocasión, un *freestyler* se movía exageradamente siguiendo el ritmo de la pista musical, entonces su rival dijo:



A mí dame rimas de combate,  
no bailes tanto que no son toritos de petate  
(Stiko vs. Perso, 20.04.2016 [GA]).

La audiencia aprobó con bulla lo dicho porque presenciaron la asociación entre la actividad del oponente y el baile de toritos de petate durante el carnaval.<sup>113</sup> O en otros términos, el proponente convirtió las acciones del rival en una prueba visible de su punto de vista.

Suelen, por otro lado, usar a alguien del público o al acompañante del oponente en su contra, es por ello que muchos raperos evitan llevar amigas o familiares. Acá un testimonio donde claramente jugó para mal la asistencia de una novia:

A mí la única vez que me han humillado, hasta recuerdo la rima. Yo tenía una novia que era *darketa* y me acompañaba, y no le importaba si ganaba o perdía, ella estaba ahí. Y recuerdo que Ferap utilizó esta rima para cerrar: “Tú crees que sabes de *freestyle*, / si te pudiera dar clases tu novia y eso que ella escucha transmetal”, y me acuerdo que me mató (Stiko, 1108.2016 [GA]).

En otras oportunidades recurren a la imagen, como cuando se aprovechó el estampado en la playera del adversario para fundamentar un planteamiento:

¿Sabes, hermano? Esto viene deprisa,  
lo único que tienes de real es tu camisa [con la iconografía de  
Psycho Realm] (White Wolf vs. Stiko, 25.05.2016 [GA]).

---

<sup>113</sup> Los toritos de petate en Morelia, actualmente, tienen distintas formas, desde animales hasta seres mitológicos. El baile al que se alude es parte del desfile de toritos que se hace durante el carnaval y que indica el inicio de la Cuaresma.

La invectiva no solo fue efectiva porque en el acto se asociaron figuras y palabras, sino por referirse a este grupo angelino de la década de 1990, lo cual es respetable conforme a los tópicos u opiniones generalmente aceptadas por la comunidad.<sup>114</sup>

También utilizan el cuerpo en calidad de herramienta argumentativa. Por ejemplo, un *freestyler* mostró las palmas de sus manos como justificación de que se ha sometido a trabajos donde se requiere mucho esfuerzo físico (en cursivas):

Proponente:

Tú no tienes la estatura,  
cuando trabajas de albañil, te entra calentura.

Oponente:

Ya sabes que en la rima yo nunca fallo,  
*no tengo llagas, miren, estas son manos*  
(anónimo, 11.10.2017 [GA]).

Por otro lado, S-cen le aplaudió a su oponente como argumento de que no se puede vivir solo de aplausos (en cursivas):

Anónimo:

Yo como el poeta no ambiciono obra,  
con el ruido de los presentes me basta y sobra.

S-cen:

Checa cómo mis manos la risa te la borra,  
¿los poetas viven de aplausos?, pues tenga [aplausos] pa que coma (anónimo vs. S-cen, 08.06.2016 [GA]).

O bien, un *freestyler* se hincó para ironizar el tamaño del oponente (en cursivas):

Proponente:

---

<sup>114</sup> Véase el apartado “Tirar sobre el escenario”.

No me tires de mi facha o de cómo trague,  
tienes que ver mi estilo y aventar algunas claves.

Oponente:

Algunas claves yo escribo sobre el papel,  
*me pongo de rodillas pa que estemos al nivel*  
(anónimo, 11.10.17 [GA]).

Además, algunos raperos desconcentran al rival bailando, riendo, aplaudiendo, adoptando una actitud de indiferencia, cruzando los brazos, posando frente a las cámaras, jugando con su teléfono celular y conversando con las audiencias. Eso ocurre sobre todo en el primer asalto, pues es el momento en que un competidor escucha al oponente y espera su turno. Si bien, cualquiera acude a los últimos recursos señalados, es el contendiente sarcástico quien más los visita.

Estos son solo los casos más vistos de la argumentación no verbal como artimaña en la contienda. Espero haber dejado patente que, aun cuando el público prefiere centrarse en las palabras, muchas veces dichos recursos tienen una mayor eficacia porque son pruebas de que se improvisa en el momento. Toca ahora revisar la importancia de otras modalidades de atracción y fundamentación en el combate.

### *Jugar con el rapeo*

Al preguntar a los informantes si durante la batalla emplean estrategias para vencer al otro, una de sus primeras respuestas fue señalar una serie de recursos paraverbales a modo de juego, Rideck apunta:

Jugar con *flow*. Mientras más suenes que te estés pegando al *beat* con juegos de palabras, espacios y tiempo; es como si estuvieras danzando. Y cuando haces eso, la gente te pone más atención, y en el momento que tienes la atención de la gente puedes conectar una palabra final, este, “Vas a tener como un Chernóbil”, y ¡pum!

Mantenerlos al tanto, al pendiente de lo que estás haciendo (Rideck, 17.08.2016).

En efecto, el público aprecia los ornamentos del mensaje, tanto por el nivel técnico de ejecución como por su efecto estético. Señalaré brevemente los más socorridos y los expongo por separado, sin olvidar que en la práctica se conectan y no siempre se entienden uno sin el otro.

El primero es la métrica, una categoría de la labor poética que los raperos han integrado a su vocabulario, pero que no relacionan con medidas silábicas, sino con el acomodo de las palabras de acuerdo a la pista musical, ya sea *reggae*, *boombap* o trap.<sup>115</sup> Mejor dicho, la métrica tiene que ver más con “caer en las cajas”, lo cual consiste en “cada dos cajas tiras una línea [verso], cada cuatro cajas son dos líneas, un verso [pareado]” (White Wolf, 19.08.2016). Como se ve entonces, una línea equivale a dos tiempos de compás, generalmente de 4/4, y de no cumplir con ello, la audiencia conocedora sancionará al *freestyler*. En realidad, la actual generación no tiene problemas al respecto, si acaso, algunos no son capaces de seguir velocidades superiores a los 90 bpm.

Así pues, la métrica está determinada por el juego dentro de los márgenes de la base musical. Y regularmente, un verso común posee de 14 a 16 sílabas. Solo se acorta cuando hacen pausas, silencios y cantan, o se alargan porque aumentan la velocidad del rapeo, eso pasa en la modalidad doble tempo.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> *Métrica silábica*: “Combina versos que son unidades cuantitativas, o sea conjuntos formados por una determinada cantidad de sílabas” (Magis, 1969: 447).

<sup>116</sup> El *doble tempo* es rapear a una velocidad con la que se logra introducir el doble o más palabras de las ordinarias dentro del compás de una pista musical (Informante 11, 14.08.2016).

En conjunto, lo anterior se califica con el *flow*, o sea, la sensibilidad de cada rapero para fluir verbalmente con el ritmo de la pista musical.<sup>117</sup> En el proceso alteran los acentos de las palabras, separan o unen vocales e incluyen cierta entonación (Bradley, 2009: 3-47), todo lo cual genera cadencias peculiares que demuestran un rapeo compuesto de métrica silábica (versos de varias medidas) y acentual (unidades rítmicas),<sup>118</sup> esta última, de hecho, es la que domina.<sup>119</sup>

El *flow* se evalúa de acuerdo a las sensaciones e imágenes que produce. Esto lo advertí al escuchar que algunos lo describen como “un tamborileo”, “un cepillado”, “el desgranar de un fruto” o “la danza sobre el *beat*”.<sup>120</sup> Para comprender lo dicho, presento un rapeo que gustó en contienda por su efecto de zigzaguo, trato de aproximarme a esa sensación describiendo su cadencia con el sistema de Tomás Navarro (Campos, 2001: 72). Pongo las sílabas en círculos, las de mayor énfasis tienen tilde y agrupan a otras formando conjuntos

---

<sup>117</sup> Para tal conceptualización me apoyé en las observaciones de Sien (16.05.2016), Rideck (17/ 08/ 16), White Wholf (19/ 08/ 16) y Menuda Coincidencia, rapero oriundo de Monterrey, Nuevo León: “El *flow* es una especie de inteligencia, pero a la vez sensibilidad, sexto sentido, que es tomar decisiones en tiempo real, en relación con un ritmo. [...] Es como una interpretación rítmica vocal, de algo que está sonando para hacer la música. No es estar en la música, sino ser la música. [...] No es cuestión de cerebro, del sentido intelectual, es una cuestión sensible, de relación, de vínculo con ritmo interno” (Menuda Coincidencia, comunicación personal).

<sup>118</sup> *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).

<sup>119</sup> La rapera Ximbo ya había mencionado esto último: “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).

<sup>120</sup> Gastón Franchini ya había advertido que el *flow* tiene dos dimensiones: una estructural, que corresponde a hacer coincidir las palabras con los patrones rítmicos de la base (lo que aquí los informantes llaman *caer en las cajas*); y otra referente al grado de belleza con que se fluye. Mírese su video “Conceptos de rap: ¿Qué es el *flow*?” (2017).

rítmicos, en este caso se combinan períodos mixtos de cláusulas binarias y ternarias (las cajas van en corchetes):

[Compás de 4/4] Me conocen en todos lados, hago cambio rotundo,  
[óó óoo óo óo ] [óo óoo óo]  
yo no quiero ganarte a ti, quiero ganar todo el mundo (Men2A, 20.09.2017 [GA]).  
[óo óo óoo óo] [óo óo óoo óo]

Asimismo, el *flow* es bien recibido si el concursante mezcla tonos, acelera, pausa o disminuye su velocidad. Al respecto, Manny, en un 4x4, rapeó un primer pareado con su estilo habitual, pero en el segundo se detuvo luego de comenzar; de ese modo rompió el ritmo y creó una expectativa que después satisfizo con el resto de líneas (cajas en corchetes):

[Eso es pasado...] [yo vivo en el dos mil cuarenta,]  
[en otras galaxias,] [en otros planetas]  
(Manny, 08.11.2017 [GA]).

Sin embargo, los competidores no se limitan al *flow* para captar la atención de los espectadores. Otros recurren a juegos con redundancias sonoras. Lo ilustraré con lo siguiente (en negritas):

Yo con **temple** **contemplo**, soy la luz que va a tu **encuentro**,  
el padre que te da **ejemplo**, la fuente de tu **epicentro**.  
**Fruto** en **bruto** crecimiento, lo que sacude mar **adentro**,  
¿te descon**centro**? Lo **siento**, en tu universo soy el **centro**  
(Anónimo, 08.06.2016 [GA]).

Este proponente, como se aprecia, hizo gala de su rapeo antes de llegar a la sentencia final. Usó acento grave en todas las palabras

señaladas, con lo cual ya generó un patrón rítmico. Posteriormente expuso paronomasias<sup>121</sup> repitiendo vocablos con una pronunciación similar: temple-contemplo, fruto-bruto, adentro-desconcentro; utilizó a manera de aliteración<sup>122</sup> las vocales “e-o, u-o” y, por si fuera poco, remarcó el segundo y cuarto tiempo del compás musical con las rimas internas contemplo, ejemplo, crecimiento y siento. Ignorar semejante tejido resulta difícil para los testigos debido a que se produce una hipérbole acústica.

Finalmente, los combatientes juegan con las llamadas estructuras (Rideck, 17.08.2016; White Wolf, 19.08.2016, e Informante 11, 14.08.16). Las definen por la relación de sus versos según la proximidad de la rima, tomando en cuenta dos pareados (propio de la modalidad 4x4). Tal vínculo lo representan con las primeras cuatro letras del abecedario (ABCD). En estos combates, la más usada es la rima pareada con la conjugación AABB (en negritas):

[A] Las rocas se hunden rumbo al **mar**,  
[A] busca en el fondo, ahí está tu **dignidad**.  
[B] Cuando nades de regreso y te encuentres a **Poseidón**  
[B] dile que se enfriaron mis enchiladas, que me regrese mi **tenedor** (S-cen vs. White Wolf, 01.06.2016 [GA]).

Después se inclinan por emplear la rima continua (AAAA). Muestro un ejemplo con timbre asonante y acento agudo (en negritas):

---

<sup>121</sup> *Paronomasia*: “Consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (*parlamento, parlero*) en cuyo caso se llama *parequesis*, ya sea casualmente (*adaptar, adoptar*)” (Beristáin, 2013: 392).

<sup>122</sup> *Aliteración*: “Repetición de uno o más sonidos en palabras próximas” (Reygadas, 2015: 767).

[A] Para mí no es una vía hablar por Facebook o *Whatsapp*,  
[A] tampoco escribir tu vida en un muro es “**actualizar**”.  
[A] Si para ti cambiar tu estado es una quinceañera **más**,  
[A] para mí mutar de forma es causar una revolución **mental**  
(S- Cen, 22.06.2016 [GA]).

Y en menor medida, se valen de la combinación ABAB,<sup>123</sup> correspondiente a una rima cruzada (en negritas):

[A] ¿Te vas a tragar mis **ojos**?  
[B] Tu contenido tendrá buena **visión**.  
[A] Reconozco que tienes **arroyo**,  
[B] pero después en los intestinos tendrás una **putrefacción**.  
(White Wolf vs. Alex M, 09.08.2017 [GA]).

Aquí, sin duda, es cuando mejor se contempla el juego conjunto de los mecanismos paraverbales en el rapeo. Quizá por ello, algunos llegan a utilizar los términos métrica y *estructura* para referirse indistintamente a las conexiones con la base, las redundancias sonoras y las combinaciones de rimas. Evidentemente eso pasa porque sus categorías surgen de experiencias compartidas y pocas veces de manuales escritos por la preceptiva literaria. De cualquier modo, acorde con Martínez Cantón (2010: 82), lo importante es resaltar que el interés por dichos rasgos estilísticos ha renovado la oralidad y enriquecido la versificación contemporánea.

Queda subrayar que jugar con el rapeo siempre debe servir a la línea de remate. En varias ocasiones atestigüé actuaciones de oponentes alardeando con las estructuras sin poner cuidado en generar líneas contundentes; fue como si buscaran ganar una pelea con una

---

<sup>123</sup> Existe la posibilidad de que aparezcan estructuras con rima abrazada (ABBA), pero en campo no presencié ninguna.



exhibición de patadas y puñetazos al aire. Por supuesto, el público terminaba disgustado o aburrido. Lo recomendable, entonces, es emplear estas artimañas paraverbales durante la etapa de sondeo a fin de cultivar la emoción del público y sorprender al rival.

### *La imitación y la anticipación*

En otro grupo de recursos estratégicos en la lucha, destaca la imitación del adversario con el objetivo de ironizar sus ataques. Es una especie de reciclaje, ya que se basa en responder emulando el esquema argumentativo del rival (en negritas):

White Wolf:

Entiende, hermano, yo siempre voy a sonar bien,  
**la mitad de la escena te odia, la otra mitad también.**

Stiko:

A mí me odian, a mí me gusta el foco,  
**a ti la mitad no te conoce, y la otra tampoco**

(Stiko vs. White Wolf, 01.06.2016 [GA]).

Esta artimaña guarda parentesco con la técnica de voltear la idea del otro descrita por Díaz-Pimienta (1998: 406-407), aunque en este contexto el combatiente no la emplea a causa de un “vacío” creativo en su mente; más bien, se evalúa como una muestra de habilidad técnica y de ingenio dado el grado de dificultad que representa elaborarla en el momento.

Ahora, los combatientes no solo imitan las estructuras verbales, es bien conocida su tendencia por arremedar el *flow* del contrincante, en especial la cadencia y la entonación. Para fines ilustrativos, expongo —con el sistema de Tomás Navarro— a un *freestyler* que calca los patrones rítmicos de su contrario. Si bien no es totalmente igual, ante los escuchas sí se logra el efecto de similitud en vista de que la mayoría de las cláusulas concuerdan (subrayadas y en negritas):

Proponente:

**Nada de lo que digas podría apagar mi voz,**

[óoo óo óo óoo óo ó]

**No cuentan los años, lo que cuenta es el rigor.**

[o óoo óo, óo óo óo ó]

Oponente:

**De verdad que escucharte para mi resulta atroz,**

[óoo óo óo óo óo óo ó]

**Tu fluir en esta base, es como escupirle a Dios** (anónimo vs.

White Wolf, 01.06.2016 [GA]).

[óo óo óo óo, óo óo óo ó]

También se caricaturiza al enemigo con ademanes, posturas, movimientos exagerados o copiando a raperos célebres, nacionales e internacionales, pero en pocas oportunidades presencié ese tipo de artilugios. En cualquier caso, imitar resulta efectivo, principalmente porque es parte de la argumentación no verbal y paraverbal que, como se explicó, se convierte en una prueba visible de improvisación y espontaneidad.<sup>124</sup>

Una artimaña más de los competidores es anticipar ataques hacia lugares vulnerables de su persona vinculados con asuntos desfavorables, formas de rapear o batallas pasadas. El objeto no es dismantelar por completo al otro, sino atenuar un punto débil y evitar la sorpresa en el público. Sirva de ejemplo cuando Fercho se enfrentó contra un oponente que lo había vencido previamente, entonces supuso que éste aprovecharía ese traspíe y se apresuró a descalificar aquella victoria:

¿De qué me vas a hablar? ¿De que me has ganado?

Sí tú mismo me has dicho que me la robaron

(Fercho vs. Manny, 09.08.2017 [GA]).

---

<sup>124</sup> Varios videos circulan en internet sobre estas y otras imitaciones, consúltase: “Las mejores imitaciones de la historia de las batallas de gallos” (2016).

Asimismo, en una ocasión un combatiente lucía en una posición de desventaja al encararse con un rapero que fue su mentor, y por tal razón abrió su participación sugiriendo que el cambio generacional era inevitable:

No quiero decir [demeritar] lo que por mí hizo,  
pero ahora tiene miedo que le gane su hijo.  
No acepta que ahora soy diestro,  
soy el alumno que supera al maestro (anónimo, 12.10.2016 [GA]).

Anticipar, de igual modo, es eludir los contenidos que domina el antagonista, ya lo advierte White Wolf: “Es que jalar un asalto a un tema que no dominas también te puede afectar, es como si quisieras batallar con alguien como Danger e irlo jalando a la literatura [un tema de su agrado]” (White Wolf, 19.08.2016). Por ello, durante el sondeo del primer asalto se podrá advertir que procuran no declarar asuntos y recursos afines al retador; aunque unas veces el rival hace caso omiso o, lo que es peor, es capaz de refutar los ataques y redireccionar la riña a su territorio.

En un sentido comparable, Sien indicó una forma más de anticipación en escenas donde ambos competidores ostentan las mismas fuerzas. Se trata de proclamarse ganador antes de finalizar la lucha para intimidar al otro e influir en la opinión de la audiencia: “Si un tiro está muy reñido, he visto que muchos dicen: “Ya te gané, ¿a poco no?” [...] Te marcas como el favorito, y se lo grita toda la banda; sí se le bajan los humos [ánimos] al otro” (Sien, 16.05.2016). Sin embargo, en campo no distinguí un episodio de este tipo.

Obviamente, la anticipación aparece con mayor frecuencia en quienes ya conocen sus trayectorias y la manera en la cual se construyen como contendientes (técnico, rudo y humorístico), o al menos así lo afirmó Stiko: “Ya cuando le sabes tanto el modo, ya sabes cómo

van a atacar fulano y mengano, ya más o menos sabes qué utilizar” (Stiko, 11.08.2016). Por consiguiente, solo la audiencia competente sabe apreciar dichos movimientos.

### *El anzuelo*

La artimaña del anzuelo, como su nombre lo dice, es un señuelo encubierto para asestar un golpe al adversario. En términos generales, es la misma estrategia que Díaz-Pimienta denomina *carnada* en las controversias cubanas (Díaz-Pimienta, 1998: 411). En principio, existe la situación donde este recurso es una trampa prefabricada, o bien, una *rima preparada genérica*, lo cual se delata porque puede ser aplicada a cualquier oponente. De esa clase registré un caso en el que el proponente lanzó versos en apariencia comunes, pero con ciertas palabras sugirió un campo semántico concreto (en negritas):

Aunque lo intentes, es difícil seguir mi vida,  
yo soy el **avión** que las **torres derriba**.

Por desgracia, el oponente cayó y continuó con el asunto propuesto (en negritas):

¿A quién derribas? Porque a mí no, te lo juro;  
mis cimientos los trabajé hasta que quedaran duros.

En consecuencia, el proponente empleó los versos preparados, inclusive declaró que el contrincante pescó el señuelo (en negritas):

**Este pez ya mordió el anzuelo,**  
no puedes derribar lo que lleva tiempo en el suelo  
(Stoner y Monsteck vs. Alex M y anónimo, 14.12.2016 [GA]).

Simultáneamente, hay anzuelos que parecen diseñarse a partir de las circunstancias. Observé, a propósito de ello, el desempeño de un joven de cabellera larga, playera negra, chaqueta y pantalón de mezclilla. Su aspecto, a los ojos de los asistentes, encajaba más con el de un roquero que con el de un rapero. Esto lo notó su oponente y de inmediato arrojó un cebo (en negritas):

¿Dicen que este tipo es rapero?

¿Pero cómo, con ese **aspecto** que tiene de **roquero**?

El muchacho cayó en el engaño (en negritas):

**Mi aspecto es de roquero,  
por supuesto, pero sueño sincero.**

El oponente entonces terminó su obra provocando la risa de los escuchas (en negritas):

Él es sincero de una manera muy loca,  
él es roquero porque en su calle vende rocas  
(Eslaim vs. anónimo, 06.10.2017 [GA]).

Aparte de lo anterior, el anzuelo es una clase de anticipación en tanto que —ya lo sugerí— en el inicio de la pelea los proponentes tienden a insinuar temas para que el otro los aborde, y de esa manera hacer que la batalla resulte más cómoda. Rideck opina:

También algo que me ha tocado ver es que muchos quieren adentrarse en un bloque de ideologías para arrastre a su propio juego. Yo también lo hacía mucho porque, cuando era el primero que empezaba, pues no tenía nada que contestarle. Entonces [pensaba]: “háblame de libros, háblame de libros” (Rideck, 17.08.2016).

Empero, aquí no basta con adentrar al oponente en terreno propio ni reducir los daños de un posible golpe, más bien, se busca engañarlo hasta acorralarlo y zanjar el pleito mediante líneas de remate creadas en el calor de los acontecimientos, o si se prefiere, aplicando barras escritas (léase el apartado “Rimas preparadas”).

*La contradicción del otro y tomar la última palabra*

Al cuestionar a los informantes sobre las maniobras que usan, hubo respuestas como la siguiente: “Yo voy más bien sobre qué contradecir. Normalmente todo eso que mi rival está diciendo, buscarle como el error a su frase, cualquier cosa” (White Wolf, 19.08.2016). Y en efecto, gustan de señalar la contradicción del retador en cualquiera de las categorías hasta ahora vistas. Al respecto, durante una contienda, Osick manifestó hacer rap exclusivamente para estimular su imaginación, en cambio, su adversario sostuvo que eso era absurdo, pues la meta de combatir es superar al otro:

Osick:

A mí no me importa decir que soy mejor que tú,  
yo solo hago rap para volar con gran altitud.

White Wolf:

Con [desconcierto] veo que no es así,  
si no quieres demostrar que eres mejor que yo, ¿qué haces aquí?  
(Osick vs. White Wolf, 20.04.2016 [GA]).

Es de esperarse que, al contradecir al otro, revelen incongruencias, por eso resulta de mucha utilidad conocer sus antecedentes y, en concreto, su dimensión pública de rapero, recuérdese que citarla no es mal visto y significa tener a la mano un vasto campo de ataque para controlar al enemigo. Por otra parte, a diferencia de las anteriores artimañas, esta se emplea con suma recurrencia y algunos hasta se especializan en ella al grado de hacerla parte de su identidad como contendientes.

Por último, figura una técnica más que nace cuando a un contendiente se le ocurre un excelente contragolpe pero lo reserva para los últimos momentos del asalto con el objetivo de lograr mayor eficacia: “Entonces, a veces los tiempos son tan cortos que, por decir, el otro te dice algo y tú le contestas, pero si se te quedan cosas que había que decirle antes, lo aviento en los últimos segundos del tiro” (Sien, 16.05.2016). Esta teoría local se asemeja a una de las reglas de Kotarbinski: la de tomar la palabra al inicio de la discusión y al final para establecer el orden de la disputa o mantener el privilegio de ser el último orador (Haidar, 2006: 380). También, clasifico este recurso en el grupo de las anticipaciones, ya que para efectuarlo se prevé una emoción colectiva y un momento idóneo de lanzamiento sin que el adversario tenga la oportunidad de refutar.

Con lo dicho doy por cerrado el apartado de las artimañas. Confío en haber mostrado que en los concursantes yace una consciencia táctica de la cual se desprende escenificar un personaje, recurrir a la emotividad del público, así como a herramientas verbales, no verbales y paraverbales. Cada estrategia, según describí, requiere de una alta capacidad técnica y creativa, por ende, pocos las realizan y solo una audiencia conocedora las detecta.

### **La batalla como un espacio con diferentes sentidos para sus participantes**

Los *freestylers* se miden entre sí para superarse y mejorar sus habilidades, de esa manera adquieren prestigio y respeto en la comunidad. Tal forma de posicionarse se asemeja a sujetos de grupos barriales que, a través de una pelea física, son aceptados u obtienen un puesto de poder.<sup>125</sup> Naturalmente, aquí destaca quien tira con

---

<sup>125</sup> Para ver cómo se posicionan miembros de grupos barriales en Michoacán, puede leerse *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora* (1997) de Rodrigo Marcial.

ingenio, declara contenidos del escenario, evita ataques personales y demuestra conocimientos estratégicos. Es decir, se premian las capacidades técnico-creativas a nivel individual desde una ideología del mérito, cuyo uso se justifica argumentando que es beneficiosa para todos porque les exige una preparación constante. Sin embargo, los participantes ofrecen otros sentidos, o bien, razones y metas —explícitas o tácitas, personales o colectivas— al competir que se distinguen de la simple recompensa y la violencia simbólica gratuita.

De entrada, las batallas tienen una función iniciática al ser un espacio donde muchos entablan contacto por primera vez con el gremio de raperos. En mi opinión, sucede así debido a que no es complicado acceder al evento ni importa la edad o procedencia del interesado, si quiere contender basta con arribar a la plaza e inscribirse. Esto da pie a una formación como raperos, pues así conocen los roles del grupo y los mecanismos de la competencia. Rideck apunta:

Cuando era el batallero, me ayudó mucho porque muchos voltearon a ver el trabajo que estaba haciendo. [...] A partir de que me empecé a meterme a las batallas con el fin de aumentar mis capacidades y mis habilidades, me empecé a enfocar en la lectura; me ayudó mucho en las batallas y en la vida personal. [...] Yo, cuando me ganaban en esa competencia, decía: “Yo quiero levantar mi nivel”, por eso me metí a batalla, para medirme; “No puede ser que haya perdido de esa manera” (Rideck, 17.08.2016).

Cabe recalcar que esta formación no se limita a los quehaceres concernientes a las batallas, la verdad es que al asistir también aprenden la estructura y organización de la comunidad, ubicando a los agentes principales, sus redes y más foros de expresión para el rap. De hecho, no es extraño que luego de comenzar a participar se integren a un colectivo, graben sus primeras canciones, se inmis-



cuyan en la producción musical y se involucren en otra clase de presentaciones en vivo.

Asimismo, para varios, actuar en los duelos de la plaza de Armas es la primera fase en su desarrollo como raperos. Parecen sobreentender que combatir corresponde a los años más imberbes de su persona, dada la tendencia en ese periodo a la relajación y el desorden. Entonces, al llegar a cierta edad (cerca de los 25 años) ya no se sienten cómodos enfrentando a los más jóvenes:

Me imagino que es algo así como en el fútbol, que hay cierta edad en la que puedes ser jugador y si no, puedes ser como director técnico. [...] Después, ya te ves como muy grande con los morros; muchos me lo han dicho, que “ya me siento muy grande” (Sien, 16.05.2016).

La segunda etapa en su desempeño como raperos, acorde a su perspectiva, es enfocarse en la escritura, ya que suponen que grabar en audio conlleva un mérito mayor a la improvisación, porque requiere de la capacidad para profundizar en un tema y desarrollarlo en función de estrofas y coros. A la par, se privilegia por considerarse una forma de permanecer en la memoria colectiva:

Un *freestyle* te dura un momento, te dura un pequeño trance en la vida, una canción te dura por siempre. Esa es la diferencia, por eso dejé de hacer batallas. Yo fui un batallero, pero a final de cuentas fue de un solo día, de un solo año, que ya quedó atrás. Cuando es una canción, no se queda en el olvido (Rideck, 17.08.2016).

Desde luego, no se puede descartar que otros salen de las contiendas por motivos que nada tienen que ver con su crecimiento artístico. Mis colaboradores externaron casos donde las personas se alejan después de sufrir un ataque a su veta íntima, contraer nupcias,

mudarse de la ciudad o, francamente, por aburrirse de la dinámica de los encuentros (Rudy García, 03.04.2019). En cualquiera de las situaciones, es claro que las batallas satisfacen necesidades de grupo más allá de la competencia, facilitan el ingreso a la comuna y son una especie de curso inicial en educación rapera. De ese modo se promueve una actitud abierta por compartir conocimientos, aceptar nuevos *freestylers*, e integrarlos a la gestión de eventos.

Otras razones y metas de los participantes surgen de experimentar diferentes alivios emocionales. Se basan en la premisa de que, mientras en su hogar, la escuela y el trabajo reciben rechazos, menosprecio y pocas posibilidades para adaptarse plenamente, en el combate se posicionan en el grupo y cosechan confianza, respeto y amistad, lo cual desemboca en una revalorización personal. Por tanto, muchos de ellos declaran que únicamente en las batallas su vida adquiere sentido (en cursivas):

Al momento, sí [se desahoga], de todas las cosas que traigo de la semana. Te digo que no me gusta andar con mucha gente, no porque sea raro, sino porque no me gusta salir. Hay mucha hipocresía en la calle, falsas amistades, muchos problemas. Ahí me desahogo, *y pues ahí [en las batallas] es el único lado donde mucha gente me toma en cuenta* (Informante 11, 14.08.2016).

Por consiguiente, no solo las batallas, sino el rap en general, ha incidido en su comportamiento y mentalidad, sin duda, contribuye a controlar emociones negativas, forjar valores socialmente aceptados y, en casos puntuales, a ser críticos de sí mismos. De tal manera, para un sector de jóvenes, son espacios que sustituyen a los lugares institucionalizados por el Estado y la cultura dominante:

Nada más una anécdota: yo vengo de una familia en la que no había muchos recursos económicos. Me junté con gente que era muy pandillera, prácticamente eran drogadictos y delincuentes, una colonia fuerte. En ese tiempo me juntaba con gente de una calaña mala. Y eso [el rap] me ayudó a crear un punto autocrítico para poder mejorar como persona, como *MC*, mejorar como rapeero, como todo lo que he sido. Y ya cuando volteo a ver todo lo que he hecho, todo lo que tengo, digo “¡Guau!, no me la creo, a todo lo que he llegado por la música” (Rideck, 17.08.2016).

En la misma línea, los enfrentamientos favorecen la descarga de emociones adversas, en esencia porque pueden fanfarronear, enunciar palabras malsonantes y temas vedados sin ser sancionados socialmente.<sup>126</sup> A través de la contienda sacan enojos y rabietas reales, por ejemplo, si durante la semana experimentan disgustos en su trabajo, la escuela o su casa, los externan a costa de sus adversarios: “Hay momentos en que tenía una discusión con mi familia, yo tenía un enojo y no dejaba [en las batallas] que nadie pasara sobre mí” (Rideck, 17.08.2016).

Esto ratifica que su *performance* oscila entre la escenificación y la presentación auténtica de sí mismos. Por esas cualidades llegan a revelar opiniones y malestares genuinos acerca de un colega. De lo anterior fui testigo, pues un informante manifestó desagrado por cierto contendiente, dado que su comportamiento fuera y dentro de los combates, a su entender, agredía su dimensión personal. El sentir era mutuo y en cuanto les tocaba enfrentarse se hacía patente su enemistad.<sup>127</sup> Pese a ello nunca “ajustaron cuentas” con los puños y todo quedó en acusaciones y descalificaciones en el

---

<sup>126</sup> Semejante función ya se ha declarado en otros estudios sobre competencias orales (Abrahams, 1962, y Jiménez de Baez, 2002).

<sup>127</sup> Omito los nombres de estos actores para protegerlos.

marco de la contienda. Siendo así, me atrevo a señalar que reñir con versos ayuda a sobrellevar los malos entendidos y a mitigar brotes de violencia física.

Después de lo expuesto, quiero terminar formulando que la pelea resulta una epifanía en pro de una mayor unión de los *freestylers*, ya lo dice Reygadas: “Mientras discutimos, aprendemos cosas de los otros y de nosotros mismos, [...] redundante, tras un penoso pero fructífero proceso, en una unidad superior” (Reygadas, 2015: 462-463). Si bien las invectivas personales alteran negativamente las relaciones, con el resto de ataques se fortalecen los lazos afectivos, por supuesto, de la mano de otras actividades, como la cooperación en la organización de los duelos.

Al parecer, decirse sus errores y omisiones de manera consensuada vuelve a los raperos más tolerantes a la crítica, aun si esta viene en forma de descalificación. Adicionalmente, crean vínculos sinceros al no ser complacientes con los demás, al no forzar su colaboración en el evento y al no esconder su desagrado por otros concursantes. Eso explica por qué durante los meses de observación prevalecieron gestos de compañerismo y conciencia grupal. En consecuencia, las razones iniciales de Sien para llevar a cabo batallas en la plaza de Armas se cumplieron, en virtud de que se convirtió en un espacio de reunión y —se quiera o no reconocer— cohesión de un sector en la comunidad de raperos morelianos.

### **Conclusiones de la competencia en raperos beligerantes**

A lo largo de la segunda parte ofrecí un examen sobre las batallas de rap en la plaza de Armas, arraigadas en la capital michoacana, pero alejadas de los reflectores nacionales. Vale la pena declarar algunas de las interpretaciones conseguidas, con el ánimo de que se apliquen a otros lugares y alienten nuevas investigaciones.

Primero, identifiqué cinco audiencias diferenciadas por sus maneras de evaluar la contienda, y cómo cada una influye en el entusiasmo colectivo, los contrincantes y el dictamen final. Después, describí la lucha en calidad de *performance poético-beligerante* con sus respectivos criterios de validez, participación y apreciación; entre ellos contemplé los consensos de la propia comunidad para entender los fundamentos que justifican sus argumentos en combate. Asimismo, expuse las categorías utilizadas al identificar y calificar la audacia de los contendientes, los asuntos permitidos y la improvisación. Inclusive, hablé de tácticas de combate empleadas desde la oralidad, el cuerpo, la imagen y la emoción.

En definitiva, los raperos compiten por ser los mejores y posicionarse en el grupo respaldados en una ideología del mérito, mas no se reducen a eso ni representan una violencia simbólica gratuita, de por medio involucran técnica, creatividad y distintos sentidos de acción —iniciático, formativo o lenitivo—, a partir de los cuales se permiten ser otros, revalorarse e integrarse. Por tanto, ahí conviven perspectivas opuestas: por un lado se lanzan ataques baratos y reproducen tendencias discriminatorias, y por el otro, se exhiben acciones y valores considerados socialmente positivos, como la cooperación, el compañerismo y la sinceridad.



### III. La construcción identitaria de los rapero(as) en su discurso oral

Otra de las actividades fundamentales de la comunidad es la grabación de canciones. Desde allí expresan una diversidad de temas personales y colectivos, al igual que su identidad, entendida como la configuración constante de la forma en la que se perciben a sí mismos, ante los demás y en diferentes situaciones (Marcial, 1997: 70). Como previamente diserté, en la década de 1990 aparecieron las primeras rimas de raperos morelianos, aunque muy pocas se concretaron en cintas de casete o en versión digital. En la actualidad, en cambio, se ha amplificado el acceso a herramientas y espacios de producción, lo que ha dado lugar a un fructífero repertorio de cientos de piezas y decenas de discos.

En el presente apartado analizo el discurso oral de un corpus de canciones para identificar las construcciones identitarias de sus creadores. Examino sus tesis principales, roles sociales, valores, actitudes y filiaciones ideológicas en función de sus temas más recurrentes: la calle, la competencia, la protesta, la introspección y el amor. Con ello precisaré los rasgos predilectos con que moldean y preservan su identidad y, a la vez, aquellos que negocian y modifican de acuerdo a su contexto temporal y comunicativo.

En total estudié 76 canciones de 91 raperos. Las elegí conforme a tres criterios. El primero fue su accesibilidad, un aspecto que me orilló a centrarme en los últimos 10 años de las producciones, pues antes de ese periodo solían publicarse en formatos físicos de pocas copias, o en archivos de audio que se perdieron por diversas razones. El segundo juicio consistió en identificar piezas insignia en uno de los temas

arriba mencionados, y en tercer lugar procuré que fueran creaciones de autores con una amplia experiencia o, sencillamente, respetados por la comunidad. Son las siguientes:

- “Rebeldía” (2006) de Convergencia Lírica
- “Manual de la Vida” (2016) de Rino Máximo
- “Tan solo un Día de” (2002) y “Noble pero Maldito” (2010) de Luardo
- “Mientras Tanto” (2008) y “Vigente” (2015) de Bubba
- “Caballero a Medias” (2017) de Bosquejo
- “El Hijo del Pueblo” (2009), “*This is my Life*” (2012) e “Historia de mi Vida” (2014) de Kalibre Magnum
- “Circo de las esperanzas” (2010) de Ache Erre y Jap One
- “Epitafios del Hood” (2015) de Ache Erre
- “Sin Descanso” (2015) de Ache Erre y Danny el Perro
- “Pasamanos y Suavidad” (2014) de Bisorman
- “Seres de metal” (2015) de Drack
- “Al Calor de las Bebidas” (2011) de MC Verde
- “Próxima Estación” (2015) de Eme García
- “Nuestra Era” (2010) de Mich Soldiers
- “Somos originales” y “Más furiosa” (2014) de Kazumy
- “Música en el Alma y Resina” (2014) de Carpe Diem
- “Esclavo” (2018) de Demian Crate
- “Resistencia” (2012) de Tony LaCocca
- “En el Barrio Escribo” (2010) de Milicia CT7
- “Demasiado Tarde” (2018) de Negro Suárez
- “Pandillero desde morro” (2015) de Esduq, Ese Jocker, Bigg Smoper
- “Salgo a la Calle” (2014) de Zrack
- “Rebeldía y Resistencia” (2014) de Zcrack, Bate y Hontter
- “Don dinero” (2015) de Oxlord
- “7ma” (sin fecha) de Katastrofer y Biyano
- “De dónde no se ve, no se habla y no se escucha” (2015) de Krater
- “¿Qué vale más?” (2013) de Diacker
- “Al Momento” (2013) de Buenos Inquilinos



“TV sin Nombre” (2015) de Sauce 23  
 “De la Teoría a la Práctica” (2014) y “Día del Grito” (2015) de Rudy García  
 “Mi Familia” (2015) de Rudy García con Rideck  
 “Saquen la feria” (2017) de Rudy García con Hispana  
 “Vamos a Caminar” (2015) y “Crisis” (2016) de Ferap  
 “Cuestión de Ser Quien Soy” y “Release” (Untitled) (2016) de Rideck  
 “F%#k all y’all” (2016) de Ace Hitter  
 “Medianoche” y “Memorias” (2016) de Franko  
 “La Tenebrarium” (2015) de D-Louder  
 “Majadero” y “No hice na” (2018) de Zeth Varuna  
 “Corro el Riesgo” (2016) de Bate  
 “Así es la vida” (2018) de Big Zen  
 “Detalles” (2018) de Dogman y Rufián  
 “Traga la ráfaga de rap” (2012) de Gres One  
 “A pesar” (2016) de Sr. Ríos  
 “Me Miré al Espejo” (2018) de Kudasoner y Sneicker  
 “Libertad” (2013) de Aker y Kore  
 “Mi Nombre es Calle” (2014) y “Como si Hubiera” (2018) de MC Stoner  
 “Aferrado a Ti” (2018) de EsElVerso  
 “Tempestad” (2015) de Kasner  
 “Kool Aid” (2017) de Steven Hook  
 “File\_005\_.” de Steven Hook y Sangn Ummo (2017)  
 “Arma Blanca” (2016) de Kid Karma  
 “Escribiendo... Sin Rumbo” (2016) de Lesk, Sadness y Axel Caffrey  
 “Se Realista” (2016) de Macflayer  
 “¿Cuál es la Forma?” (2017) de Elocuente  
 “Negro” (2017) de Edd Fresh  
 “Mi Barrio Real” (2018) de Charly 3M  
 “Estados de ánimo” (2018) de Persistente  
 “Hablando claro de Dereck” (2018) de Dereck  
 “Tú... Conmigo” (2014) de Nesai

“Onirismo” (2016) de Skull Klan 219  
“El Pan de cada día” (2016) de Safek y Galán  
“Relato” (2019) de Catrina Negra<sup>128</sup>

Ciertamente, lo anterior es una aproximación a la abstracción de los sujetos en el discurso oral, apenas una de sus múltiples dimensiones biopsicosociales.<sup>129</sup> Por eso, intentando no aislarme por completo a un análisis interno de las canciones, comparto aspectos de su contexto, trayectoria y testimonios acerca de los temas seleccionados. Los expongo del más socorrido al menos citado.<sup>130</sup>

### El mundo de la calle

En el repertorio de la comunidad, la calle, junto con la competencia, son los temas más usuales. Específicamente me refiero al lugar donde habita el rapero, el cual generalmente es un ambiente barrial, aunque ya informaré que se concibe de modos diferentes.<sup>131</sup> Dicho tópico se trató desde la primera grabación que se hizo en la ciudad: *Songs from my barrio* (1993) de MC Dedos, y en gran medida fue el resultado de la influencia de estilos que se encontraban en boga, como el rap *gangsta* y el rap chicano.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> En las fuentes de consulta incluí el apartado “Corpus de estudio”, que incluye los créditos correspondientes y los enlaces directos para escuchar estas piezas.

<sup>129</sup> Aclaro que aun cuando acudo a los apelativos de autor, rapero, individuo, etcétera, no estoy evocando a la persona real, insisto, es al sujeto construido y abstracto en el discurso.

<sup>130</sup> Una versión preliminar de las canciones analizadas en cuanto a los temas de la calle y la protesta la publiqué en el artículo “La construcción identitaria de los raperos en los temas de la protesta y la calle: El caso de Morelia, Michoacán”, de la revista *Análisis* (2021).

<sup>131</sup> Por el momento, al hablar de un ambiente barrial, aludo a los lugares periféricos de la ciudad que tienen ciertas carencias de servicios y moradores de un estrato social medio-bajo.

<sup>132</sup> Ambos estilos se distinguen por relatar la vida barrial y las actividades de las pandillas, originalmente de Los Ángeles, California.

Por otra parte, si bien los géneros de moda cambiaron al paso de los años, el tema de la calle pervive en las tres generaciones de raperos morelianos, y según mis observaciones, esto obedece a que la mayoría habita en entornos barriales y se identifica fácilmente con los escenarios y experiencias descritas, de hecho, ese es el caso de gran parte de los autores y discursos aquí revisados. Rudy García dice:

El rap sigue predominando entre el barrio, la gente de bajos recursos, las pandillas y todo eso, y a lo mejor puede ser eso. A lo mejor puede ser el hecho de que lo toman como su estilo de vida, como su religión y “yo soy pandillero, y cómo me vas a faltar al respeto de esa manera si esta es mi música” (Rudy García, 03.04.2019).

También vislumbré a raperos de otros estratos sociales que, simplemente adoptan la estética callejera porque les gusta. A su vez, hay personas barriales marginales que no sienten afinidad por el tema y optan por proponer visiones alternativas, o bien, insisten en cuestionarlo, tal como lo analizaré más adelante.

En cuanto al contraste generacional en dicho asunto, la actual camada se distingue de sus antecesores al no presentar demasiado interés en el rap chicano. En ese sentido, sus descripciones y lenguaje barrial se asemejan más al panorama local y a estilos en boga, como el trap.

La calle, además, no solo es el escenario predilecto en el discurso, fuera de él desempeña diversas funciones, sobre todo en aceras de hormigón, canchas de juego y plazas. En específico, realizan presentaciones a manera de fiestas, batallas de rap y, en los últimos 10 años, talleres sobre elementos técnicos y creativos de la escritura. Así pues, desde cualquiera de sus perspectivas, la calle es fundamental. A con-



tinuación explico la construcción identitaria alrededor de este tema en 13 canciones de 19 raperos procedentes de las tres generaciones.

### **Raperos barriales conservadores en la calle**

Primero encontré a quienes se identifican con el subtema “orgullo por una vida barrial”. Esta tesis la comparten: Big Zen en “Así es la vida” (2018), Esduq, Ese Jocker y Bigg Smoper en “Pandillero desde morro” (2016), y Kalibre Magnum (Dhoser, Jap One) en “El hijo del pueblo” (2009), “*This is my life*” (2012) e “Historia de mi vida” (2014). Con una línea similar lo aborda Ache Erre en “Epitafios del *hood*” (2015), salvo que en el contenido asume el rol de narrador objetivo.<sup>133</sup> Todos, suelen dibujar la calle como un sitio de crecimiento y aprendizajes:

En el *hood* he crecido, muero, sobrevivo,  
las reglas son claras para el que aquí ha nacido (Ese Jocker, Esduq  
y Bigg Smoper, 2016).

No obstante, se puede advertir que también la califican de peligrosa e impredecible, en vista de las actividades vinculadas con el consumo de drogas, la delincuencia, la prostitución y los enfrentamientos con policías:

Dicen que la calle es peligrosa como bala,  
que caminamos ciegos por el filo de la espada.  
Cuídate tu espalda, alguien te vigila,  
son chacales por la noche buscando comida (Ache Erre, 2015).

---

<sup>133</sup> En específico, es un *narrador omnisciente extradiegético*: “No participa en los hechos relatados [...] narrador *omnisciente* y *omnipresente*, ubicado detrás de la escena y dueño de un conocimiento de los hechos mayor que cualquier personaje” (Beristáin, 2013: 357-258).

A su entender, experimentar tales calamidades no los demerita, al contrario, los legitima porque, desde su perspectiva, reflejan la auténtica vida barrial. Por ello, la persona que reúne esta característica es calificada de *real* o *underground*. Semejante concepción se ha convertido en un tópico de la comunidad y, como mostré en las batallas, es un fundamento para sostener diversos argumentos. Como consecuencia de lo anterior, los raperos toman el papel de miembros barriales y subrayan su orgullo por pertenecer a lugares modestos:

Es un orgullo haber nacido en el barrio más humilde,  
indescriptible, la pobreza cargada en los hombros  
(Kalibre Magnum, 2009).

Por la misma razón, se desplazan por las dimensiones del pandillero y pequeño delincuente:

Pandillero desde morro, un pandillero real,  
cárcel, muerte, ¿dónde voy a parar?  
(Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016).

A la par, se dicen consumidores de drogas y enemigos de la policía:

Barrios y callejones y mis primeras toxinas,  
los grandes me enseñaron a odiar a los policías  
(Kalibre Magnum, 2014).

O bien, se estiman víctimas de la violencia e incrédulos de la justicia:

Ya no creemos en la justicia,  
la raza está llena de malicia, [...]

Entre perros y hienas apenas puedo,  
y entreno porque morir baleado está de estreno  
(Kalibre Magnum, 2009).

En cuanto a los valores morales, la congruencia entre lo vivido y lo escrito es relevante, pero lo he dicho, el presente sector se inclina por declarar que las únicas experiencias válidas son aquellas generadas en la calle:

Amigos que se van, pero la familia crece,  
esto me mantiene, las vivencias [callejeras] valen más que los billetes (Kalibre Magnum, 2012).

Mas no es lo único, pues llegan a privilegiar la amistad y el compañerismo mediante el reconocimiento y la promoción de sus vecinos y amigos, por ese motivo los califican de “carnales”, “pandilla”, “compas de la esquina” y “familia”:

Mis compas en la esquina y mi familia respaldando,  
un trago para el piso por los que ya murieron, prendo baisa  
(Kalibre Magnum, 2012).

En el caso de Esquid, Ese Jocker y Bigg Smoper, se refieren a sí mismos con los vocablos de “raza” y “soldados en barrio de guerra”, lo cual no solo indica que su lenguaje está influenciado por las pandillas angelinas y el rap chicano, sino también por la experiencia migratoria a los Estados Unidos, elemento que los distingue del resto de colegas.

Asimismo, manifiestan amor por su familia sanguínea proclamándose protectores del hogar, en particular de sus abuelos, hermanos e hijos:

Así me vale, un día de estos al agujero,  
que mi nena esté tranquila cuando camino en el gueto (Big Zen,  
2018).

La excepción es con sus madres, ante ellas se muestran en una posición de inferioridad al escuchar sus consejos, encomendarse a sus oraciones y al pedirles perdón por una juventud llena de actividades peligrosas:

Madre, ya no llores, de lo malo yo he aprendido,  
tal vez no sea el morro que tú siempre habías querido,  
tú siempre me dijiste que en la calle había peligro  
(Kalibre Magnum, 2014).

Sin embargo, en este imaginario las progenitoras sufren, se preocupan y sus consejos son ignorados; renuncian a sus propias convicciones morales en apoyo a sus vástagos, y eso termina reduciendo su imagen a la de una maternidad abnegada.

Ahora bien, la amistad, el compañerismo y el amor se limita a quienes pertenecen a su territorio y, por lo mismo, a la luz de los demás revelan una actitud desafiante:

La raza se la sabe, ya conoce mi historial,  
soy manchado, soy bien loco y ataco como animal [...] ]  
solo con la pandilla, un tiro sí me sé dar  
(Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016).

También lo hacen enunciando su fuerza:

Esto no es juego, así que ve midiendo tu terreno  
o te quiebro todos tus sueños con veneno  
(Kalibre Magnum, 2012).

No obstante, con base en semejantes demarcaciones fabrican una visión etnocentrista de sí mismos y sus colectivos, pues en su discurso no cabe una mirada que no sea la calle marginada. O si se prefiere, solo se identifican con los suyos para competir y superar al resto.

Finalmente, estos raperos se distinguen por su perspectiva determinista en relación a los acontecimientos del ambiente barrial, debido a que los juzgan como una forma de vida inapelable:

En medio del mugrero esquivando el agujero. [...]  
Así es la vida, por eso es que yo prefiero  
cantar de lo que vivo mientras derrito el tintero (Big Zen, 2018).

Eso implica asumir que la violencia, la pobreza y la delincuencia son condiciones predeterminadas en las que crecen, se desarrollan y mueren. Y por lo tanto, no se sienten con el poder y el deseo de cambiar su situación, más bien, justifican y romantizan su tragedia. Un informante opina al respecto:

El MC [rapero] se vuelve víctima, yo así le llamo. Porque ellos son las víctimas en su historia y si están así es porque sus padres se divorciaron, porque les pegaron, porque desde niños se tuvieron que drogar, porque su papá se murió, o lo mataron. Entonces, crece un discurso en torno a la figura del rapero como víctima, y a partir de ahí justifican todo lo que vayan a decir en su discurso (Sr. Ríos, 12.05.2015).

En efecto, no exhiben una crítica ante tales circunstancias y sus daños físicos, emocionales y mentales, además, ya lo expresé, omiten otras interpretaciones sobre el tema. Así pues, decidí llamar a dicha dimensión identitaria “raperos barriales conservadores”, tomando en cuenta que su misión es perpetuar un rostro sin ley, miserable y temerario de la calle.



## Reformadores de la calle

Sumado a lo anterior, otros raperos se configuran en el concepto “protestar contra circunstancias adversas del barrio”, en su mayoría, frente a lo ocasionado por el crimen organizado y el abuso de autoridad del Estado. Aquí entra Zcrack, quien denuncia la delincuencia en “Salgo a la calle” (2014). Enseguida, Krater rompe el silencio sobre algunos atropellos de bandidos y servidores públicos con “De donde no se ve, no se oye y no se escucha” (2015). Asimismo, en “Somos originales” (2013), Kazumy cavila alrededor de su existencia y rechaza el robo en las calles.

Por su parte, Sáfek y Galán reniegan de la normalización de la violencia en su colonia con “El pan de cada día” (2016). También, Milicia CT-7 lamenta la infortunada situación de su vecindario mediante “En el barrio escribo” (2010). A la par, MC Stoner en “Mi nombre es calle” (2014) denuncia que el barrio es sinónimo de pobreza, violencia y adiestramiento de delincuentes. Y en última instancia, Charly 3M, con “Mi Barrio real” (2017), declara pertenecer y crecer en un entorno con gente valiente, aguerrida y trabajadora. Desde luego, su tesis pertenece al subtema: “orgullo barrial”, pero como se observará, se construye de una forma diferente a los sujetos vistos en el apartado previo.

Estos raperos barriales no están conformes con ciertos sujetos y actividades de la calle y, a su vez, declaran la desventaja de no tener acceso al poder gubernamental, ser ignorados y no controlar las adversidades de su barrio. Entonces, su actitud es de lamento:

La mancha sigue y una mancha aquí se queda,  
cuantos van y no regresan (Milicia CT-7, 2010).

También de indignación y molestia:

Discurso amarillista maquillado por la TV,  
ahora los criminales en la calle nada temen (Zcrack, 2014).

De igual modo se amparan en la amistad y el compañerismo:

La hermandad está primero sin ponerle ningún “pero”,  
ahora, niños con filero [navaja] van en busca de dinero  
(Sáfek y Galán, 2016).

Sin embargo, mientras los conservadores se separan del resto de barrios, los raperos de esta categoría se reconocen con otros y buscan integrarse en un solo grupo. Por ello, algunos son incluyentes y exponen una actitud abierta al diálogo:

Y si vienes a mi barrio de visita,  
date una vuelta, aquí estamos en La Playita (Charly 3M, 2017).

En dichos personajes, además, pervive la autenticidad barrial, pero su concepción de la calle no se restringe a sujetos con operaciones peligrosas e ilícitas, sino que enfatizan en la existencia de habitantes críticos, presos del sistema del gobierno y la violencia:

Piso el pavimento, loco, bienvenido al barrio,  
es la selva de concreto el lugar donde yo vago [...]  
Atados de manos soy preso de humanos  
que me quieren tener callado.

Asimismo, emiten su posición como poetas y luchadores sociales:

Mi doctrina ha quedado clara,  
soy una poeta guerrillera que no para,  
que da siempre la cara  
por su pueblo y por su gente (Kazumy, 2013).

También podrán encontrarse estudiantes:

Busco el pan de cada día, me encontré con una hoja,  
saliendo para mi esquina, luces azules y rojas, [...] ]  
vivo entre libros, poesía, y en la calle llueven balas  
(Sáfek y Galán, 2016).

O bien, personas honestas y trabajadoras:

Gente que chamea, nos vale verga el presidente,  
no importa si es uno de mil o es uno de veinte.  
El pan debe de estar en frente (Charly 3M, 2017).

Y por si no fueran más contrastantes con los raperos conser-  
vadores, son conscientes de que la violencia merma la cohesión  
del barrio:

Recuerda que lo que importa es ser consciente,  
por eso aquí en mi cora [corazón] tengo a mi gente presente  
(Charly 3M, 2017).

De este modo, diseñan un sitio con moradores de distintas situa-  
ciones económicas, laborales, educativas y afectivas, y evidentemente  
sugieren que la calle no solo es marginal e insegura. De hecho, se  
declaran en contra de semejante visión, para ellos un simple barrio  
no los vuelve corruptos:

Aunque me llamen delincuente,  
prefiero hacer lo que hago que estar como están ustedes,  
robando a mi gente, haciendo billete (Kazumy, 2013).

Ni consideran que la violencia y la pobreza sean un producto  
del ambiente, más bien, las adjudican a estrategias políticas falli-  
das del Estado:

Yo vi a esa madre de luto buscar justicia,  
por una lucha sin sentido del expresidente (*MC Stoner*, 2014).

Su pertenencia a un paraje marginal tampoco significa que cometerán actos ilícitos, por lo cual, cuestionan a quienes se vanaglorian de las pandillas y la delincuencia:

Pongan cuidao porque le voy a dar por el culo,  
al que se sienta *gangsta* y se siente bien chulo (*Krater*, 2015).

Por consiguiente, no se consideran víctimas de las circunstancias, en su lugar, sancionan a colegas y a la clase gobernante, regularmente, mediante el trabajo, la justicia y demás valores y conductas socialmente aceptadas. De igual manera, se muestran capaces de transformar su entorno y destino, de ahí que los nombre “reformadores de la calle”.

Al respecto de lo anterior, es importante subrayar que los reformadores cuestionan la caracterización de los sujetos barriales conservadores, pero no su afiliación a la calle. En ambas dimensiones defienden su forma de vida en zonas periféricas, su estética de vestimenta holgada y las metas que discrepan con la cultura dominante, como hallar el éxito en el compañerismo barrial y no en la adquisición individual de bienes materiales.

Además, existen rimadores que pasan de una dimensión a otra, generalmente se trata de raperos barriales conservadores que, luego de cuestionarse algunos de los tópicos señalados, se convierten en reformadores de la calle. O análogamente pueden emerger situaciones en las que mezclan elementos de las dos construcciones. Por ejemplo, Rudy García en “Saque la feria” (2017) exige, a manera de tesis, el pago de un adeudo a través de la amenaza:

No andaré detrás de ti, ni oliéndote el dedo,  
no quiero discutir, ni siguiéndote el juego,  
sea hombrecito y agárrese un huevo [tenga valor:]  
(Rudy García e Hispana, 2017).

A pesar de ello, él mismo se describe como una persona trabajadora y perseverante cuyas conductas y valores son bien vistos por la sociedad. La misma perspectiva presenta su acompañante, Hispana, con el siguiente pareado:

Mi abuelo tiene callos en las manos  
de picar piedra y de arar el campo (Hispana, 2017).

Con eso, los dos se apegan al modelo de raperos barrial reformador. Sin embargo, en el discurso visual de su videoclip se propone una calle marginal y peligrosa, donde los protagonistas solucionan el conflicto vía el secuestro y la fuerza física, entonces, de nuevo se recurre a la figura del raperos barrial conservador.

Por lo visto, aun cuando se inclinan por una u otra de las dimensiones, suelen combinar ideologías y cambiar de postura. Lo que se comprende si se considera que son discursos de autores con trayectorias susceptibles a transformarse; no por nada en la teoría del discurso (Reygadas, 2009) se habla de que en este espacio (la canción) solo se actualiza el sujeto en escena y su identidad se construye y reconstruye a lo largo del tiempo y el espacio.

En todo caso, es una realidad que en la comunidad de Morelia domina la construcción identitaria del raperos barrial conservador. La causa yace en su relación con colonias periféricas carentes de ciertos servicios públicos, pero también en que el rap y su discurso callejero son accesibles, les permiten expresarse en sus términos y, en especial, les señalan que las situaciones precarias no son una total

desgracia, sino medallas de legitimación barrial. Además, representan una manera de triunfar por fuera de los cánones (educación formal o trabajo lícito) de la cultura dominante.<sup>134</sup>

Aunque con este perfil, más allá del amor por su indumentaria y el barrio, no existe una reivindicación de sí mismos y de su entorno; solo refuerzan actos ilícitos y vicios del poder como el machismo, el individualismo, el sexismo, la ley del más fuerte y la ineficiencia gubernamental. En otras palabras, su divergencia es inofensiva si no cuestionan el ambiente desfavorable en cual se desarrollan y las desventajas generadas desde el Estado.

En definitiva, la tensión en torno a la calle ya indica una identidad multidimensional entre los miembros de esta comunidad. De ello destaca que un sector apueste por dialogar sobre una posición basada en la autenticidad, el etnocentrismo y el determinismo barrial. A mi entender, no buscan nulificar la voz de quienes promueven dicha óptica, más bien pretenden dejar en claro que al rapero lo valida la congruencia, no la zona de origen y su estrato social.

### **La competencia**

Conforme a lo visto en la segunda parte de este libro, no es extraño que la competencia sea para los raperos el medio donde más construyen su identidad. En mi opinión, medirse con los demás es una herencia del rap estadounidense, concretamente, de su industria discográfica que difundió un etnocentrismo barrial con estilos como el *gangsta rap*, el *chicano rap*, el *party rap* y, en la actualidad, el *trap*. Los morelianos comienzan a expresarla en el disco *Comenzando de Cero* (2002) de la EM Familia, con Rino Máximo desafiando a propios y extraños.

---

<sup>134</sup> Dicho triunfalismo se asemeja al que presentan los protagonistas de los narcocorridos, pues como ya ha apuntado César Güemes (2009), estos desafían al Estado y se convierten en antihéroes.

Aquí comparto 15 piezas de 19 raperos, enmarcadas en la competencia, pero antes quiero precisar que hay dos clases de contiendas en sus canciones. La primera es llamada *beef*, un conflicto auténtico en el que dos sujetos o productoras opuestas intercambian invectivas, ya sea en el plano personal o escénico. Por el contrario, en la segunda combaten a partir de hechos implícitos e, inclusive, ante un enemigo simbólico cuyo origen podría ser un malestar anímico o social. Decidí tratar solo casos de este último tipo, pues no es necesario adentrarse en polémicas y problemas verdaderos para entender el tejido de sus discursos.

### **El rapero farol y real: competir en función de los tópicos del rap**

La identidad en la competencia no es muy distinta a los modelos de los *freestylers* en las batallas, dado que, de manera similar, los participantes procuran demostrar ser los mejores. Esta tesis la comparten: Rudy García en “De la Teoría a la Práctica” (2014), Gres One con “Traga la Ráfaga” (2012), Kataztrofer y Biyano en “7ma” (2013), Nesai con “Tú... Connigo” (2014), Buenos Inquilinos en “Al Momento” (2014), Lesk, Sadness y Axel Caffrey con “Escribiendo... ‘Sin Rumbo’” (2016), Ace Hitter en “F%#K all y’all” (2016), así como Dogman y Rufián con “Detalles” (2018).

Los individuos enlistados se desplazan por los roles del esposo, el trabajador, el nieto y el sujeto barrial. Sin embargo, prevalece la faceta del rapero porque a cada verso declaran sus capacidades, aptitudes y conocimientos al rapear, siendo su elemento más sobresaliente la actitud farol (fanfarrona) con que los manifiestan. Sirva de ejemplo cómo Rudy García hace gala de su talento:

Me tienen buena visa en vigilancia,  
porque mi destreza pesa y tengo *flows* en abundancia [...]  
Yo me encargaré de enderezar el rumbo,

porque de la nueva escuela yo he sido el mejor alumno.  
Del salón soy el que más se la saca,  
me desperté temprano y los dejé sin butaca (Rudy García, 2014).

Cuando desean vencer al otro, siempre se colocan en una posición superior a través de descripciones antitéticas:

Yo soy lo que tú no eres y tú eres lo que yo no soy,  
aunque soy lo que quise ser y por eso ahora soy estoy  
(Katastrofer y Biyano, 2013).

O bien, utilizan comparaciones con las que subrayan su dominio frente a cualquier tipo de adversario (en cursivas):

Tu don no pudo, esto es duro,  
*como un [perro] pit contra un pug,*  
*como estrellarte contra un muro* (Gres One, 2012).

Acorde a lo anterior, los competidores pretenden destruir a sus adversarios a partir de recursos beligerantes que por lo regular no son bien recibidos en la sociedad michoacana. Dos de ese repertorio son la actitud cerrada al diálogo y la descalificación (Paso):

Siempre mi respeto se lo gana el verdadero,  
los *haters* solo hablan como vieja en lavadero  
(Buenos Inquilinos, 2014).

También recurren a caricaturización del rival:

Arrulla ese temor pa que se duerma  
y te dejen de temblar ese débil par de piernas  
(Dogman y Rufián, 2018).



O acuden a la categorización para identificarse con valores como la lealtad y, a su vez, separarse de sus oponentes por representar la trampa y la incompetencia:

No tengo suerte como otros  
que por otro que lo encontré y lo acomodé  
consiguí pegarse pronto.  
Mas tengo suerte de estar con mis bros  
que saben que este bato da en el punto,  
¡la mato si la monto! [se refiere a rapear o montar la pista musical]  
(Ace Hitter, 2016).

Tampoco falta la amenaza:

Aquí solo cabe una y tú ya te ves cansada,  
mejor que te retires que las luces ya se apagan (Nesai, 2014).

Y desde luego, sugieren el uso de la fuerza física, incluso, señalando acciones exageradas (Sadness):

El amor es basura para mentes engañadas,  
pude matar a Dios y los dejamos sin palabras  
(Lesk, Sadness y Axel Caffrey, 2016).

Aunque en algunas ocasiones compiten con argumentos sostenidos en comportamientos y valores socialmente aceptados, como la valentía y el respeto. Para muestra, Bubba en “Vigente” (2015) se dice superior a los otros porque después de mucho tiempo continúa rapeando, eso le concede jactarse de su trabajo, perseverancia y paciencia:

Y por estar aquí y hacer más peldaños,  
eres su malestar vigente porque trazo

una vida con tinta desde hace algunos pasos  
y, claro, estaré observando  
a los que van subiendo y a los que van bajando (Bubba, 2015).

Ahora, pasando a una dimensión y subtema distinto, ciertos raperos prefieren configurarse y competir bajo el principio de autenticidad barrial donde la meta es demostrar que son *reales* declarando que escriben sobre lo vivido, especialmente en un barrio marginal y peligroso. Kazumy, a propósito de ello, se describe con rasgos propios del ambiente callejero, ya sea en calidad de poeta, pandillera, sureña o creyente:

Aquí puro de leña, la familia sureña,<sup>135</sup>  
puro bato loco, mis ojos se ponen rojos [...] ]  
agradecida con el de arriba, con mi jefita,  
con mi gente, agradecida por lo que hace (Kazumy, 2014).

En una perspectiva similar, Macflayer se asume callejero en “Sé realista” (2016) y, precisamente, su tesis consiste en respetar el tópico “manténlo real”, por lo cual arroja una serie de argumentos para mostrar su legitimidad: recalca que es leal al barrio, resiste a la industria discográfica y es congruente, mientras que sus adversarios ni siquiera salen de la comodidad de sus hogares:

Rapeo toda la semana, no conozco el estrés,  
raperos presumen “ser calle”, no salen del internet. [...] ]  
Yo también tuve un barrio, peleé por mi *street*,  
no importa mi vestimenta, *homi shit*.  
Los reales viven firmes, no ocupan de los *beats*,  
los reales no critican ni presumen tener *hits* (Macflayer, 2016).

---

<sup>135</sup> Lo “sureño”, ya lo he dicho, se vincula con las pandillas angelinas y el rap chicano.

En los discursos citados, el lector alcanzará a advertir una lucha por el territorio, de nuevo, etnocentrista, en vista de que desprecian lo fuereño y se basan en la ley del más fuerte para conservar lo suyo. Por consiguiente, podría decirse que tanto el rapero farol como el real son dimensiones inferiores del rapero barrial conservador, con la salvedad de que se inclinan mucho más por la actitud fanfarrona.

### **Reformadores: disputa sobre los tópicos del rap**

Como lo mencioné, denomino “raperos reformadores” a quienes se construyen por medio de posiciones, actitudes y valores que cuestionan los tópicos del rap. En la competencia también irrumpen para criticar al rapero farol y al real, y por supuesto ostentan sus propios matices y temas inferiores.

Hay dos dimensiones del reformador: en la primera se configura desafiante, pero reniega abiertamente de las mentalidades engreídas porque, a su entender, solo cultivan un egocentrismo desmedido. Tony LaCocca, en “Resistencia” (2012), externa dicha tesis con el esquema antitético (en cursivas):

Pura resistencia, *homi*, ya nos veremos luego,  
*les falta letra, flow, pero les sobra ego* (Tony LaCocca, 2012).

En un sentido idéntico, el Sr. Ríos, en “A pesar” (2016), invita a sus compañeros a tomar consciencia de que lucirse para lograr fama no es la misión del rap:

*Madafaka*, el rap no es una cosa de farándula, es sagrado  
al grado que, mezclado con conciencia, es de tu agrado  
Sr. Ríos, 2016).

O bien, intenta romper con la actitud cerrada y el uso de la fuerza física, características ambas del etnocentrismo barrial:

Siempre es la misma mierda barata que se escucha en todos lados, siguen respaldando su nivel en sus soldados (Tony LaCocca, 2012).

Asimismo, se rechaza la idea de que un rapero únicamente es auténtico cuando pertenece a la calle marginada y peligrosa. El Sr. Ríos ironiza puntualmente sobre quienes piensan que consumir drogas lícitas e ilícitas es sinónimo de veracidad, ya que en el fondo promueven el tráfico de estupefacientes y la dependencia de sustancias psicoactivas. Además, con esa perspectiva se contradice el sentido original del hip-hop, cuyos miembros iniciales contemplaron el control personal, emocional, para lograr una buena convivencia grupal:

Se te está cayendo el teatro, raperito,  
el hip-hop no es pa estar fumando crico.  
Se te está cayendo el teatro, *raper*,  
las drogas y el alcohol no son el *hop, my friend* (Sr. Ríos, 2016).

El mismo tópico discute Luardo en “Noble pero maldito” (2010), pues se le acusa de falso rapero por ser parte —supuestamente— de un estrato social alto. En respuesta, decide reelaborar la categoría de “noble”:

No soy un ciudadano pobre ni un ciudadano rico,  
deja te explico: soy noble pero maldito.  
Que, que, que nacimos en las calles,  
¿quién? ¿Quién? ¿Quién contra nosotros? Nadie. [...]  
¿Que mi música no es rap por no ser calle?  
¿Tú quién eres? Mejor te pido que te calles (Luardo, 2010)

Como se ve, el autor se autodenomina noble y a la vez callejero, es decir, no sigue la oposición maniquea en la que el rapero pobre es

bueno y el rico es malo, más bien propone que es un ciudadano con un comportamiento crítico frente a la violencia y la corrupción, así como un personaje congruente y honesto. En ese modelo incluye la sensibilidad artística en vista de que rimar conlleva dominar ciertos conocimientos técnico-creativos para lograr un efecto estético. A partir de ello se vuelve a insistir en que la importancia de un rapero no se mide por su nivel socioeconómico, y se agrega que mejor debería ser juzgado por su capacidad de aplicar conductas y valores a sus entornos sociales a fin de transformarlos.

Respecto a la segunda dimensión del reformador en la competencia, destaca la situación del grupo Carpe Diem (Demian Crate y Tony LaCocca) con “Música del Alma” (2011). Semejante a lo visto con Luardo, es criticado por su repudio a las armas de fuego y al ambiente callejero inseguro:

No sé cuántas veces me han dicho que no lo hago bien  
solo porque no sostengo un arma.  
Cuántas veces tengo que decirlo yo también,  
lo único que yo sostengo es música en el alma (Carpe Diem, 2011)

No obstante, se diferencia de Luardo en la actitud, en tanto que es una banda totalmente abierta al diálogo y no intenta imponer su punto de vista, al contrario, se pone en los zapatos del agresor (Tony LaCocca):

A veces me pregunto si vale la pena  
hablar de muertos, putas y balas en un tema (Carpe Diem, 2011).

Igualmente, abandona la posición de superioridad con la cual se establece el rapero farol, de modo que admite sus errores y su propensión a equivocarse, y hasta se proclaman soñadores en pos

de un mundo libre y sin sufrimiento. Su sinceridad se observa en estos versos:

Tal vez es porque solo soy un soñador  
que pensó en escapar del ruido, del mundo y del dolor  
que ocasiona el día a día, el tráfico, el estrés.  
Es que la vida en ocasiones no es como la ves,  
ves, sino por cómo se vive,  
es que solo somos personas buscando ser libres  
(Carpe Diem, 2011).

Otro rasgo contrastante en su modo de discutir es la ausencia de recursos beligerantes. En su lugar, prefieren convencer al retador de que la sensibilidad artística y el cultivo de la tranquilidad fungen como camino para la restauración emocional:

No sé por qué, pero yo a mis veintiuno  
busco más la paz, tranquilidad y algo de jazz (Carpe Diem, 2011).

O tratan de generar empatía con valores como el amor por la familia:

Será porque no he crecido con violencia,  
crecí con una familia, música y una conciencia  
(Carpe Diem, 2011).

En suma, son raperos con códigos y conductas socialmente aceptadas y que, obviamente, no quieren ridiculizar ni subyugar a los receptores, sino implementar un diálogo coalescente donde ambos lados ganen. Así, al ofrecer la otra mejilla, se alejan del individualismo demarcado por la ideología del mérito en el hip-hop.

Haciendo un balance, en Morelia predomina el rapero farol-real, y no dudo que al jactarse de sus capacidades y externar discordias, exista alguna clase de desahogo psicológico. Sin embargo, a dife-

rencia de las batallas, su competencia es gratuita porque no hay elementos de fondo que justifiquen su narcisismo, el uso de la ley del más fuerte, o que ayuden a forjar relaciones en la comuna. Por lo mismo, algunos raperos consideran que labrar ese tipo de discursos es propio de una etapa inmadura y, de continuar, el hip-hop se estancará como corriente artística:

O sea, como que sí les cae el veinte de eso [no competir en vano], pero ya después escuchas sus canciones y te das cuenta que es lo mismo [...] “Yo soy el más chingón, mi *crew* es el más chingona, y somos los únicos *reales*”, [...] es un juego en el ego, de egos. Y es que a final de cuentas es algo de la etapa infantil del hombre, o sea, de cuando somos niños: no sabemos si queremos ser más chingones que los demás. Pero en un terreno como es el arte, si se pretende que el hip-hop se eleve a esa categoría de arte, necesita como curarse de todo eso (Sr. Ríos, 12.05.2016).

Por ende, la propuesta del reformador lleva a resultados más fructíferos en tanto que debate sobre los estereotipos de la comunidad y redefine al raperero evitando el cultivo de un egocentrismo desmedido, cortando una violencia caprichosa y ampliando la perspectiva de una calle cuyos ciudadanos no romantizan la pobreza, la drogadicción y los riesgos de la delincuencia. También rompen con el etnocentrismo barrial compenetrándose con los otros y edificándose en actitudes abiertas a buscar acuerdos. Hoy, una minoría de jóvenes de distintas zonas de la ciudad lucha por esos cambios; queda esperar para saber hasta qué punto progresarán. Por el momento dejo testimonio de los matices que existen en su discurso al auto percibirse en el marco de la competencia.

### **Raperos en la protesta**

El tercer tema más recurrente en boca de los raperos morelianos es la protesta. Atañe a cuestionamientos y demandas acerca de diver-

tos aspectos de su entorno social y político. El primer ejemplo de ello se dio en “Guerra maldita” (2002), una pieza de la EM Familia emitida durante una denuncia conjunta contra la guerra que se avecinaba entre los Estados Unidos e Irak, después del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York.

Obviamente, estos asuntos corresponden al estilo rap conciencia que en México fue tendencia durante la primera década del siglo XXI e influyó a raperos de la primera y segunda generación. Con tal postura, se les presentó el dilema de obtener o no dinero por sus creaciones, pues eso podría tomarse como una forma de adherirse al sistema imperante. No obstante, en la actualidad ya no se estigmatiza a quienes comercializan sus productos porque la gran mayoría los produce, distribuye y vende sin depender de las industrias culturales. En términos de Juan Olvera (2016: 95), se trata de una *economía de resistencia* en el rap.

Para los entrevistados, la protesta debe ir más allá del discurso oral: “La revolución para mí es el cambio, sí existe un cambio y sí puede haber un cambio, pero es con acciones, no con canciones, las canciones nada más te alientan” (Héctor Ali, 10.04.2016). Por esta razón, no solo plantean eventos festivos, sino que buscan transformar sus entornos mediante talleres de escritura, baile, pintura y mesas de diálogo, inclusive observé que algunos revelan más compromiso social en esas actividades que a través de sus canciones. Sin duda, todo lo anterior abona al sentido original del hip-hop: la convivencia y la paz, pero lo hacen dentro de sus posibilidades, como mujeres y hombres de carne y hueso, con aciertos y contradicciones.

En las siguientes páginas presento 23 construcciones identitarias en 19 piezas centradas en la protesta. Principalmente se trata de representantes de la primera y segunda generación, mas no por eso dejaré de mencionar que los más jóvenes, aun cuando se interesan poco en el tema, plantean demandas que antes no se tomaban en cuenta.



### **Ciudadanos críticos, antropocentristas y honrados**

Estos raperos tienden a erigirse en función del subtema “la protesta contra el sistema del Estado” que, a su vez, se divide en temas inferiores, en los cuales prevalece la denuncia contra una clase gobernante déspota. Es por eso que los integrantes de Convergencia Lírka (Rino Máximo y Bubba), en “Rebeldía” (2006), se proclaman insurrectos. También Ache Erre y Jap One con el “Circo de las esperanzas” (2010) declaran que dichos dirigentes hacen de la sociedad un espectáculo. En “Nuestra era” (2010), los Mich Soldiers alzan la voz para enfrentar la degradación social ocasionada por los mandatarios. Aker en “Libertad” (2013) convoca a liberarnos de la clase gobernante.<sup>136</sup>

Asimismo, Bisorman pregona encarar a un régimen simulador en “Suavidad” (2014). Zcrak, Bate y Hontter ven necesaria la lucha armada frente al sistema neoliberal y fascista en “Rebeldía y resistencia” (2014). Ferap en “Crisis” (2016) pide la unión en contra de la adversidad social gestada por la clase dirigente. Elocuente, de modo semejante, sugiere acabar con el sistema de gobierno para restaurar nuestra sociedad en “¿Cuál es la forma?” (2017), y Zeth Varuna con “No hice na” (2018) ironiza el abuso de la autoridad policiaca. Como se aprecia, los actores adoptan el rol de ciudadanos críticos y una actitud desafiante cerrada al diálogo:

Ante los ataques de un sistema que sofoca y provoca,  
la irá de esta lengua que no tiene freno,  
seguiré bebiendo de la miel de ese veneno  
(Convergencia Lírka, 2018).

---

<sup>136</sup> Lo acompaña Kore, pero su tesis se centra en otro tema: el amor fraternal.

Empero, Zeth Varuna se distingue de los demás por encarnar un narrador autodiegético,<sup>137</sup> y mostrar un talante irónico, no solo para enfrentar a la policía que lo reprime, sino para ridiculizarse. Eso es atípico en la comuna ya que rompe con el paradigma del rapero presuntuoso y competitivo:

“Oríllese 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” [lo suben a la patrulla].  
Me llevaron a una suite de lujo.  
“Te daremos tres comidas en absoluto” (Zeth Varuna, 2018).

Evidentemente, construyen a los gobernantes como enemigos en una posición ventajosa y con las herramientas suficientes para emprender cambios en beneficio de todos que, sin embargo, no hacen, y es por ello que los califican de hombres manipuladores y corruptos:

Y al momento te lo cuento, pobres luchan contra pobres,  
por el pan que tira el rico para que este no se moje  
(Mich Soldiers, 2010).

O bien, denuncian a gente asociada con una clase empresarial abusiva que busca enriquecerse a costa de la explotación de sus trabajadores:

---

<sup>137</sup> De acuerdo a Gerard Genette, el narrador autodiegético es “el héroe [protagonista] y narra su propia historia” (Beristáin, 2013: 357).

Jornadas laborales brutales,  
sueldos miserables, estrés que se apodera de ciudades. [...] ]  
Ladrones de saco y corbata pactan estrategias de enajenación,  
no hay peores represores que los que truncan la educación  
(Convergenzia Lírica, 2006).

Por su parte, se consideran los sometidos y exponen una conciencia de clase bajo categorías como “opresión”, “cansancio”, “antifascismo”, “barricada”, “pueblo unido”, “proletariado”, “estorbo de la escoria”, “derrota” e “idealismo”. Al respecto, Bisorman dice:

Yo le canto a mi gremio, a la misma sintonía  
que conoce solo en cuentos la victoria.  
Seamos el estorbo de la escoria potentada,  
sin pieles, banderas empuñadas color crónica bizarra  
(Bisorman, 2014).

Esto también se puede apreciar en Aker:

No hacer nada por el pueblo,  
dijo sabiamente un líder de nuestro suelo [Emiliano Zapata]:  
“La tierra es de quien la trabaja, no de insectos”  
(Aker y Kore, 2013).

Es obvio que tratan de dismantelar la explotación del hombre por el hombre, de manera semejante al enfoque marxista, aunque no pretenden alcanzar una etapa definitoria en la historia a expensas de algún modelo comunista, simplemente hablan de descubrir una convivencia más justa.<sup>138</sup> El vínculo con el marxismo, por otro

---

<sup>138</sup> El marxismo —lo dice Ramón Xirau (2017)— concibe a la historia de la humanidad como una lucha de clases donde la burguesía explota al proletariado, todo ello determinado por los modos de producción. Ante esto, entre otras cosas, se propone la desajenación económica y religiosa, hasta alcanzar, luego de una dictadura del proletariado, un sistema comunista.

lado, lo expresan al configurarse como antropocentristas ante sus opresores, es decir, se construyen sin afiliación religiosa y con ciertas facultades para transformar su entorno y mantener el control de su destino.<sup>139</sup> Manifiestan un actuar, pensar y sentir con consciencia de su situación social, de ahí que llamen *rap conciencia* al estilo representativo de las denuncias. Enseguida, por ejemplo, los Mich Soldiers advierten acerca de la pendiente en la cual se encuentra la sociedad:

A diario escucho cómo niños mueren de hambruna,  
enfermedades permanecen sin cura.  
De que la humanidad poco a poco está perdiendo cordura. [...]   
La ley del más fuerte por sobre la mente,  
expandiendo muerte, ojo por ojo, diente por diente  
(Mich Soldiers, 2010)

Análogamente, se configuran como sujetos optimistas y perseverantes pese a su posición precaria:

Tengo la cabeza dentro de la boca del león,  
carne de cañón, escapista de prisión.  
Entre calles inundadas de penumbras lucho con el corazón,  
y aunque nada alumbra yo le prendo fuego,  
con las rimas del régimen de mi nación  
(Ache Erre y Jap One, 2010).

Pero lo más habitual, según mis inferencias, es que se presentan en calidad de hombres honrados:

Prefiero ser libre con “L” de lampiño  
que con barba de candado. [...]

---

<sup>139</sup> El acercamiento al marxismo de estos raperos se da de manera intuitiva; en realidad, pocos han abrevado de dicha corriente, uno de ellos es Bisorman.

Un libro no te hace culto, como la edad no te hace adulto,  
pero entrar en el gobierno, seguro te hace corrupto (Ferap, 2016).

También, Elocuente sentencia:

Realidad de los papeles para el puto presidente,  
al cual no respeto. Yo represento al indigente,  
que sabe ganarse el pan, y sin robarse ni uno de veinte  
(Elocuente, 2017).

O abiertamente formulan que no comulgan con la falsa moral de  
los servidores del Estado:

El justo pide nada, el avaro depende la oferta,  
No me engaña la moral del nudo y las corbatas,  
políticos lo saben, pero viven del “tuviera” [acumulación  
ambiciosa] (Bisorman, 2014).

Como se lee, ser pobres y honrados, en lugar de ricos y corruptos,  
privilegia la rectitud ética de las personas sobre su rango social, y así  
la ventaja del poderoso pierde relevancia. En los términos de estos  
artistas, la necesidad de transformar el sistema es consecuencia  
de que sus representantes no sirven al bien común ni acatan las  
normas que hipotéticamente ellos mismos abanderan. No obstante,  
encontré que algunos —Mich Soldiers, Zcrack, Bate, Hotter—  
proponen enfrentar a sus opresores por medio de acciones no lícitas  
y no bien vistas por la sociedad, me refiero al uso de la fuerza física:

Más quisiera el poder callarme,  
pero ahora es demasiado tarde.  
Es hora de tomar mis armas y dispararle [...]  
Es hora de ser los terroristas, tal y como nos llaman.

Seremos la barricada, seremos el pueblo unido,  
su única esperanza la pone la lucha armada (Zcrak, Bate y  
Hontter, 2014).

Por lo general, utilizar la violencia resulta polémico, pero recurren a ella porque son excluidos por una clase dirigente que goza del poder del Estado para realizar y difundir sus proyectos, e incluso dispone del castigo físico para preservarlo, argumentando que las acciones de protesta perturban la paz (recuérdese a la policía aprovechándose de un joven en *No hice na'* de Zeth Varuna). Es por eso que, desde su óptica, resulta justificado emplear la fuerza como último recurso.

### **Ciudadanos críticos frente a una vida complaciente**

En el discurso, los sujetos también se construyen conforme a un segundo subtema: “la protesta contra sectores de la sociedad, cierta industria del entretenimiento y una estructura gubernamental que perpetúa conductas complacientes en función de sus intereses”. En este rubro Drack, con “Seres de metal” (2015), escribe que los ciudadanos son robots predeterminados de los poderes dominantes. Diacker en “¿Qué vale más?” (2014) defiende el vestir libremente en lugar de seguir las modas estéticas. Sauce 23 con “TV sin nombre” (2015), asegura que los contenidos televisivos son deplorables. Oxylord en “Don Dinero” (2016) manifiesta el sometimiento que los billetes aplican sobre los ciudadanos. Mientras que D-Louder en “La Tenebrarium” (2015) escenifica a un artista extraterrenal y procura separarse de los hábitos mundanos. Aquí, cabe recordar, entran las tesis que los Mich Soldiers y Ferap plantean en “Nuestra Era” y “Crisis”.

Se configuran, igual a los anteriores raperos, como ciudadanos críticos. En este caso, su enemigo es el régimen capitalista y las

industrias del entretenimiento que promueven una enajenación de consumo y pensamiento. Al no incorporarse al sistema, se les califica de “inadaptados”, “locos”, “pordioseros” y “vagos”:

Si uso ropa guanga, soy un vago delincuente,  
y de eso no me bajan por ir contra la corriente (Diacker, 2014).

A todas luces muestran una posición de desventaja que los motiva a la confrontación, generalmente mediante una actitud desafiante y quejumbrosa. Es palpable su intento por romper con los esquemas señalados y, de modo similar a los individuos de la pasada sección, son antropocentristas lidiando con su situación a través de conductas y códigos aceptados en la sociedad michoacana. Drack antepone el amor propio a una predisposición por los bienes materiales:

Porque el oro estaba en él,  
encerrado en su alma o en la tinta de un pincel,  
en el agua de aquel río que le corre por la piel (Drack, 2015).

Y Oxlord, en calidad de omnisciente extradiagético, narra la historia de un niño deseoso de ser narcotraficante y adinerado, con el afán de demostrar que la riqueza es efímera frente a la familia y el amor:

El quiere ser el mero mero, un cocinero,  
que se riegue su veneno por el mundo entero.  
La droga y el dinero su dios verdadero. [...] ]  
¿Por qué tanta discriminación si el amor es primero?  
Todo esto es ficticio, no llevarás nada después del entierro  
(Oxlord, 2016).

Asimismo, Sauce 23 hace de narrador autodiegético y manifiesta que la educación y el cultivo del intelecto es superior a la banalidad de la cosmética y los artistas de la televisión:

Rápido y ágil pasé de un canal al otro [...] ]  
Me encontré un par de cosas irritantes,  
Unos pateando un balón, otros queriendo ser cantantes. [...] ]  
Pero vacío, realmente sin importancia,  
comida chatarra pa la mente y la ignorancia. [...] ]  
Una nueva línea para el hombre masculino,  
que te hace ver macho y pa la fémica, atractivo (Sauce 23, 2015).

Por el contrario, hay quienes protestan por vía de conductas y códigos no aceptados por la cultura dominante. D-Louder, al escenificar a un ser extraterrenal, se ampara en el arte para enfrentar el conformismo laboral en una administración capitalista:

Bienvenidos a mi show de sonrisas a espaldas,  
con secretos, como las monjas en sus faldas.  
Me presento, soy el arlequín más elegante de mi cuadra,  
pase al *show* de palabras bastardas. [...] ]  
Me presento, como el domador de circo,  
malabarista de la rima en sentido acrobático (D-Louder, 2015).

Después intencionalmente es vago y despreocupado:

Ando con la misma elegancia de un pordiosero,  
con la cara de felicidad y bolsillos sin dinero (D-Louder, 2015).

Esto, sin duda, es una alegoría del artista callejero, y ahí subyace una ruptura con el sistema social que, entre otras cosas, presupone que los individuos se integren a la vida laboral institucionalizada,



con un horario y salario fijo, así como que se adhieran a un consumismo demandante, ya sea comprando una casa, un auto u objetos verdaderamente innecesarios. También, D-Louder expresa un empoderamiento antropocentrista porque, sin la ayuda de una deidad o naturaleza exterior, se asume capaz de cumplir sus metas y controlar su futuro.

Por su parte, Diacker acude a la sinceridad y la autenticidad barrial para contrarrestar la ropa de moda:

Es valor real que solo se aprecia en el barrio [...]  
La televisión estereotipa al mundo entero,  
y si no vistes como ellos, todos te miran feo (Dicker, 2014).

Si bien, la indumentaria holgada llega a comercializarse bajo los términos de la industria del vestido, en Morelia tiene connotaciones asociadas a un comportamiento marginado en sectores periféricos, por lo tanto, es válido considerarla una conducta alternativa.

### **Subversivos ante códigos, obligaciones y conductas imperantes**

Un tema inferior al previo alude a “enfrentar los códigos de comportamiento impulsados, principalmente, por una sociedad mojígata”; para este caso solo tengo el ejemplo de dos piezas. La primera es “Caballero a medias” (2008) de Bosquejo, que trata sobre un hombre que no sigue las normas de la cortesía y, en consecuencia, se mueve por los roles del ciudadano crítico y el nuevo caballero. Desde luego, su condición es desfavorable, así que por un lado emplea una actitud desafiante y, por el otro, diseña alegorías e ironiza sobre las reglas que critica:

Y todo es culpa del chofer, disculpa, mejor camino,  
para llegar feliz y más seguro a mi destino (Bosquejo, 2008).



Con respecto a las conductas de sublevación, Bosquejo se dirige con honestidad a un interlocutor implícito y explícito. De este modo, en lugar de un caballero impoluto, se dice un hombre con pasiones, deseos sexuales y propensión al equívoco. Obviamente, no pretende acomodar las normas a su favor, sino mostrar que el lado mundano del ser humano es inherente a su desempeño en la sociedad:

Soy caballero pero no de tiempo completo, [...]  
Seguro, señorita, soy educado,  
pero no implica que mis manos no se vuelvan un tornado.  
Desde luego que su cuerpo para mí se convierte en un concepto complicado (Bosquejo, 2008).

Bosquejo no niega totalmente los códigos de cortesía, pero pide reconsiderar su funcionamiento en las diversas esferas del ámbito social. De no cuestionarse lo anterior, implicaría reafirmar la visión de un sector hipócrita que se escandaliza fácilmente con comportamientos divergentes, cuando en lo privado también los comete. A su vez, se corre el peligro de creer que son inapelables y de generarse sanciones desmedidas por no acatarlos. En ese sentido, existe el anhelo de no idealizar más las “buenas conductas”.

En la segunda pieza se sitúa Zeth Varuna, quien, como el título lo indica, se autoproclama un “Majadero” (2018) ante obras complacientes. Así pues, se jacta de ser osado, descortés, violento y blasfemo. A primera vista, pareciera que busca provocar al oyente mediante una serie de descalificaciones, no obstante, las plantea a manera de catarsis y críticas:

No tengo tiempo con nadie, no tengo tiempo,  
estoy en guerra con todo el universo, no quiero saber del mundo.  
No quiero amigos, ni putas, no quiero pistos,  
ni padrotes con sotana que profanen lo que no era Cristo.

No quiero culos, ni tetas, ni tus profetas,  
no quiero conspiraciones que embelesen tus letras de mierda  
(Zeth Varuna, 2018).

De ese modo reniega de conductas e instituciones que son rechazadas y aprobadas por la sociedad y el sistema gubernamental. No comparte —ni lo pretende— un modelo de convivencia alternativo al predominante, en realidad, va más allá de lo que hasta ahora he disertado: postula la anarquía como procedimiento de liberación y forma de vida. Sin embargo, dicha postura es excepcional entre los raperos de Morelia.

### **El rechazo de la violencia**

El tercer subtema sobre el cual los raperos construyen identidades es “la protesta contra distintos tipos de violencia”. Ferap, en “Vamos a caminar” (2015) cuenta la historia de Omar, un niño que en el hogar sufría agresiones que mermaban su desarrollo y le generaban daños colaterales. En la canción, se construye como un narrador extradiagético omnisciente, aunque en los coros y cierres se vuelve un consejero que intenta advertir al escucha en lo concerniente a estas conductas. La historia comienza con Omar en una posición de víctima de la violencia doméstica, mas al crecer se vuelve el victimario de su novia:

Inconsciente va a comprar alcohol para papá,  
no hay centavos ni siquiera para comprar un pan.  
Su madre es insultada, obligada a trabajar,  
es testigo de los golpes que recibe mamá. [...]  
Enamorada está de un desgraciado patán, [la novia de Omar]  
que lo único que sabe es el viernes esperar (Ferap, 2015).

Para confrontar semejantes agresiones, Ferap propone el cultivo del amor, la lealtad, el optimismo y la congruencia:

Conserva el corazón en un frasco de lealtad  
y no te dejes vencer, que no siempre será igual [...] ]  
Procura relajarte, el suelo está caliente,  
Sé que el odio solo actúa en contra de quien lo siente,  
Conoció la oscuridad, Omar fue su abismo,  
si buscas a alguien fiel, sete fiel a ti mismo (Ferop, 2015).

A partir de ese tópico, se insiste de nuevo en las facultades del ser humano para transformar sus situaciones y abandonar los vicios de la cultura dominante, como el machismo, el sexismo, el alcoholismo y el maltrato infantil.

El segundo rapero en este subtema es Rudy García con “Día del grito” (2015), aborda dos asuntos inferiores: “la violencia provocada por la delincuencia organizada” y “la protesta contra los noticieros de televisión auspiciados por el gobierno”. Rudy también es un ciudadano crítico y hace de narrador intradieético, pues es protagonista de la historia: escenifica a un padre de familia, víctima de las granadas de fragmentación que explotaron en el Centro Histórico de Morelia durante la conmemoración de la Independencia de México, en 2008. A todas luces, la posición de su personaje es de desventaja, por ello construye un discurso lleno de temor y confusión:

No sé qué pasa, me siento confundido.  
Mientras los demás festejan, aquí hay gritos y alaridos. [...] ]  
Pienso: “¿Por qué yo? ¿Cuáles fueron las fallas?”,  
aunque claro, primero mi cuerpo antes que las toquen a ellas  
[esposa e hija]. [...] ]  
Cuentan las noticias que ha temblado el Centro,  
pero de felicidad, y aquí no veo a nadie contento. [...] ]  
Señor, si es el momento de irme con usted,  
le pido que a los míos no les falte de comer,

y si alguien reemplaza este cuerpo que se rompe,  
a mis mujeres, un buen hombre pa que nadie me las toque  
(Rudy García, 2015).

El personaje es un ciudadano común que, al asistir a esta conmemoración, da continuidad a la historia oficial del Estado. Se ostenta creyente, amoroso y protector de su familia, además de mostrar una actitud abnegada, aunque reproduce —quizá sin pretenderlo— el esquema patriarcal al insinuar que solo un hombre tiene la fuerza y la autoridad moral de cuidar a su esposa e hija. Empero, lo relevante se halla en visibilizar la situación de las víctimas del ataque a través del padecimiento ajeno, y en señalar la minimización de los hechos por los medios de comunicación y el gobierno en turno, me refiero a la omisión del número de afectados, los culpables y valerse del miedo para controlar a la población. En esa línea, la voz del autor y del rap, como ya lo ha destacado Marc Martínez (2007), se vuelve una herramienta de denuncia que ofrece una versión alterna a la información de los noticieros convencionales.

Por último, emerge Catrina Negra con “Relato” (2019). Su objetivo es romper el silencio acerca de los atropellos de diversa índole contra la mujer. Ella es una rapera de la tercera generación, y me atrevo a decir que sus demandas son fruto del contexto actual, donde la lucha de género ha cobrado mayor relevancia. Por eso, en directo o como narradora extradiegética, subraya su posición femenina y se concentra en dicho sector con el ánimo de crear un frente común. Aquí, el enemigo es un machismo representado por novios que agreden física y emocionalmente a sus parejas. Y ya que habla desde un entorno primordialmente patriarcal y desde un rango vulnerable, recurre a una actitud desafiante y al uso de descalificativos:

¿Cómo permites que te grite un patán, que te pegue un cabrón?  
Te gritan en la calle y lo miras normal, te dicen: “Perdón, mi amor”. [...] ]  
Valora tu vida sin los demás,  
lucha con cabeza fría, protege tu integridad  
(Catrina Negra, 2019).

De esta manera, Catrina Negra se configura con base en la valentía, la cooperación, el respeto y la libertad. Sin embargo, no se trata de una visión fundada en conductas aprobadas por la sociedad, pues insiste en “valorar la vida sin los demás”, es decir, apela a un amor propio y rompe con la idea de que se necesita la unión de dos personas para su consumación; en concreto, invita o no depender de un hombre. Por tanto, se trata de un feminismo que parte de sí y para sí mismas a fin de distinguirse de los agresores y la ley del más fuerte, pero no clarifica si hay entendimiento con el resto de varones o es total su separación. De cualquier modo, favorece la capacidad de amarse y amar con franqueza, así como la necesidad de cuestionar los daños explícitos e implícitos de las relaciones afectivas validadas por una sociedad conservadora.<sup>140</sup>

Con la anterior exposición doy por terminado el tema de las construcciones identitarias en el marco discursivo de la protesta. Según lo descrito, los raperos de esta sección se inclinan por denunciar a determinada clase de gobernantes, civiles, empresarios e industrias de entretenimiento que, en el fondo, preservan cierto machismo, clasismo, consumismo, moralismo, autorita-

---

<sup>140</sup> Catrina Negra se acerca al empoderamiento femenino exógeno de Andrea Corral: “Dado por circunstancias externas al individuo, socio-culturales, políticas y estructurales, que obligan a las mujeres a tomar partido frente a aquellas consideraciones que las sitúan como objeto de deseo y temor” (Corral, 2015: 74-76). Por supuesto, el énfasis se encuentra en las relaciones afectivas donde se somete a la mujer, y no tanto en su cosificación.

rismo, codependencia afectiva y una estructura económica y laboral esclavizante.

A grandes rasgos resaltan sus intenciones por desenajenarse del capitalismo, lograr la igualdad de clases sociales y la distribución de poder. Para esa empresa, suelen autodenominarse antropocentristas y adoptan valores socialmente aceptados. También, expresan una relación con el marxismo, mas no proponen proyectos radicales como la supresión de la propiedad privada o la toma del control de los medios de producción. Asimismo, pocos proceden desde comportamientos sancionados o prohibidos por la sociedad y el Estado, como el uso de la fuerza física, el feminismo de diferencia y la negación de todo orden establecido. En un sentido estricto, entonces, los sujetos en este corpus no son totalmente antisistémicos, sino que combinan propiedades de ambos polos.<sup>141</sup>

### **Raperos en la introspección**

Después de los tres grandes temas del rap, en esta comuna aflora la introspección. No es otra cosa que indagaciones de los autores sobre sí mismos, el sentido de su existencia, la toma de consciencia de sus virtudes, así como la evaluación de sus emociones y sentimientos. En Morelia, las primeras canciones de esa clase datan del 2002 con: “Tiempo” de Tres Segundos, y “Tan solo un día” de Heavy M (hoy Luardo).

Actualmente, miembros de colectivos como Remember Classics, Kujos Crew, Jazzmaticos Estudios y Nosotros, los Otros, recurren con frecuencia al tema. Aparte, tienden a utilizarlo en los estilos rap conciencia, *dark* rap y, por supuesto, en aquel que algunos informan-

---

<sup>141</sup> En otros sitios también se ha llegado a la conclusión de que los raperos no son totalmente antisistema. Marc Martínez así lo considera en Francia, porque ahí los rimadores urbanos se adhieren a la industria discográfica y presentan estructuras conservadoras como el machismo (Marc Martínez, 2007).

tes denominan *soft-introspectivo*. A continuación, analizo 18 dimensiones identitarias en 16 discursos con dicho asunto.

### *Raperos resueltos*

Se construyen de acuerdo al subtema “tomar control de sí mismos y su destino”, de ahí se derivan más temas inferiores. Los sujetos de esta categoría se desplazan por los roles de la pareja, el arengador (Eme García, Kid Karma, Luardo, Persistente, Kazner), el soñador, el escritor, el poeta (Rideck, Bate, Bisorman), el aprendiz, el iniciado (Bisorman), el crítico social (Luardo, Bate), el creyente (Eme García, Luardo, Ache Erre), el trabajador, el rapero (Ache Erre, Danny El Perro, Kid Karma), el estudiante, el ciudadano (Rideck, Kasner, Persistente), el hijo y el nieto (Bubba). Paso seguido, examinan su existencia y reconocen que su posición en el mundo no es privilegiada, dada una variedad de sensaciones y situaciones adversas, por lo cual muestran desacuerdo y una cara afectada. A manera de ejemplo, Dereck se declara ansioso al saber que la muerte es inevitable:

Tal vez mañana ganas, igual y todo pierdes,  
Solo recuerda: nada es seguro solo la muerte (Dereck, 2018).

En la misma sintonía, Luardo reniega de una sociedad egoísta y cobarde:

Y en esos suelos crecemos, crecemos con temor,  
la cobardía en el duelo ante el verdadero dolor (Luardo, 2002).

Rideck en cambio, está harto del rechazo de los demás:

Todos los excesos matan, inclusive la lectura,  
¿cuántos están en mis planes?, ¿cuántos bailan en mi tumba?  
(Rideck, 2016).



Y Bate se declara fastidiado de la religión y la injusticia de la clase gobernante:

El opio es la religión y su mayor negocio,  
como la guerra en los barrios, sin justicia no hay paz, ¿estamos?  
(Bate, 2016).

Pese a lo anterior, la característica principal de estos raperos es su determinación y seguridad para solucionar cualquier problema, por eso los concibo como sujetos “resueltos”. Bubba enfatiza en su capacidad de cuestionarse a fin de romper el tedio cotidiano:

¿Cómo salir de la rutina?  
Digo, cuestiono, no hay otro modo,  
salir al margen de equivocarse, romper esas cadenas  
(Bubba, 2008).

Bate se ostenta con la facultad de elegir:

Sin cordura llamando, pero yo sigo siendo el amargado,  
que no se gana la vida aguantando el pendejismo sumiso, cabrón  
(Bate, 2016).

Ache Erre piensa que con perseverancia puede sobrellevar cualquier fracaso:

Tengo más fracasos que victorias pero yo me aferro.  
Dicen que los años sin acciones son un cero,  
y que “la vida no vale nada” dice José Alfredo (Ache Erre y Danny El Perro, 2015).

En la misma clave, Danny El Perro subraya la aptitud de aprender a reconocer la gracia de la vida, así como de resistir sus embates:

Pa vivir, hay que saber morir, como Ma Baker,  
hay que aguantar la presión, pa no estallar como un géiser (Ache  
Erre y Danny El Perro, 2015).

Por su parte, Luardo pelea con una actitud tenaz en pos de mantener el orden colectivo:

La paz no dura, tan solo existe en pinturas,  
peleo con furia para evitar que este suelo se destruya  
(Luardo, 2002).

A la par, Kid Karma alardea e invita a controlar aflicciones mentales:

Cubre cumbres, tú no dudes, pues tú ves que si es tu piel,  
entiende que no usas tus pies, no eres Hermes (Kid Karma, 2016).

También, Rideck remarca su habilidad de crear arte, reconocer sus debilidades y despojarse de la presión ejercida por las expectativas de los demás, pues con su obra no busca un efectismo, sino un resultado estético digno de admirarse y perpetuarse en la memoria colectiva:

Nos veremos en la nada cuando deje de existir,  
debo cumplir mi promesa antes que deba partir,  
vivir en la eternidad como Salvador Dalí (Rideck, 2016).

Por otra parte, Bisorman, en su travesía de autoentendimiento, manifiesta con optimismo y paciencia dominar sus pasiones:

Lo imparable del reloj me subestima,  
no hay problema, todo lo hago a mi medida. [...] ]  
A cuenta gotas no me importa,  
apuesto, algo me espera (Bisorman, 2014).

Y Dereck, aun en situaciones impredecibles como la muerte, concluye que es mejor disfrutar cada mañana:

Hoy tienes todo, mañana lo puedes perder todo,  
ya lo dice el dicho: el vivo al gozo, el muerto al pozo  
(Dereck, 2018).

Como se observa, ellos presentan un marcado racionalismo de lo que les acontece y una actitud abierta a labrar su camino; se bastan a sí mismos y eso, de manera semejante a los luchadores sociales en el tema de la protesta, refleja una postura antropocentrista. No obstante, algunos sí depositan sus fuerzas en un ser superior, mas no precisan su filiación religiosa:

Creo en dios, también en la muerte y en el karma,  
no me tumban, pero me levantan cuando caiga (Ache Erre y  
Danny El Perro, 2015).

En otras, dan pruebas de la naturaleza del culto, he aquí a Eme García afirmando que Jesucristo es la ruta de la vida:

Camina en pos de la verdad, solo así podrás ser libre,  
mi mirada es mi latido,  
aunque las cosas vayan mal contigo (Eme García, 2015).

Un caso excepcional es Bubba, quien ve en el rap una especie de doctrina que cubre sus necesidades emocionales, intelectuales y espirituales:

Te doy la cuesta, el rap es la respuesta,  
el que dijo: “Chico, este es el camino que te ofrezco”, [...] ]  
y heme aquí arriesgando mi pellejo (Bubba, 2008).

De hecho, lo corroboró en entrevista:

Yo, bueno, tengo la creencia bajo el catolicismo, y no es que desertara, pero comencé a formarme un criterio. Y ahora mi religión es de carne y hueso y se llama hiphop. Es lo que yo palpo, veo; sí, tengo fe, pero tengo fe en mi música, tengo fe en que este tipo, este género, pueda lograr un cambio (Bubba, 29.11.2014).

Ahora bien, debo señalar que comunican dos especies de libertad: en la primera, unos cuantos solo anhelan liberarse en el ámbito personal, inclusive, abiertamente se declaran individualistas y con actitudes cerradas al diálogo como defensa ante personas hirientes:

Mucho que ganar y nada que perder,  
me da igual si te ofendes, solo quiero joder,  
del dolor nace la inspiración, escribo hasta el amanecer  
(Persistente, 2018).

O encarando a una sociedad hipócrita y oportunista:

Claro que no creo en nadie, por ti nadie abogaría.  
¿Todos son amigos? Solo haces que me ría. [...]  
Nadie me va a entender, no te quiebres la cabeza:  
árbol que nace torcido, su tronco ya no endereza. [...]  
Soy ese depredador, para no ser una presa (Kasner, 2015).

En la segunda especie de libertad, que son la mayoría, procuran generar un impacto social, promoviendo una emancipación de consciencia, capacidad y confianza en los demás. Por ejemplo, Luardo:

Tan solo un día es suficiente para ser libre,  
tan solo un día para hacer que lo increíble sea posible.  
En tan solo un día es posible cambiar todo un país,  
basta un día, para soñar una vida por seguir (Luardo, 2002).

En una óptica cristiana, pero con el mismo propósito, Eme García aconseja:

Nada acontecerá si tú no haces que suceda,  
desenreda lo que te ata y trata de entender  
que queda mucho por hacer, sueños que no han podido ser  
(Eme García, 2015).

Un sujeto singular con esta perspectiva es Bisorman al dibujarse en proceso de tomar el control de su transformación y equilibrio intelectual, espiritual y moral. No se trata de un individualismo exacerbado, pues en sus versos se alcanzan a vislumbrar intenciones colectivas bajo ciertas connotaciones masónicas.<sup>142</sup> Se ve a sí mismo como un aprendiz —primer grado en dicha logia— que controla sus pasiones y se encuentra en el sendero de la verdad: “La sombra me acompaña cuando sigo el camino del solar” (Bisorman, 2014), con lo cual también se refiere al punto cardinal de la inteligencia y orden del cosmos (el gran arquitecto).<sup>143</sup> De igual modo, en la portada de su álbum *Pasamos* (2014) aparece un Delta luminoso (u Ojo de la providencia) emanando rayos solares, y debajo un niño jugando en el pasamanos de un parque. En realidad, ese cuadro de nuevo remite a su condición de discípulo que comienza, se independiza y pugna por crecer, de ahí que se represente en la figura de un infante y no, a través del retrato de un adulto consagrado<sup>144</sup> (imagen 102).

---

<sup>142</sup> Masonería: “Organización iniciática integrada dentro de la gran corriente del Hermetismo, remonta sus orígenes históricos a la época de los constructores medievales, conocidos como los free-masons o franc-masones (los «albañiles libres»), si bien éstos eran depositarios de una herencia mucho más antigua, como atestiguan las propias leyendas masónicas con genealogías que se remontan a la construcción del Templo de Salomón, e incluso mucho más allá, a los tiempos antediluvianos y primordiales” (Ariza, 2007: 11).

<sup>143</sup> Al parecer, en su simbología, *el gran arquitecto* es un principio supremo que se manifiesta como la “Inteligencia que organiza el Cosmos” (Ariza, 2007: 14-15).

<sup>144</sup> Todo el álbum es iniciático, el autor explica: “Fue cuando conseguí, este, entré a trabajar a Comisión Estatal de Derechos Humanos [...]. Entonces fue mi primer empleo así,

En suma, estos rimadores introspectivos actúan con diferentes fines, ya sea tomando consciencia del poder que hay en sí mismos o, en algunos casos, amparándose en un ser o ente superior. Pero esa forma de liberarse no acaba en el plano individual, ya que son más quienes buscan contagiar a sus conciudadanos para lograr cambios en la esfera social.

### *Introspectivos exponiendo caras privadas*

Hay autores que se construyen en función del subtema “cuestionarse sobre el sentido de la vida”. Estos raperos se desenvuelven con los roles del trabajador, la pareja, el amigo, el estudiante (Demian Crate), el anciano, el hijo (Franko), el sujeto barrial y el grafitero (Sneicker, Kudasoner). Generalmente reflexionan sobre su existencia y exponen emociones ligadas a crisis personales y sociales. A diferencia de los empoderados, no muestran control de sí mismos ni actitudes abiertas a tomar las riendas de su futuro, de hecho, se empeñan en dar a conocer varias debilidades como parte de su identidad. Uno de ellos es Demian Crate, nótese el tono de su auto-percepción, se dice cobarde y esclavo:

Soy tan cobarde, siento que mis pies no tocan piso,  
me arrancaré la máscara y me buscaré la cura,  
claro, eso siempre y cuando mis fobias me den permiso  
(Demian Crate, 2018).

Sneicker y Kudasoner también se exhiben vencidos y confundidos:

---

como ¡boom!, y eso fue muy bueno, me sirvió mucho en lo anímico; crecí mucho [...]. Y además me inicié en este rollo iniciático filosófico de la escuadra y el compás [risas]. Y ahí está plasmado. Esa de “Pasamanos” es entender un nuevo comienzo [...], y de una perspectiva de vida diferente, porque a partir de ahí generé un ingreso que me permitió independizarme, hacer muchas cosas” (Bisorman, 10.10.2018).

No sé qué pasó que solté el aerosol,  
cuando tomé miedo es que perdí el control,  
que cambié Magis por botellas de alcohol  
(Sneicker y Kudasoner, 2018).

De igual manera, Franko, se declara anímicamente derrotado:

Arden las memorias, se rompen el corazón,  
tenemos el alma rota y con justa razón (Franko, 2016).

Además, externan rasgos de su territorio personal con algunas alusiones a relaciones de pareja:

Mi mujer no come rimas, hoy hay deudas por pagar,  
yo arriba en la tarima, ella en la Facultad (Demian Crate, 2018).

Sienten nostalgia por su niñez:

Se añoran los momentos de cuando estabas niño,  
caminar de la mano de tu madre y su cariño  
(Franko y Demian Crate, 2016).

Reconocen adicciones y comportamientos nocivos en relación a su salud:

La esquina del barrio donde me juntaba,  
encontraba de todo y no lo que buscaba  
(Sneicker y Kudasoner, 2018).

Sin embargo, la cara más reveladora la construye Demian Crate en “Resina”, no solo por postularse estresado, enojado y poco creativo a la luz de la vida, sino a raíz de que escenifica la última

conversación sostenida con un amigo fallecido, lo que sin duda es un pasaje sensible e íntimo en su historial: “Estoy hablando como si hubiera sido yo quien lo hubiera buscado a él. Sí, o sea, era el coraje contra las cosas que me molestaban” (Demian Crate, 13.03.2019). Así lo rapea:

Pero estoy cansado de mentiras de la Iglesia y del Estado  
y de raperos intentando cosechar en donde nunca han cultivado.  
Y es trivial hablar del rap, dentro del rap,  
haciendo rap, para llegar a un punto que no tenga nada que ver  
con el rap. [...] ]  
Pero cómo diablos puedo sonreír si me sofoco,  
si este asunto de perderme en un papel en blanco me revienta y va  
a volverme loco (Carpe Diem, 2014).

Como se ve, estas voces no rehúyen de sus problemas ni tienen empacho por exponerlos, al contrario, son directos, se confiesan e inclusive se regocijan en su pena. Todo indica que gustan de establecer una cara privada porque cumplen el papel de una especie de purga emocional, ya que como se vio en las batallas, la excesiva sinceridad favorece la liberación mental y ayuda a sobrellevar crisis individuales, aun cuando eso acarree ataques por parte de otros colegas. De cualquier modo, a este sector no parece importarles lo que piensen los demás y prefiere seguir el refrán que reza “más vale un grito a tiempo que cientos después”.

### *Introspectivos sufridos*

Algunos raperos formulan la inquietud de hablar en su discurso sobre un tema inferior al previo, se trata de “la aceptación del sufrimiento”. Este lo escribe Steven Hook junto con Sagan Ummo en “Kool aid” (2017) y “File\_005\_” (2017). Se configuran como hombres en constante dolor, pero en oposición a los sujetos anteriores,



no revelan una cara privada para “sacarlo” y sanarse, sino con el pleno deseo de vivir el sufrimiento, pues según su tesis, ahí se halla el alivio y la libertad del ser humano. En consecuencia, no debe parecer extraño que se describan en calidad de personas lastimadas en franca espera del fin de sus vidas:

Qué me importa mi futuro, mi pasado fue excelente,  
preso de este sueño, solo vivo por la muerte (Steven Hook, 2017a).

Obviamente, su actitud es pesimista y nada ni nadie logra solventar su duelo:

Mi vida es una mierda, recuerdos y cocaína,  
las lágrimas se agotan, mas la imagen vive en ruina  
(Steven Hook, 2017a).

Empero, es importante señalar que, a su entender, pintarse afligidos no es sinónimo de debilidad, más bien, padecer y dominar el dolor es lo que les permite ser superiores a sus contemporáneos, de esa forma afirman vencer comportamientos de lo que consideran “una sociedad decadente”, me refiero a conductas y sentimientos placenteros:

Muchos buscan ser felices, yo busco no ser como ellos,  
no tengo brillo, los que brillan tienen sueños  
(Steven Hook, 2017a).

También, desestiman a aquellos que se esfuerzan por sus sueños:

Yo miro y callo, pues soñar es de mediocres,  
¿cómo sirve la sonrisa cuando una mirada es ocre?  
(Steven Hook, 2017b).

O rechazan a quienes valoran la vida misma:

Lo más valioso, una foto en la billetera,  
parece que tras la espera, perecer será el comienzo  
(Steven Hook, 2017b).

Asimismo, por momentos son extremistas que se regodean en el daño corporal y el suicidio, quizá para subrayar que no le temen al sufrimiento. Sagan Ummo, en concreto, se proclama un hombre mutilado:

Ya no tengo vida, estoy hecho pedazos,  
no puedo abrazarte si no tengo brazos.  
Ya no busco vida, tan solo retazos,  
corto nuestro hilo, pero de un hachazo (Steven Hook, 2017a).

Por lo restante, a leguas se nota su intención de persuadir a los otros de estas imágenes crudas y lúgubres:

Llorar no mata, los recuerdos lo hacen,  
¿matas o mueres? Dime de qué eres capaz, ¿eh?  
Como Calígula, el mundo lo veo pequeño,  
sigo volando con ellos (Steven Hook, 2017b).

Sin embargo, no aspiran a crear comunión, eso iría en contra de sus principios, en su lugar pretenden cultivar un individualismo basado en el control total de las sensaciones desagradables y sin depender, al igual que el introspectivo resolutivo, de la naturaleza, el sistema social o una divinidad. Contrastan con los raperos hasta ahora vistos, pues es evidente que atentan contra la alegría, el amor, la integridad y otros valores, sentimientos y conductas glorificadas por la ética y moral dominante. A su vez, son sujetos disfuncionales

para los mecanismos del Estado, porque son propensos a no seguir los códigos penales ni a adaptarse a los espacios de esparcimiento institucionalizados. Por tanto, a nivel del discurso oral representan una de las posturas más radicales en Morelia.

Concluyo con las dimensiones de identidad configuradas en función de la introspección. Encontré tres dimensiones de individuos esforzados en revisar su existencia y cuya característica común es una ideología de libertad, aunque de diferentes tipos: la primera alude a controlarse a sí mismos y a su destino, la segunda se inclina por buscar el alivio mental y emocional, mientras la tercera tiene el mismo propósito, pero con una visión disidente al anteponer el sufrimiento para lograr su objetivo.

Antes de cerrar, quiero mencionar que los personajes introspectivos suelen ser rechazados por quienes simpatizan con las opiniones del sujeto barrial conservador. Por ese motivo se defienden apelando a uno de los preceptos de la comunidad: el raperos es respetado cuando es congruente, o sea, argumentan que si escriben referente a los vaivenes de su existencia es en virtud de que ocupan un sitio significativo en su mente y cotidianeidad:

Siempre me gustó la idea de que tienes que escribir lo que vives, no puedes escribir lo que no vives. Entonces, pues, como puedes ver, yo no vivo en un barrio problemático, en un barrio peligroso. Yo no vendo drogas, ni traigo la pistola en el pantalón, ni nada de eso, ¿entonces yo qué hago? Yo voy a la escuela y tengo que trabajar, y ¿de qué son mis rolas? Pues de eso, de la libertad, de la auto superación (Demian Crate, 15.04.2016)

Por eso mismo, los raperos introspectivos conforman un grupo que se suma a la crítica de los tópicos comunes del rap. Su importancia radica en un abanico de posibilidades sobre qué decir y cómo construirse en el discurso, el límite ya no es el barrio, ni legitimarse

a través de él, sino, su imaginación. En tal entendido, resalta su dimensión de literatos, siempre pendientes de sus reflexiones, sensibilidad, las repercusiones de sus mensajes y la utilización de recursos retóricos. Que no sorprenda a nadie si en el futuro su papel toma un puesto más relevante en las identidades de la presente población.

### **Raperos en el tema del amor**

Termino la tercera parte de este libro con autores que configuran su identidad en torno al tema del amor, centrado en el afecto de una persona hacia sí misma, a otra o cualquier ser vivo, e incluso, por un objeto material o inmaterial. En Morelia el asunto se tocó por primera ocasión con “Y si por casualidad” (2008) de Karmakhan, y “Mi primer amor” (2008) de Bubba y Yack, las dos del subtema “amor de pareja”.

Al amor, es de esperarse, se le asocia con el rap romántico, un estilo enfocado en retratar noviazgos juveniles que tuvo gran popularidad en México de 2011 a 2015. Aunque dada su sobre explotación, nunca fue bien visto por la mayoría de los michoacanos, era calificado de un simple artificio de comercio dirigido a los adolescentes, amén de que a la larga, les cansó restringirse a un solo tema: “Pero yo decía: ‘güey, no puedes estar toda la vida enamorado, sí, está bien, pero no puedes estar toda la vida enamorado’, había más cosas en la vida” (Rudy García, 03.04.2019). Ya se verá con las siguientes dimensiones en 11 piezas, si irrumpen diferentes matices en esta materia.

#### *Raperos en el amor de pareja*

Lo más frecuente es abrazar el amor de pareja y otros subtemas inferiores. Son raperos enamorados que se mueven —salvo el caso de Skull Klan— por roles de la expareja, el hombre arrepentido (Stoner, Edd Fresh y Negro Suarez), el amante (EsElVerso y

Stoner) y el infiel (Edd Fresh). Habitualmente muestran una cara afectada si hay situaciones desfavorables en su relación, por ejemplo, *MC Verde* pierde a su novia y dice con resignación:

Mis oídos aprendieron a tragarse las mentiras  
pa no sentirme solo al calor de las bebidas (*MC Verde*, 2011).

Tienden a conducirse con lealtad, respeto y disposición, todo dentro de la norma social aceptada. Por consiguiente, lo que detona sus conflictos es la violación del compromiso de pareja, ya por una infidelidad o por falta de reciprocidad:

Regalé amor hasta más no poder,  
he recibido odio de quien menos lo pensé (*MC Verde*, 2011).

Inclusive, el único rapero que se comporta con alevosía se sanciona sugiriendo que todo castigo lo tiene bien merecido:

Ella está rota por dentro,  
en su mirada puedo verlo. [...] ]  
ella cambió de *look*  
porque no quiere saber nada más de este gandul  
(Edd Fresh, 2017).

Las excepciones a lo anterior llegan con *MC Stoner* y *EsElVerso*, quienes son partícipes de una serie de engaños con mujeres que ya tienen otros consensos amorosos:

Estoy cansado de esta guerra silenciosa,  
sabes que poseo más orgullo que consciencia. [...] ]  
Sabes que soy mejor que él,  
Sabes que conmigo la pasas bien. (*EsElVerso*, 2018).

Al parecer, proponen violar el código de lealtad siempre y cuando se logre un beneficio emocional, carnal y se realice en secreto. Ciertamente es un comportamiento divergente que es condenado por las buenas costumbres de la sociedad michoacana, mas no ahondan en sus implicaciones ni replantean el concepto de pareja amorosa o el modelo tradicional en el cual se sostiene, por el contrario, ya que proceden de manera encubierta y temen sus consecuencias, contribuyen a perpetuarlo.

De igual modo, los roles de pareja aluden a los cánones de la cultura hegemónica en tanto que a menudo abarcan relaciones heterosexuales. Claramente, en los discursos seleccionados no hay una representación de sectores con vínculos de índole lésbico, gay, bisexual o transgénero. Tampoco, se exploran otros esquemas acerca del papel de la mujer en la relación de pareja, pues no importa si las diseñan fuertes y con ventajas sobre el hombre, siempre se quedan en los espacios que el patriarcado les ha asignado como féminas atractivas, astutas y traicioneras. *MC Stoner*, a propósito, expresa que su expareja era letal porque emanaba erotismo:

Estoy que me están matando las ganas  
de llamarle y preguntarle si todavía me ama.  
Faltas tú en mi habitación,  
hasta mi cama te extraña (*MC Stoner*, 2018).

Negro Suarez escribe que su exnovia fue quien mantuvo el control de su romance:

Son muchas lecciones que yo aprendí a las malas,  
cuando yo perdí tus ojos,  
yo también perdí mis alas (Negro Suarez, 2018).

EsElVerso suplica para que su amante no lo abandone en “Aferado a ti”:

Entiende que no quiero un final,  
estoy hecho polvo [...]   
pidiendo a dios que jamás me olvides (EsElVerso, 2018).

Mientras que en Franko, su compañera es manipuladora y embustera:

Vaya contradicción, de verdad que no te entiendo,  
si jugaste con fuego, arderás en el infierno (Franko y Demian  
Crate, 2016).

Pero no dialoga con una persona, sino con un ente compuesto de cualidades humanas, la “inspiración”. Esto se precisa cuando le cede la palabra y de inmediato ella habla:

No cuentes tu vida, no eres interesante,  
no escribas tu medianoche, vuelve a ser como antes.  
Obedece al rencor, no escuches al corazón (Franko y Demian  
Crate, 2016).

A excepción de él, los demás acuden al modelo tradicional donde el amor es un sentimiento parcial y no se basta a sí mismo, de allí el anhelo de forjar un compromiso con otra persona para consumarlo en felicidad y entendimiento mutuo.<sup>145</sup> Así se aprecia en el pareado:

Quisiera llamarte pero resisto,  
el problema es que yo pienso en ti, ya después existo  
(MC Stoner, 2018).

---

<sup>145</sup> Franko no se limita al amor tradicional, también habla de amor propio: “Un hombre nuevo, una mejor versión,/ eso que escuchas latir de nuevo es mi corazón” (Franko y Demian Crate, 2016).

O bien, Skull Klan narra en “Onirismo” su experiencia en el mundo de los muertos y, con un tono abnegado, le comenta a su enamorada:

No te pongas triste, no existe ningún adiós,  
diste tu vida por mí, ahora yo por ti la doy (Skull Klan, 2016).

Siendo así, el amor de pareja que desarrollan sigue asemejándose a la dialéctica platónica entre el deseo y la realización —medio y fin del conocimiento de la belleza— (Xirau, 2017: 62), todo en pos de preservar la típica perspectiva romántica y ensoñada del noviazgo.

### *Raperos fraternales*

Enseguida presento a los raperos que se identifican con el subtema “amor de familia”, del cual se deriva el “elogio al linaje”, esa es la tesis de Rudy García y Rideck en “Familia” (2015). Por supuesto, son fraternales porque hablan desde los roles del hermano, el hijo y el nieto, siempre agradecidos con sus consanguíneos (Rideck):

Mis abuelos, las creencias, aquellos que ya se han ido,  
solo me queda custodiarlos por siempre con el sonido  
(Rudy García y Rideck, 2015).

A diferencia del amor de pareja, el fraternal no es un sentimiento parcial ni se busca, más bien —en términos ideales— se nace con él como fruto de un convenio familiar constituido de reglas y derechos tácitos que dictan proteger y querer a sus miembros. Su presencia es tan patente que Rideck manifiesta no haberlo advertido antes:

He caminado sin rumbo, al menos eso creía,  
no presté atención a algo importante que tenía,  
que era lo único que me ha apoya, y era mi familia  
(Rudy García y Rideck, 2015).



Sin embargo, una vez que lo notan, no pierden el tiempo para declarar todas sus bondades. Una de ellas, es el afecto incondicional que desprenden los hermanos y abuelos:

No me respalda un barrio en esta vida que es un ring,  
pero tengo una abuelita que me cuida machín.  
Por mí no brinca una pandilla,  
pero tengo una hermana que siempre me está tirando esquina  
(Rudy García y Rideck, 2015)

También observan ese cariño en los cuidados y sacrificios de su gente:

El amor cada quien lo expresa a su manera,  
y yo siempre tuve techo, cobijo y barriga llena (Rudy García y Rideck, 2015).

Y, desde luego, se manifiesta en la insistente necesidad de transmitir conocimientos y valores:

Entre el marchar del crecimiento, ellos han entendido  
que son el camino que sigo pa forjar mi destino (Rudy García y Rideck, 2015).

En consecuencia, el amor fraternal se teje con dos fines, por un lado, para cohesionar a la familia en tanto que es el motor de todos los actos antes mencionados, y por el otro, para perpetuarse en el tiempo y el espacio, porque protege y cultiva conocimientos, conductas y valores específicos del grupo. Con semejante compromiso, no es extraño que en el discurso, la morada parental tenga a la vez los sentidos de origen y destino:



Y eso es por lo que sigo ahí.  
Y soy así por la sangre y raíz.  
Mi fuerza es quienes formaron el camino seguido,  
los que comparten mi vida y mi latido  
(Rudy García y Rideck, 2015).

Con lo visto, es claro que estos artistas se delinearán fraternales dentro de los cánones de la sociedad moreliana, pues es bien recibido su respeto a las creencias de los mayores —de quienes atienden consejos y agradecen apoyos—, así como su papel de individuos trabajadores y responsables en la escuela; no obstante, exponen dos formas alternas de organizarse y convivir. En primer lugar, Rudy García habla de una infancia con padres separados, situación que no mermó sus capacidades intelectuales, emocionales, físicas y sociales, ya que hubo acuerdos razonables entre sus tutores con el afán de garantizarle cariño y sustento económico. Con ello testifica que la estabilidad —de diversos tipos— es posible en otros modelos de familia:

Me dieron una carrera universitaria,  
mi padre pasó pensión por cosas más que necesarias.  
Mi madre trabajando, empeñando lo que le quedaba,  
pero gracias a ellos, güey, nunca me faltó nada (Rudy García y Rideck, 2015).

En segundo lugar, ambos autores rompen con los roles conservadores de la mujer en el hogar. Hermanas y madres muestran la misma autoridad que los hombres en la toma de decisiones y, en especial, destacan por elegir encargarse de la manutención de los hijos para no depender de más personas. Eso significa que no las reducen a una posición abnegada, afectiva y enfocada únicamente en la crianza y la transmisión de valores (Viveros Vigoya, 2000: 105); la figura de

la mujer como “consejera de la casa” queda obsoleta, ni siquiera se detienen a valorar si superar lo anterior es factible, dan por hecho su participación en cualquier tarea de la esfera doméstica.

### Los raperos como padres

Otros raperos configuran su identidad artística en torno al tema “amor a los hijos”, el cual se desprende de asuntos más amplios: la paternidad y la maternidad. Los contenidos de las canciones sobre este tópico aluden a su crianza, cuidado, abastecimiento y tiempo compartido.<sup>146</sup> Esta postura es atípica en el repertorio de la comunidad pese a que muchos ya son padres o madres, pero con el ánimo de visibilizar su presencia, explico las dimensiones de Rino Máximo en “Manual de la Vida” (2016), y de Kore MC con “Libertad” (2013). Los dos sujetos, a manera de tesis, orientan a sus pequeños acerca de cómo proceder en la vida:

Cuidaré tus pasos, yo seré tu guía,  
yo seré tu amigo de noche y de día (MC Aker y Kore, 2013).

Rino Máximo, por su parte, es un padre permisible y con una actitud abierta a las decisiones de su crío, hace hincapié en que sus palabras tan solo son pautas a considerar, o si se quiere, meras recomendaciones, más tarde él tendrá que trazar su propio camino:

Es mi manual de la vida y te lo quiero obsequiar,  
tú harás el tuyo a su debido tiempo,  
mientras tanto en este te puedes guiar (Rino Máximo, 2016)

---

<sup>146</sup> Para esta conceptualización general de paternidad y maternidad me basé en Olga Lorena Rojas y su estudio *Paternidad y vida familiar en la Ciudad de México*, concretamente en el apartado: “El ejercicio cotidiano de la paternidad y la participación masculina de la crianza y el cuidado de los hijos” (Rojas, 2008: 53-63).

En cambio, Kore se planta muy estricto, da consejos que según su óptica, no necesitan de una libre interpretación, pues está convencido que de atenderlos se llegará a la libertad mental y colectiva. De hecho, declara que su niño se encuentra predestinado a emprender cambios sociales y hasta realizar milagros:

Curarás doctores, matarás sicarios,  
tú serás más rico que los millonarios. [...] ]  
Te verán ciegos, te oirán los sordos,  
te hablarán los mudos, te llamarás Carlos (MC Aker y Kore, 2013)

Asimismo, los dos padres, sin caer en la exageración, son cuidadosos de sus enseñanzas y les advierten que la vida conlleva sufrimiento, complicaciones y confusiones:

La vida es confusa,  
debes aprender a avanzar de manera precisa,  
es una cruel y eterna pesquisa (Rino Máximo, 2016)

Ante eso, recomiendan conducirse con paciencia, asertividad, autenticidad, humildad, valentía, inteligencia, persistencia, amor, y tratar de hallar los instantes y sitios que los hagan felices para aprovechar su existencia:

Vida no son los años, es apreciar inviernos, primaveras y otoños,  
saber decir adiós a lo marchito y cultivar retoños  
(Rino Máximo, 2016).

Naturalmente, Rino Máximo aprueba esas conductas y valores auspiciados por la norma dominante de Morelia, pero también insiste en ser íntegro tanto en el ámbito público como el privado con la intención de no contribuir con un Estado corrupto y una sociedad que se limita a simular moralidad y ética:

Adquiere valores, pero cuidado con los traidores;  
toma las cosas como vienen pero nunca te conformes,  
jamás te fíes de los uniformes (Rino Máximo, 2016).

Kore va más allá y descalifica a la Iglesia y al sistema de gobierno, con lo cual ansía que su criatura se forme criterios individuales y proponga un régimen distinto al preponderante:

Mientras todos juegan, tú te darás cuenta  
que la Iglesia miente y el gobierno apesta  
(MC Aker y Kore, 2013).

Posteriormente, Kore adopta un rumbo radical y rechaza el lazo afectivo con su muchacho, al parecer, es en respuesta a ciertos hijos ingratos que abusan de sus padres cuando estos envejecen:

Todo lo que suena es historia, una de tantas,  
no confíes en tus hijos, si te caes, no te levantan  
(MC Aker y Kore, 2013).

Con ello deja de idealizar la paternidad y sugiere que, especialmente, en la senectud se vuelve cruda a causa de malos entendidos, la pérdida de liderazgo y distanciamientos de familiares. Denuncia no cumplirse la norma de buen comportamiento donde, pese a las circunstancias, siempre se debe cuidar a un pariente; sin olvidar una posible crítica a un ramo social y una clase dirigente que calla experiencias de ancianos en situación de abandono.

Por último, no puedo omitir que los sujetos en cuestión discrepan del viejo rol del hombre en la paternidad, a quien únicamente se le asignaba la tarea de abastecer a su familia. Ya se vio en cada cita, se declaran preocupados por la crianza, educación y formación ética de sus vástagos a fin de que logren ser autónomos y enfrenten

las desventuras de su travesía. Además, se alejan de la figura fuerte y poco emotiva, pues no tienen empacho en exhibirse de manera cariñosa, indecisa y frágil; a su entender, tanto los sentimientos agradables como las aflicciones son parte del crecimiento, y por ende es mejor aprender a manejarlos que ocultarlos:

Tú serás un niño, pasarán los años,  
sufirás bastante, pero no te espantes (MC Aker y Kore, 2013).

Sin lugar a dudas, en su discurso remiten a dos padres conscientes que, por iniciativa propia, cuestionan roles sociales preestablecidos para ofrecer a sus hijos herramientas de subsistencia a la luz de las demandas del mundo actual. Aunque sus rutas son dispares, uno es permisivo y pretende transmitir un desempeño intachable acorde a los cánones éticos de la sociedad; mientras el otro es sedicioso y controlador del destino de su niño. Como sea, se echa en cara que la comuna rapera de Morelia no solo se compone de jóvenes, muchos de sus miembros, por su edad y labores de tutor, se asumen en la categoría de adultos.

### **Amor a la vida de un rapero resolutivo**

Ya para finalizar, hablaré de Bisorman, quien construye su identidad artística en función del subtema: “amor a la vida”. Esa tesis la presenta en la canción “Suavidad” (2014):

Da tu vida, vívela,  
ámala, dale suavidad (Bisorman, 2014).

Como ya señalé en el tema de la protesta, conversa en calidad de ciudadano crítico, con una posición baja frente al sistema de gobierno, pero digno y honesto ante los llamados “ladrones de cuello blanco”. Obsérvese que no se trata de un sujeto carente de amor, o

en plena lucha por alcanzarlo, tampoco parte de un cariño fraternal sembrado en el seno familiar, sino que se siente con la cabal facultad de quererle por completo, es decir, se ama y basta a sí mismo:

Como el romance del pétalo y la rosa,  
expresa las ideas defendiendo tu belleza (Bisorman, 2014).

Tal fuerza de amor propio la manifiesta en el acto de vivir, mas no se refiere al mero hecho de existir, el objetivo es hacerlo bellamente buscando la verdad y la autenticidad:

Cuestiona lo que veas, no hay afrenta,  
el tonto no pregunta, él se fía de apariencias (Bisorman, 2014)

También en disfrutar cada suceso de la vida: “Vive la vida como la mano sumergida en costales de legumbres” (Bisorman, 2014). O en valorar la naturaleza y aprender de los errores para lograr madurez:

El pasto me acolchona, dormido en tu regazo,  
girando el tornado, miro al cielo recordando,  
estúpidas manías, el globo tiene asma, intento remediarlo  
(Bisorman, 2014).

Inclusive, alienta a procurar la paz mediante la tolerancia y el respeto:

Amor es el placebo, intento no olvidarlo,  
nadie es como yo y debo respetarlo (Bisorman, 2014).

Esta concepción de la existencia ya la indiqué en su pieza “Pasa-manos”, y obedece a una etapa de iniciación donde consiguió cierto equilibrio espiritual (véase apartado “Raperos resueltos”). Por con-

siguiente, el amor o vivir bellamente rebasa la óptica hedonista, es preferible verlo como un conducto al conocimiento y entendimiento personal, o en sus palabras, a la “suavidad”. Y siendo así, la carencia de amor no es a falta de una pareja, se basa en la ignorancia de que ya se tiene en sí mismo y no se pone en acción, lo cual a sus ojos, es desperdiciar el encanto y las múltiples fortalezas del ser humano.

Asimismo, amarse es otra manera de liberarse, y al igual que el rapero introspectivo resolutivo, toma consciencia de sus dotes y de cada momento de su devenir histórico para trazar su viaje y destino, de vuelta, con una visión antropocentrista, dado que se apoya en su cuerpo, mente y preceptos de belleza.

Con semejante perspectiva, ya cierro, Bisorman se contrapone a los propósitos de las industrias culturales al plantear que para ser feliz no es necesario abusar del consumo material. Aparte, se opone a la ideología del mérito porque nunca se mide con el resto de ciudadanos ni requiere de su reconocimiento con la meta de saber su valía; al contrario, postula un método de adentro hacia fuera, pues primero se preocupa por encontrar paz individual y luego se empeña en contagiar a los demás hasta crear comunión.

Como procuré mostrar, las dimensiones identitarias en el marco del amor develan enamorados con una conexión idílica de pareja en virtud de la dialéctica de deseo y realización. Un segundo conjunto de sujetos manifiesta fraternidad con las características de incondicionalidad, orientación y perpetuación del linaje familiar; y un tercero, lo acabo de describir, defiende un sentimiento fundado en la gratitud de existir, el empoderamiento y la creación de una mejor convivencia.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Es pertinente mencionar que hay canciones con el subtema “amor erótico”, ahí comunican el deseo físico y sexual por la pareja (escúchese “Morena” de Porte Latino). Por escasez de espacio no las incluí en este análisis.



Con esto último, además, se alcanza a comprender que en Morelia se ha superado al rap romántico y los noviazgos juveniles, a todas luces, el aumento de miembros en la comunidad ha enriquecido las temáticas, y no dudo que en el futuro surjan subtemas aún más especializados, como las vivencias en el matrimonio, el cariño en la vejez y canciones de cuna a sus niños.

### **Conclusiones de la construcción identitaria en el discurso**

En esta tercera parte revisé las construcciones identitarias en el discurso oral de raperos morelianos. Comprobé que poseen una identidad multidimensional al transitar entre diferentes roles, actitudes y valores según el marco temático. El grueso de las veces son coherentes en las ideologías que expresan, otras, dado las constantes transformaciones en su trayectoria de vida, cambian de ángulo o se contradicen.

La mayoría de los sujetos se establece en función de los temas de la calle y la competencia. Predominan los barriales conservadores (reales y faroles) que privilegian una ideología de autenticidad, determinismo, meritocracia y etnocentrismo. En contraste, irrumpen los reformadores barriales cuestionando estos tópicos y cooperando en la redefinición del individuo barrial para promover la integración social, el impulso de sus vecindarios y la remodelación de la comuna de raperos.

No muy distantes, se encuentran los ciudadanos críticos en el tema de la protesta, siempre combatiendo a una clase gobernante, empresarial y civil corrupta, complaciente y beata. En ese entendido, proponen desenajenarse de ciertos poderes fácticos y una ideología de libertad, igualdad y antropocentrista.

A lo anterior le siguen los introspectivos resolutivos, sufridos y con caras privadas en el tema de la introspección. También acarrean una mirada liberal, ya que se dicen competentes de solucio-

nar cualquier problema y de elegir abiertamente su camino. A la postre, figuran los enamorados, con el amparo del amor ensoñado, fraternal y en pro de, sencillamente, pervivir con gracia.

Esas son las tendencias en el corpus de las canciones analizadas, pero de igual modo, los rimadores presentan conductas que se contraponen a códigos de comportamiento social. Se goza del ciudadano crítico reclamando el uso de la fuerza para modificar el sistema del Estado, y el anarquista rechazando la religión, los modales y la clase dirigente. O la mujer feminista cultivando un amor propio y evitando relaciones codependientes. Después, el rapero sufrido y extremista emancipándose de una sociedad decadente mediante el dolor y la negación de sentimientos agradables. Incluso, es excepcional ver que no idealizan la paternidad y que se alejan de los roles de crianza tradicionales. Ese desfile de propuestas, en efecto, refleja una necesidad de romper con una variedad de paradigmas al interior y exterior del gremio, hecho que nunca se debe olvidar si se desea echar una mirada profunda al rap de Michoacán.

Nada más me queda recalcar lo siguiente: los barriales conservadores, reformadores y críticos morelianos coinciden con las características de otros raperos de México y el mundo, salvo por expresar poco interés en la religión, las problemáticas de género y la reivindicación de las culturas originarias.<sup>148</sup> Resalta también que, desde el 2002, uno de sus sectores revela una marcada inclinación por el tema de la introspección, un elemento que ciertamente se ha convertido en un rasgo distintivo y en parte de su identidad colectiva.

---

<sup>148</sup> Al respecto, puede verse a Isabel Mac Martínez (2007), Lucero Lara (2016) y Nicolás Hernández (2017).

Paralelamente, este apartado contribuye a sobrepasar la imagen estereotipada del rapero asentada en el país y asociada a la delincuencia, la violencia y la misoginia; pues abiertamente discuten esa tipología al grado de que en muchas de las ocasiones es repudiada. Por tanto, confío en haber logrado una lectura más cercana a sus voces e identidades que durante tantos años han moldeado a través del discurso oral.



## IV. Palabras finales



En el recorrido de estas páginas formulé la conformación y la trayectoria de la comunidad de raperos en Morelia, en esencia, la etapa previa a su inicio, el desempeño de las tres generaciones que la conforman, así como sus diferencias. Posteriormente, me enfoqué en las batallas de la plaza de Armas para dar cuenta de los participantes y su interacción, argumentación, improvisación y evaluación en la contienda, amén de sus sentidos al contender. Y en un tercer momento, saqué a flote sus dimensiones identitarias en función de los principales temas de su discurso oral.

Puedo enunciar que continúan atendiendo el sentido original del hip-hop, ya sea con convivencias en contextos festivos o al promover la cohesión del grupo. Como he señalado, hoy sus miembros demandan situaciones distintas, las batallas, por ejemplo, han echado raíces y para un gran número de jóvenes son un campo lenitivo, formativo y una herramienta de revalorización. En la misma línea, ya no solo les interesa rapear frente a una audiencia, ahora quieren compartir talleres y mesas de diálogo acerca de sí mismos, el control de sus emociones y la enseñanza de técnicas y habilidades literarias. Todo ello en calles, explanadas, teatros y hasta en universidades.

De manera semejante, su discurso oral se ha expandido más allá de la competencia gratuita, el entretenimiento y la legitimación por vía de experiencias callejeras. A propósito de ello, se logran apreciar nuevos subtemas acorde con sus contextos y su ímpetu por deshacer preconcepciones de lo que implica “ser raperos o rapera”.

Por otra parte, espero que los frutos de esta investigación hagan visible una comuna que, a pesar de sus décadas de existencia, no

la percibe el grueso de los civiles, los medios de comunicación convencional y ciertas academias. La idea es que el ojo ajeno se sensibilice al conocer su trayectoria, al localizar puntos en común, al redescubrir la ciudad desde su perspectiva y al entender que sus prácticas no son efímeras o “caprichos de la juventud”, sino, una dimensión identitaria adoptada de por vida.

También, anhelo que el diagnóstico contribuya a generar políticas para el desarrollo de los raperos. Sirva considerar el capítulo de las batallas con el ánimo de asimilar la importancia de permitirles utilizar las plazas públicas y preparar concursos con un impacto perdurable de acuerdo a sus términos. O bien, al penetrar en sus trayectorias, es más claro saber qué herramientas ofrecerles en apoyo de sus grabaciones, cómo amplificar sus espacios de expresión y cómo fortalecer su circuito de ventas. Hay entre manos, pues, mucho conocimiento por aplicar.

Con lo anterior, sin embargo, no pretendo tener la última palabra, lo externé antes, únicamente doy un primer paso hacia su comprensión. Por consiguiente, tómese esta obra como un mural donde se plasma el caso de una villa con sus diferentes escenas, personajes y niveles; futuros auditorios podrán observarla con atención y, si lo prefieren, enfocarse en un solo fragmento del paisaje. Nada sería más satisfactorio que después ver trabajos centrados en el análisis de una de sus vertientes estéticas, o en la labor de las pocas raperas de Morelia.

En fin, estoy frente a una corriente cultural en plena acción, ya consolidada y con cientos de integrantes. Su terreno, lo reafirmo, es caldo de cultivo para un crecimiento aún más exponencial durante las siguientes décadas. Por lo cual es justo decir que el presente libro apenas simboliza algunas rimas de calentamiento sobre un *beat* de extensa duración.

# V. Dossier fotográfico





Imagen 10. *Comenzando de Cero*. Portada diseñada por William Padilla.



Imagen 11. Presentación del disco *Comenzando de Cero* en el bar Anthropofitos, 2003. Volante de Raúl Ramírez.





Imagen 14. Michklan y Mich Thugs. De izquierda a derecha, Natas, Bosque, Eder Satellite, Franz Banana, Amin, Emeck y Criserkoo 2004.  
Foto de Raúl Ramírez.

Imagen 27. Evento de Hip-Hop. Cartel de César Hernández.



Imagen 28. Los Mich Soldiers. Foto de César Hernández.

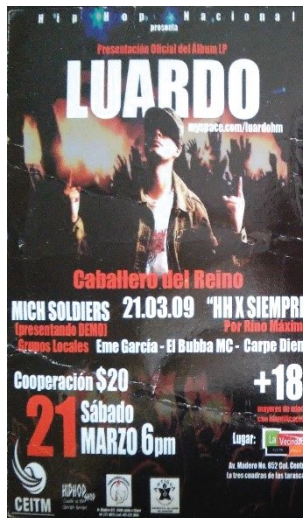


Imagen 29. Presentación del disco *Caballero del Reino*, 2009. Cartel de César Hernández.



Imagen 30. Presentación del disco *Noble pero Maldito*, 2010.  
Cartel de César Hernández.



Imagen 36. Karmakhan y Bubba en Rap Suenas 2. Foto de Raúl Ramírez.





Imagen 37. Comando Lírico con Skoll 77 y Trigarante en Rap Suená 2.  
Foto de Raúl Ramírez.



Imagen 38. Bisorman en el evento del Dr. Maya. Foto de Raúl Ramírez.

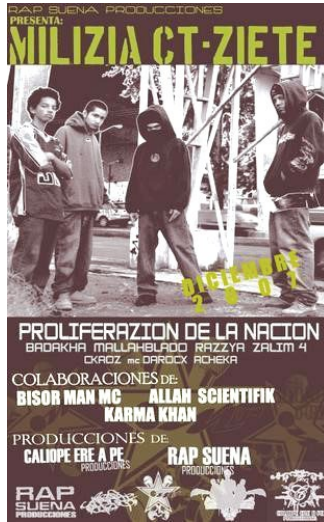


Imagen 39. Presentación del disco *Proliferación de la Nación*, 2007.  
Cartel de Raúl Ramírez.



Imagen 40. Karmakhan en Rap Suena 3. Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 41. Milicia CT-7 en Rap Suená 4, 2008. Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 42. Audire rap en Rap Suená 4, 2008. Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 43. Comando Lírico en Rap Suená 4, 2008. Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 44. Eder Satélite en Rap Suená 4, 2008. Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 45. Criserkoo, Yack y Franz Banana en Rap Suena 4, 2008.  
Fotografía de Raúl Ramírez.



Imagen 47. Portada del disco *Humo* de Carpe Diem.  
Imagen de Ricardo Corona.





Imagen 48. Presentación del disco *Humo*. De izquierda a derecha: Harry Caine, Tony LaCocca y Demian Crate. Cartel de Ricardo Corona.



Imagen 49. Presentación del EP *Ke no Estoy Loko*, 2008. Cartel de Raúl Ramírez.



Imagen 50. Bocaflorja en la Facultad de Letras de la UMSNH, 2008.  
Cartel proporcionado por Raúl Ramírez.



Imagen 51. Fundamentalisk y Bubba.  
Fotografía de Mario Alberto Santos.



Imagen 52. Portada del disco *River le Mixtape*, 2012. Fuente: Crew K.  
(álbum completo en Youtube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2qfSfqf3XHc>).



Imagen 53. *Mommo Fonker o Bosque*, 2012. Fuente: captura de Momo F.  
(video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFF-V7pZU6o>).



Imagen 54. De izquierda a derecha: Tony LaCocca, Zeth Varuna, Vox y Harry Caine. Fuente: captura de Varuna, Z. (video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ogSDm13AxkE>).



Imagen 55. Taller de “Rap, sociedad, ética y catarsis” impartido por Kutter en la Secundaria Técnica 99, 2014. Fotografía de Javier Carbajal.



Imagen 56. Taller de Rap impartido por Kutter en Secundaria Técnica 76, 2014.  
Fotografía de Javier Carbajal.



Imagen 58. Zrack en una batalla. Fotografía de Oscar Eduardo Gallardo.



Imagen 59. 3 Reinos. De izquierda a derecha: Proteck, Ramferi, Paso, Hana, no conocido, Dero y Lesk. En cuclillas: Usen, Rudy García y Stylo. Fotografía de Diego Eduardo Ramírez.



Imagen 60. Del viejo Valle. Fotografía de Edher Ruiz.



Imagen 61. *DJ Soncker*. Fotografía de Edher Ruiz e Ideas al Aire.

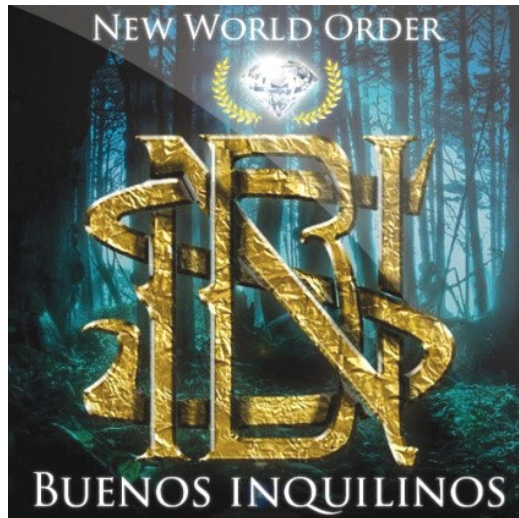


Imagen 62. Portada de *New World Order*. Diseño de Rudy García.



Imagen 63. Buenos inquilinos. De izquierda a derecha: Gerson, Paso, Bubba y Beat Bang. Fotografía de Diego Eduardo Ramírez.



Imagen 64. Presentación del disco *Faceto*. Imagen de Rudy García.



RUDY GARCÍA EL BERT BAAG PRESENTA



Imagen 65. Portada del disco *Crecer*. Diseño de Rudy García.



Imagen 66. Delirio Lírico. De izquierda a derecha: Daser, Piztok y Rely Wan, 2014. Fotografía de Jesús Tapia.



Imagen 67. Kartel Purépecha. De izquierda a derecha: Eclipse, Siniestra (en cuclillas), Jocker, Astro, Bigg Smoper, Zurdo, Esduq y Loko. Fotografía de Jocker.



Imagen 69. Ache Erre en Fiesta en el Barrio, 13ª edición, 2016. Fotografía de Alain Ángeles.



Imagen 70. Fiesta en el Barrio, 13.ª edición, 2016. Fotografía de Alain Ángeles.



Imagen 71. El Acento. De izquierda a derecha: Aaron, Krater y Magno.  
Fotografía de Edson Aaron González.



Imagen 72. Kuda y Sneicker. Fotografía de Arnulfo Romero.



Imagen 73. Motor Home. De izquierda a derecha: Osick, Crisis, no conocidas, Rideck, Tony Prank. O. y Biyano (2014).  
Fotografía de Iván Sandoval e Iván García.



Imagen 74. Kataztrofer. Fotografía de Iván Sandoval.



Imagen 75. Vanz Prod. De izquierda a derecha: Hannia, Kaoz, Vanz, Chriszar Vega, Tinta MC y Gres One. Fotografía de Gresman Castillo.



Imagen 76. Golden Pass, Mayin MVC y Gres One.  
Fotografía de Gresman Castillo.



Imagen 77. Michoarap, 2012. Cartel de César Hernández.



Imagen 78. Aczino vs. Ferap. Fuente: captura de García P.  
(video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MrXZV5CM5EY>).



Imagen 79. Perros Callejeros. Manny vs. Rideck, 2014. Fotografía de Vanz Prod.



Imagen 80. Batallas del Calvario. Cartel de Gio Martz.



Imagen 81. Primer Encuentro de Improvisadores. Danger vs. Manny, 2016.

Fuente: Canal Lamno Mx

(video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8NVNoHVSyGY>).





Imagen 82. Primer Encuentro de Improvisadores. Aczino vs. Cosmos, 2016.  
Fuente: Canal Lamno Mx (video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8NVNoHVSyGY>).

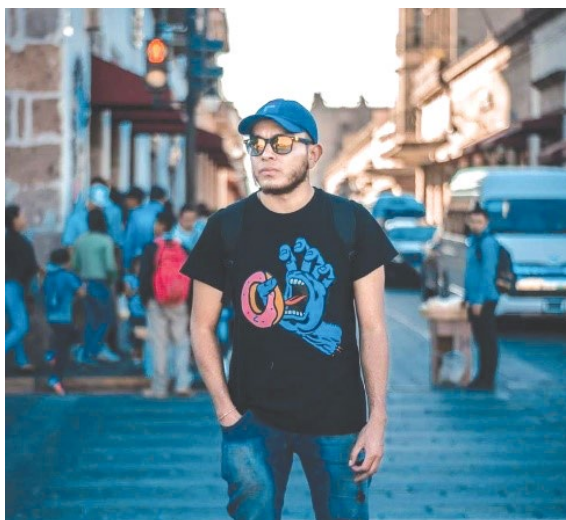


Imagen 84. EsElVerso. Fotografía de Daniel Orozco.



Imagen 85. Menthe de Poethas. De izquierda a derecha: Ewok Medepe, Poetha Medepe y Verzo Rmz. Fotografía de Ángel Tapia.



Imagen 86. Las Street Girls en “Hip Hop en tu Colonia”.  
Col. López Mateos, 2018. Fotografía de Humberto Ríos.



Imagen 87. Input en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018.  
Fotografía de Humberto Ríos.



Imagen 88. Héctor Ali en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018.  
Fotografía de Humberto Ríos.



Imagen 89. Grafiteros en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018.  
Fotografía de Humberto Ríos.



Imagen 91. Demian Crate en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop. Fuente: lanmo.unam.mx



Imagen 92. Bisorman en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hiphop. Fuente: lanmo.unam.mx



Imagen 93. Miramamásinmanos. De izquierda a derecha: Alex Caffrey, Sadness, Macflayer, Lesk. Detrás: White Wolf. Fotografía de Jorge Eduardo Torres.



Imagen 94. Bate y Zeth Varuna. Fotografía de Miguel Ángel Medina.



Imagen 95. Disco *Remember Classics*. Portada diseñada por Zoul Good y Josué Ricardo Zacarías.



Imagen 96. Las batallas de rap en la Plaza de Armas. Fotografía de Alain Ángeles.



Imagen 97. Osick vs. Stiko. Fotografía de Alain Ángeles.



Imagen 98. Persistente vs. Raptor. Fotografía de Alain Ángeles.



Imagen 99. Fercho vs. Kasner. Fotografía de Alain Ángeles.





Imagen 100. Eslaim vs. Nano. Fotografía de Alain Ángeles.

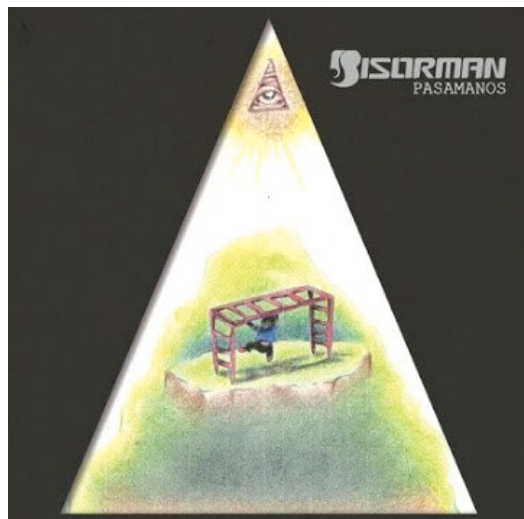


Imagen 101. Portada de *Pasamanos*, diseñada por Oscar Gaytán.  
Fuente: Supremo, 2014 (<http://www.rapsupremo.net/2016/10/bisorman-pasamanos-2014.html>).

## VI. Dossier cartográfico





Sitios relacionados con el hip-hop y el rap en Morelia (mapa elaborado por Santiago Rodríguez Terrones y Karen Monserrat Pantoja Pineda, Laboratorio de SIG, ENES Morelia, UNAM).

Sitios relacionados con el hiphop y el rap en Morelia

Cines donde se exhibieron películas de hiphop y sitios donde se bailaba break dance y rap	Principales lugares de reunión de colectivos y productoras
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cine Morelia</li> <li>2. Sala Eréndira II</li> <li>3. Multicinemas plaza Las Américas</li> <li>4. Col. Primo Tapia</li> <li>5. Col. Ventura Puente</li> <li>6. Col. Vasco de Quiroga</li> <li>7. Col. Lomas de Guayangareo</li> <li>8. Col. Isaac Arriaga</li> <li>9. Col. Lomas de Santiaguito</li> <li>10. Col. Juárez</li> <li>11. Col. Prados Verdes</li> <li>12. Col. Emiliano Zapata (Tenencia Morelos)</li> <li>13. Disco "The Luxe"</li> <li>14. Disco "Patín"</li> <li>15. Disco "El Barón Rojo"</li> <li>16. Disco "Molino Rojo"</li> <li>17. Expo Feria Michoacán en 1980 (antiguo recinto ferial)</li> <li>18. Disco "Giróvago"</li> <li>19. Disco "Metrópolis"</li> <li>20. Disco "Night"</li> <li>21. Col. Lomas de Santa María <ul style="list-style-type: none"> <li>• Disco "Fashal", no se logró ubicar el sitio en que se encontraba, pero fue un punto de reunión.</li> </ul> </li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>22. Col. López Mateos</li> <li>23. Col. La Soledad</li> <li>24. Escuela Primaria "América"</li> <li>25. Tianguis "Auditorio"</li> <li>26. Col. Lomas de Hidalgo</li> <li>27. Bar "La ópera"</li> <li>28. Disco "El Eslabón"</li> <li>29. Preparatoria no. 3 "José María Morelos y Pavón"</li> <li>30. Col. Amp. Venite de noviembre</li> <li>31. Col. Leandro Valle</li> <li>32. Col. Las Américas</li> <li>33. Bar "Antropofitos"</li> <li>34. Col. Eréndira</li> <li>35. Col. El Realito</li> <li>36. Col. Solidaridad</li> <li>37. Bar "Zoy"</li> <li>38. CETis 120 "Josefa Ortiz de Domínguez"</li> <li>39. Tenencia Morelos</li> <li>40. Col. La Guadalupe</li> <li>41. Col. Jardines del Rincón</li> <li>42. Col. Granjas del Maestro</li> <li>43. Plaza de Armas (Centro Histórico)</li> <li>44. Col. Centro</li> <li>45. Col. Colinas del Sur</li> <li>46. Col. Lomas del Valle</li> <li>47. Col. Eduardo Ruiz</li> <li>48. Col. La Quemada</li> <li>49. Col. Torreón Nuevo</li> <li>50. Col. Manantiales</li> <li>51. Col. Felipe Carrillo</li> <li>52. Col. Cinco de mayo</li> <li>53. Col. Villas del Real</li> </ol>

## VII. Índice de imágenes



1.	Cartel de la película <i>Breakin'</i> en Morelia	47
2.	<i>Beat Street</i> en Morelia (1 de agosto de 1984)	48
3.	<i>Beat Street</i> en Morelia (2 de diciembre de 1984)	48
4.	Concurso de baile de rap en la Feria de 1992	57
5.	MC Dedos con su guitarra y amigos(as), 1995	59
6.	Bandido grabando por primera vez, 2000	62
7.	Rino Máximo en plena grabación, 2000	62
8.	Nota de Control Machete en la Feria de Michoacán, 1997	64
9.	Evento cancelado de Control Machete en El Palacio del Arte, 1999	64
10.	<i>Comenzando de cero</i> . Portada diseñada por William Padilla	288
11.	Presentación del disco <i>Comenzando de Cero</i> en el bar Anthropofitos, 2003	288
12.	Laura Ekans en el Aventura Juvenil Extrema, 2003	71
13.	Rino Máximo en el Aventura Juvenil, 2003	72
14.	Michklan y Mich Thugs. De izquierda a derecha, Natas, Bosque, Eder Satelite, Franz Banana, Amin, Emeck y Criserkoo 2004	289
15.	Alma Libre, 2004. De izquierda a derecha, Jap One, DaNT, Doser y Ache Erre	74
16.	Alma Libre en el Rap Suena, 2005	76
17.	Dhalia y Michklan en el Rap Suena, 2005	77
18.	Karmakhan en el Rap Suena, 2005	77
19.	Comando Lírico en el Rap Suena, 2005	77
20.	Tres Segundos en el Rap Suena, 2005	77
21.	Bisorman en el Rap Suena, 2005	77
22.	Convergencia Lírica en la visita de Bocafoja, 2006. De izquierda a derecha, Bubba, Mou y Rino Máximo. Foto de Laura Reyes	82
23.	Evento Unión Hip Hop, 2007	83
24.	<i>The Soulsonic Force</i> , 2007	83
25.	Luardo y Convergencia Lírica en la Feria de Michoacán, 2008	84

26. Portada de <i>La Misma Tierra</i> , 2006	84
27. Evento de Hip-Hop. Cartel de César Hernández	289
28. Los Mich Soldiers	290
29. Presentación del disco <i>Caballero del reino</i> , 2009	290
30. Presentación del disco <i>Noble pero maldito</i> , 2010	291
31. De izquierda a derecha: Jap One, Serko Fuentes, Doser, Champ, DaNT y Ache Erre 2006	89
32. De izquierda a derecha: DaNT, Ana MC, Dhoser, Nedman Guerrero, Ache Erre, Sifra, no conocido, Espya 104, 2009	90
33. Primera edición de Fiesta en el Barrio	90
34. Kalibre Magnum como parte de la Mexamafia, 2012	90
35. Morelia en Progreso, 2007. De pie: Bosquejo, Bisorman, Yack, Bogo, Jike y Dersha. En cuclillas, Krukser, Kuter (Vox Populli), Cedro y Zalim (Milicia CT-7)	92
36. Karmakhan y Bubba en Rap Suena 2	291
37. Comando Lírico con Skoll 77 y Trigarante en Rap Suena 2	292
38. Bisorman en el evento del Dr. Maya	292
39. Presentación del disco <i>Proliferación de la Nación</i> , 2007	293
40. Karmakhan en Rap Suena 3	293
41. Milicia CT-7 en Rap Suena 4, 2008	294
42. Audire rap en Rap Suena 4, 2008	294
43. Comando Lírico en Rap Suena 4, 2008	295
44. Eder Satélite en Rap Suena 4, 2008	295
45. Criserkoo, Yack y Franz Banana en Rap Suena 4, 2008	296
46. Carpe Diem. De izquierda a derecha: Tony LaCocca (Sweet), Bisorman (Baobab) y Yack (Ulises Slayer), 2008	96
47. Portada del disco <i>Humo</i> de Carpe Diem	296
48. Presentación del disco <i>Humo</i> . De izquierda a derecha: Harry Caine, Tony LaCocca y Demian Crate	297
49. Presentación del EP <i>Ke no Estoy Loco</i> , 2008	297
50. Bocafoja en la Facultad de Letras de la UMSNH, 2008	298
51. Fundamentalisk y Bubba	298
52. Portada del disco <i>River le Mixtape</i> , 2012	299
53. Mommo Fonker o Bosque, 2012	299
54. De izquierda a derecha: Tony LaCocca, Zeth Varuna, Vox y Harry Caine	300
55. Taller de “Rap, sociedad, ética y catarsis”, impartido por Kutter en la Secundaria Técnica 99, 2014	300
56. Taller de Rap impartido por Kutter en Secundaria Técnica 76, 2014	301
57. Luardo vs. Sien, plaza San Agustín, 2007	105

58. Zcrack en una batalla	301
59. 3 Reinos. De izquierda a derecha: Proteck, Ramferi, Paso, Hana, no conocido, Dero y Lesk. En cuclillas: Usen, Rudy García y Stylo	301
60. Del viejo Valle	302
61. <i>DJ</i> Soncker	303
62. Portada de <i>New World Order</i>	303
63. Buenos inquilinos. De izquierda a derecha: Gerson, Paso, Bubba y Beat Bang	304
64. Presentación del disco <i>Faceto</i>	304
65. Portada del disco <i>Crecer</i>	305
66. Delirio Lírico. De izquierda a derecha: Daser, Piztok y Rely Wan, 2014	305
67. Kartel Purépecha. De izquierda a derecha: Eclipse, Sinies- tra (en cuclillas), Jocker, Astro, Bigg Smoper, Zurdo, Esduq y Loko	306
68. De izquierda a derecha: Ache Erre, Danny El Perro, <i>DJ</i> Kaboo, Dhoser, Champ, Blesk, Uno Veinte, Jap One y Reiner	115
69. Ache Erre en Fiesta en el Barrio, 13. <sup>a</sup> edición, 2016	306
70. Fiesta en el Barrio, 13. <sup>a</sup> edición, 2016	307
71. El Acento. De izquierda a derecha: Aaron, Krater y Magno	307
72. Kuda y Snecker	308
73. Motor Home. De izquierda a derecha: Osick, Crisis, no conocidas, Rideck, Tony Prank. O. y Biyano, 2014	308
74. Kataztrofer	309
75. Vanz Prod. De izquierda a derecha: Hannia, Kaoz, Vanz, Chriszar Vega, Tinta <i>MC</i> y Gres One	309
76. Golden Pass, Mayin <i>MVC</i> y Gres One	310
77. Michoarap, 2012	310
78. Aczino vs. Ferap	311
79. Perros Callejeros. Manny vs. Rideck, 2014	311
80. Batallas del Calvario	312
81. Primer Encuentro de Improvisadores. Danger vs. Manny, 2016	312
82. Primer Encuentro de Improvisadores. Aczino vs. Cosmos, 2016	313
83. <i>MC</i> Stoner	129
84. EsElVerso	313
85. Menthe de Poethas. De izquierda a derecha: Ewok Medepe, Poetha Medepe y Verzo Rmz	314



86. Las Street Girls en el evento “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018	314
87. Input en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018	315
88. Héctor Ali en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018	315
89. Grafiteros en “Hip Hop en tu Colonia”. Col. López Mateos, 2018	316
90. Arriba: Siddem, Taniveth, D-Louder, (X), Demian Crate, Juan Juárez, HD Samat, Black Frank, Dtek, Ileri y Erick. Enseguida: L Zet, Rideck, Equeer, Diacker, Bisorman, Zuneck y Nicker	134
91. Demian Crate en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop	316
92. Bisorman en la Primera Cumbre Latinoamericana de Rap: Voces del Hip Hop	317
93. Miramamásinmanos. De izquierda a derecha: Alex Caffrey, Sadness, Macflayer, Lesk. Detrás: White Wolf	317
94. Bate y Zeth Varuna	318
95. Disco <i>Remember Classics</i>	318
96. Las batallas de rap en la plaza de Armas	319
97. Osick vs. Stiko	319
98. Persistente vs. Raptor	320
99. Fercho vs. Kasner	320
100. Eslaim vs. Nano	321
101. Portada de <i>Pasamanos</i> , diseñada por Oscar Gaytán	321

## VIII. Fuentes de consulta



## Bibliografía

- ABRAHAM, Roger D. (1962). "Playing the Dozens", en *Journal of American Folklore* LXXV-297; pp. 209-220.
- AKERSTEDT, Olof (2013). *Figuras retóricas en el hip-hop español*. Tesis de maestría. Suecia, Universidad de Estocolmo.
- ALTAMIRANO, Graziella (1999). "Metodología y práctica de la entrevista". En Graciela de Garay (coord.), *La historia con micrófono*. México: Instituto Mora; pp. 72-78.
- ÁNGELES, Alain (2019). "Rap beligerante. Tipos de ataques y punchline en contiendas de raperos morelianos", en *Revista de Literaturas Populares*, XIX-2; pp. 379-422.
- \_\_\_\_\_ (2021). "La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la protesta y la calle: El caso de Morelia, Michoacán", en *Análisis. Revista colombiana de Humanidades*, LIII-99.
- \_\_\_\_\_ (2022). "Experiencia y metodología de campo en la comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán", en *Diálogos de Campo*, 4(8); pp. 63-82.
- ARIZA, Francisco (2007). *La Masonería. Símbolos y Ritos*. España: Libros del innumerable.
- BAUMAN, Richard (1977). *Verbal Art as Performance*. EUA: Waveland Press.
- BERISTÁIN, Helena (2013). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- BERNAL ASTORGA, Yaminel (2016). "El Centro de Morelia. Experiencias de apropiación, identidades y usos". En María

- Antonietta Jiménez Izarraraz y Yaminel Bernal Astorga (eds.), *Morelia, 25 años de ser Patrimonio Mundial*. México: El Colegio de Michoacán / Universidad de San Nicolás de Hidalgo / Secretaría de Cultura de Michoacán; pp. 325-344.
- BLÁNQUEZ GÓMEZ, Javier (2018). *Loops: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. España: Penguin Random House.
- BOJÓRQUEZ CHAPELA, Tiocha Felipe (2005). *¡De Boogie Down A Neza York, hip hop no para!: Del rap como un género de la poesía oral*. Tesis de licenciatura. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- BRAVO, Ricardo (2002). *Nuestro Rock (Rap). Reporte de hip-hop en español 94*. México: Centro de Estudios sobre Rock en Español.
- BRADLEY, Adam (2009). *Book of rhymes. The poetics of hip hop*. EUA: BasicCivitas.
- CAMPOS, Araceli (2001). “El ritmo de las oraciones, salmos y conjuros mágicos novohispanos”, en *Revista Literaturas Populares I-1*; pp. 69-93.
- CAMPOS M., Rubén (1929). *El folklor literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular, 1525-1925*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CHANG, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop. A History of Hip-Hop Generation*. EUA: St. Martin's Press.
- CHAMORRO, Arturo (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. México: El Colegio de Michoacán.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Andrea (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*. Trabajo de fin de máster en Investigación en Comunicación social. España: Universidad Pompeu Fabra.

- DAWN GOLDSMITH, Melissa Ursula y Anthony J. FONSECA (2018). *Hip Hop around the World: An Encyclopedia*. EUA: Greenwood / ABC-CLIO.
- DÁVILA TREJO, Adriana Guadalupe (2019). “Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena. Aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua”. Tesis de maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LA SERNA H., Juan Manuel (1994). *Los Afroamericanos (Historia y destino)*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Fideicomiso para la Cultura México/EE.UU.
- DE JUAN, Edurne (2008). “Prácticas creativas y de intervención: el Rap político en la Cova da Moura, Lisboa”, en *Forum Sociológico* 18; pp. 59-66.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. España: Sendoa.
- DIALLO, David (2009). “Hip Cats in the Cradle of Rap: Hip Hop in the Bronx”. En Mickey Hess (ed.), *Hip Hop in America: A Regional Guide. Volume 1: East Coast and West Coast*. EUA: Greenwood Press; pp. 1-29.
- DONCEL DE LA COLINA, Juan Antonio y Emmanuel TALANCÓN LEAL (2017). “El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano”, en *Andamios* XIV-34; pp. 87-111.
- EDWARDS, Paul (2015). *The Concise Guide to Hip-Hop Music: A Fresh Look at the Art of Hip-Hop, from Old-School Beats to Freestyle Rap*. EUA: St. Martin's Griffin.
- ESPIÑOZA, Jorge A. (2009). “El rap tapatío: inicio y consolidación de una escena musical en Guadalajara, (1999-2000)”. Tesis de licenciatura. México, Universidad Autónoma de Guadalajara.

- ESTEINOU, Rosario (2005). “La juventud y los jóvenes como construcción social”. En Marta Mier y Terán y Cecilia Rabell (coords.), *Jóvenes y niños: un enfoque sociodemográfico*. México: Universidad Latinoamericana de Ciencias Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Porrúa.
- GÁMEZ, Ángel (2012). *La oratoria de los líderes*. Venezuela: Lulu.com.
- GARCÉS MONTOYA, Ángela (2011). “Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)”, en *Revista de Estudios Sociales* 39; pp. 42-54.
- GONZÁLEZ GARCÍA-MAMELY, Francisco Javier (2015). “El griot no ha muerto, viva el hip hop”, en *Philologica Canariensis* 21; pp. 25-44.
- GÜEMES, César (2009). “Características centrales del mundo poético construidos por Chalino Sánchez”. En Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. México: El Colegio de San Luis; pp. 165-180.
- GUZMÁN FULNES, Josefa y Tiocha BOJÓRQUEZ CHAPELA (2006). “¡Que viva el Mexside!: identidad, producción y circulación de la música hip-hop en la ciudad y el estado de México”. En Lourdes Arizpe (coord.), *Retos Culturales de México frente a la Globalización*. México: Miguel Ángel Porrúa; pp. 419-447.
- GATES, Louis Henry (1988). *The signifying monkey*. EUA: Oxford University Press.
- GILBERT, Michael A. (2010a). “¿Qué es un argumento emocional?, o, ¿por qué los teóricos de la argumentación disputan con sus parejas?” En Fernando Leal Carretero, Carlos Fernando Ramírez González y Víctor Manuel Favila Vega (coords.), *Introducción a la teoría de la argumentación*. México: Universidad de Guadalajara.

- \_\_\_\_\_ (2010b). “Argumentación multimodal” (Traducción de Fernando Leal Carretero). En Fernando Leal Carretero, Carlos Fernando Ramírez González y Víctor Manuel Favila Vega (coords.), *Introducción a la teoría de la argumentación*. México: Universidad de Guadalajara.
- HAIDAR, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: Universidad Autónoma de México / Unión de Universidades de América Latina y el Caribe.
- HALEY, Alex (2006). “Black History, Oral History and Genealogy”. En Robert Perks and Alistair Thomson (ed.), *The Oral History Reader*. Reino Unido: Routledge / Taylor & Francis Group; pp. 14-24.
- HERREJÓN PEREDO, Carlos (inédito). *Tradición. Esbozo de conceptos*.
- HERNÁNDEZ VENEGAS, Rogelio (1991). “El desarrollo del capitalismo y la urbanización de Morelia”. En Gustavo López Castro (coord.), *Urbanización y desarrollo en Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán; pp. 261-286.
- HERNÁNDEZ MEJÍA, Nicolás (2017). “Rap Originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en las Ciudad de México”. Tesis de maestría. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- HESS, Mickey (ed.) (2009). *Hip Hop in America: A Regional Guide*. EUA: Greenwood Press.
- INEGI (2020). *Panorama sociodemográfico de Michoacán de Ocampo: Censo de Población y Vivienda 2020*. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva\\_estruc/702825197902.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825197902.pdf)
- JACKSON, Bruce (2014). *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me: African-American Narrative Poetry from the Oral Tradition*. Reino Unido: Routledge.

- JIMÉNEZ CALDERÓN, Francisco (2014a). “Entre oralidad y escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español”, en *Oralia* XVII; pp. 239-266.
- \_\_\_\_\_ (2014b). “Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales”, en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 26; pp. 22.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2002). “Oralidad y Escritura: De los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”. En Yvette Jiménez (coord.), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México; pp. 395-414.
- KOCHMAN, Thomas (1981). *Black and White. Styles in Conflict*. EUA: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (1983). “Rapping in the Black Ghetto”. En Morris Freilich (ed.), *The Pleasures of Anthropology*. EUA: Signet; pp. 108-123.
- KUNNIN, Johana (2014). “Jóvenes indígenas que ‘rapean’ al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano”. En Maya Lorena Pérez Ruiz y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 165-204.
- LARA CHÁVEZ, Nelly Lucero (2016). “La participación de las mujeres en la cultura Hip Hop de México”. En Norma Blázquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; pp. 439-460.
- MAGIS, Carlos Horacio (1969). *La lírica popular contemporánea*. México: 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. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2007). “La estética del rap francés”, en *Enlaces VII*. <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/Marc%20Mart%C3%ADnez.pdf> [Último acceso: 25.03.2017].
- \_\_\_\_\_ (2009). “Voces e imágenes femeninas en el hip hop francés”. En Ma. Elena Jaime de Pablos (Ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*. España: Arcibel; pp. 449- 455.
- \_\_\_\_\_ (2008). “The Voice in Rap”, en *E-pisteme* I-1; pp. 40-52.
- MARCIAL, Rogelio (1997). *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles”. En Rossana Reguillo (coord.), *Los jóvenes de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ y Miguel Vizcarra Dávila (2012). *Porque así soy yo. Identidad, violencias y alternativas sociales entre jóvenes pertenecientes a “barrios” o “pandillas en colonias conflictivas de Zapopan*. México: El Colegio de Jalisco.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2011a). “Poesía y retóricas musicales de las culturas urbanas en el cambio de siglo”. Tesis de maestría. España, Universidad de León.
- \_\_\_\_\_ (2011b). “Innovaciones en la rima: poesía y rap”, en *Rhythmica, revista española de métrica comparada* 8; pp. 67-94.
- MENDOZA AMARO, Iván (2013). *Catálogo de Arte Urbano de Michoacán, 2011-2012*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán / Sistema Estatal de Creadores / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- MEJÍA ROSAS, Erik (2016). “Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey. El caso de Mexican Fusca”, en *Revista Nuestra América* IV-8; pp. 55-66.
- MERRIAN-WEBSTER (2004). *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary: 11<sup>th</sup> Edition*. EUA.
- MOBY (2017). *Porcelain. Mis memorias*. México: Sexto Piso.
- MOLINA, Marco Antonio (2010). “La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada”, en *Revista Literaturas Populares* X-1 y 2: pp. 183-210.
- NAVARRO CHÁVEZ, César Lennin y Guillermo VARGAS URIBE (1996). “La marginación por regiones en el Estado de Michoacán (1970-1980)”. En Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*. México: El Colegio de Michoacán; pp. 383-415.
- NEWMAN, Michel (2005). “Rap as literacy: A genre analysis of Hip-Hop ciphers”, en *Text* XXV-3; pp. 399-436.
- NOCTIS, Manuel (2008). “Crónicas de un ente sin oficio”, *Clarimonda. Cultura contracultura* IV-20. México: Bibliotecas pa’ un pueblo con hambre.
- OLVERA GRUÑIDO, José Juan (2014). “El hip hop en Monterrey. Apuntes para su historia”, en *Identidades* I-6; pp. 9-25.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México”, en *ArtCultura* XVII-31; pp. 119-136.
- \_\_\_\_\_ (2016). “El rap como economía en la frontera noreste de México”, en *Frontera Norte* XXVIII-56; pp. 85-111.
- \_\_\_\_\_, Benito TORRES y Raúl Eduardo LÓPEZ (2014). “El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción”. En José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Tropeles Juveniles*. México:

- Universidad Autónoma de Nuevo León / El Colegio de la Frontera Norte; pp. 155-195.
- ONG, Walter (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PELÁEZ RODRÍGUEZ, Diana Carolina (2012). “Guerrera beats: Hip hop chicana en los Ángeles. Sobre los discursos de lo femenino y las dinámicas de su resistencia y reproducción”. Tesis de maestría. México, El Colegio de la Frontera Norte.
- \_\_\_\_\_. (2014). “Guerreras beats: Hip hop chicana en los Ángeles”. En José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Tropeles Juveniles*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / El Colegio de la Frontera Norte; pp. 122-154.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (1996). *El hablar Lapidario. Ensayo de Paremiología Mexicana*. México: El Colegio de Michoacán.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El Texto*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- PÉREZ ISLAS, José Antonio y Mónica Valdez González (2003). *Jóvenes mexicanos del siglo XXI. Encuesta nacional de juventud, Michoacán*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- PIHEL, Erik (1997). “A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop”, en *Oral Tradition* XI-2; pp. 249-269.
- PIMENTEL, Spensy (2014). “Bro MC’s: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra”. En Maya Lorena Pérez Ruiz y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 227-254.
- PLAZOLA MEZA, Eduardo (2018). “Significados y prácticas en la escena del rap en los Valles de Jalisco, México”, en *Córima: Revista de Investigación en Gestión Cultural* III-5.

- PUJANTE CASCALES, Basilio (2009). “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en los Violadores del Verso”, en *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos* 17. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/312/232.x>
- REYGADAS, Pedro (2009). *Argumentación y discurso*. México: El Colegio de San Luis.
- \_\_\_\_\_ (2015). *El arte de argumentar: sentido, forma, diálogo y persuasión*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- RODRÍGUEZ, Danny Joe (2014). “The Hip-Hop Academy: ‘Let no one ignorant of’ poetry ‘enter’”. Tesis de maestría. EUA, The University of Texas at Arlington.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Alberto (2012). “La cultura hip hop: mensajes, ideas y actitudes que transmite el rap. Aproximación a su potencial como herramienta educativa”. Tesis de maestría. España, Universidad de Santiago de Compostela.
- ROJAS, Olga Lorena (2008). *Paternidad y vida familiar en la Ciudad de México. Un estudio del desempeño masculino en los procesos reproductivos y en la vida doméstica*. México: El Colegio de México.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. EUA: Wesleyan University Press.
- SAAVEDRA CASCO, Arturo (2006). “El Lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en Tanzania, México”, en *Estudios de Asia y África*, XLI-1; pp. 47-77.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2009). “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap de Enrique Santos Unamuno”. En Antonella Cancellier y Renata hondero (eds.), *Italiano e spagnolo a contatto*. Roma: Unipress.
- SHILS B., Edward (1999). *La tradición. Zamora*. México: El Colegio de Michoacán.

- SMITH, Efrem y Phil Jakson (2005). *The Hip-hop Church*. EUA: IVP Books.
- SPRADLEY P., James (1979). *The ethnographic interview*. EUA: Holt, Rinehart and Wiston.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Participant observation*. EUA: Holt, Rinehart and Winston.
- TEJEDA, José (2002). “Rap mexicano: una historia clandestina”. En Ricardo Bravo (ed.). *Nuestro Rock (rap). Reporte de hip-hop en español*. México: Centro de Estudios sobre Rock en Español; pp. 14-15.
- TICKNER B., Arlene (2006). “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y apropiación cultural”, en *Temas* 48; pp. 97-108.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel (2013). *El futuro ya fue. Sociantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- VALDÉZ SÁNCHEZ, Azucena (2011). “El movimiento contracultural ‘Rap gangsta’ como constructor de identidad”. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VARGAS TAMAYAC, Rebeca Eunice. *El hip hop desde la perspectiva de los Estudios Culturales. Ensayo*. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales. [http://www.academia.edu/1088640/El\\_Hip\\_Hop\\_en\\_Guatemala\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_de\\_los\\_Estudios\\_Culturales](http://www.academia.edu/1088640/El_Hip_Hop_en_Guatemala_desde_la_perspectiva_de_los_Estudios_Culturales) [Último acceso: 26.04.2016].
- VÁZQUEZ, DÍAZ, Margarita (2003). *Graffiteros de Morelia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Unidad Regional Michoacán / Culturas Populares e Indígenas de Michoacán / Morevallado.
- VIVEROS VIGOYA, María (2000). “Paternidades y masculinidades en el

- contexto colombiano contemporáneo”. En Norma Fuller (ed.), *Paternidades en América Latina*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WALD, Elijah (2012). *The dozens. A history of rap's mama*. EUA: Oxford University Press.
- WARNIER, Jean-Pierre (2002). *La mundialización de la cultura*. España: Gedisa.
- WOODSIDE WOODS, Julian Jarret (2005). “El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo”. Tesis de licenciatura. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- XIRAU, Ramón (2017). *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

### Hemerografía

- BRAVO, Sergio (1992). “Lleno impresionante en el Teatro del Pueblo por la Presencia de Caló”. *La Voz de Michoacán* (14 de mayo). México: Hemeroteca Universitaria “Mariano de Jesús Torres”.
- TAPIA CAMPOS, Oscar (1992). “Todo un éxito la presentación de Caló”. *El Sol de Morelia*, 36 (15 de mayo). México: Hemeroteca Universitaria “Mariano de Jesús Torres”.

### Referencias electrónicas

- 8 de diciembre de 1971. *Cuando el Hip Hop empezó a crecer* [Canal de YouTube Isaac Ureta] (2015). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=NC8Le70dt2w> [Último acceso: 08.08.2016].
- AMARAL, JORGE A. (2014). “Apuntes de un purista”. *Revés*. <http://revesonline.com/apuntes-de-un-purista/> [Último acceso: 06.05.2017].
- CARPE DIEM (2014). “Carpe Diem - Resina (Explicación)”. *En el aire records*. <http://earec.blogspot.com/2014/08/carpe-diem->

- resina-explicacion.html [Último acceso: 06.05.2018].
- Classic Rap Battle #1: Kool Moe Dee vs Busy Bee Starski* (2014). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MV4Z4GPs-uc> [Último acceso: 07.11.2016].
- FRANCHINI, Gastón [Canal de YouTube Escuela de rap Infranich] (2017a). *Estructuras de rap: cómo hacer un punchline*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ESDkAvPY-WE&index=3&list=WL> [Último acceso: 22.11.2017].
- \_\_\_\_\_ (2017b). *Conceptos de rap: ¿Qué es el flow?* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=QIvmsppfmuQ&list=WL&index=11&t=0s>. [Último acceso: 12.10.2017].
- GARCÍA, Darío R. (1992). "El Ranchero Rapero". *The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. <http://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-rancho-rapero> [Último acceso: 13.02.2016].
- GARCÍA, Pascual [Canal de YouTube Mundo Dobleh] (2015). *La opinión de Bisor Man*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=xrgx6oEYpec> [Último acceso: 13.05.2017].
- La mejor batalla de rap! 2016* (2016). [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=KsuexAAD2\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=KsuexAAD2_8) [Último acceso: 14.02.2016].
- La verdad sobre las rimas recicladas* [Canal de YouTube Eyou Tv] (2017). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vabkPaJ1aAM> [Último acceso: 06.12.2017].
- Las mejores imitaciones de la historia de las batallas de gallos* [Canal de YouTube Deriam Studios] (2016). [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=GgxVaaRI\\_YE](https://www.youtube.com/watch?v=GgxVaaRI_YE) [Último acceso: 23.08.2017].

*Luardo en La Neta* [Canal de YouTube Laverdaderaneta] (2009). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=EcvmgflUen0> [Último acceso: 08.11.2017].

MARÍN, Alejandro (2015). "Áfrika Bambaataa. Transcripción de la entrevista". *Medium*. <https://medium.com/@themusicpimp/afrika-bambaataa-transcripci%C3%B3n-de-la-entrevista-6b1e828426c4> [Último acceso: 19.05.2016].

MONTES PIZARRO, Errol L. [Internet Archive] ([2011] 2013). *Griots Soneros y Raperos. Encuentros Musicales entre el Caribe y África*. [Archivo de video] <https://archive.org/details/GriotsSonerosYRaperosEncuentrosMusicalesEntreElCaribeYAfrica> [Último acceso: 13.11.2017].

PARNAU, Enric [Canal de Youtube Enric Parnau] (2015). *La psicología de Mohamed Ali para ganar confianza*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=clT1cwjAttI> [Último acceso: 23.10.2016].

## Filmografía

FONTAINE, Dick (dir.) (1984). *Beat this! A History Hip hop*. Reino Unido: BBC.

NICHOLSON, Shan (dir.) (2015). *Rubble Kings*. EUA: Saboteur Digital.

TERRAZA, Kyzza (dir.) (2016). *Somos Lengua*. México: Viento del Norte Cine / Bambú Audiovisual / Cacerola Films / Aurora Dominicana / Mr. Woo / TV UNAM.

WHEELER, Darby (dir.) (2016). *Hip Hop Evolution*. EUA: Banger Films / Secret Location / Bell Media Independent Production / HBO Canada.

## Discografía y corpus de estudio

ACE Hitter [Canal de YouTube Ace Hitter] (2016). *F\*ck all y'all - Doom Providers (Ace Hitter & Harry Caine)*. [Archivo de



- video]. <https://www.youtube.com/watch?v=sdM7rTtsiI4>.  
[Último acceso: 22.10.2018].
- ACHE Erre [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2015a).  
“Epitafios del Hood”. *Sin Descanso* || *Ache Erre (Full Album)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=uIRXvssYQsY> [Último acceso: 15.01.2016].
- \_\_\_\_\_ y Danny El Perro [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2015b). “Sin Descanso”. *Sin Descanso* || *Ache Erre (Full Album)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=uIRXvssYQsY>. [Último acceso: 15.01.2016].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “El Circo de las Esperanzas”. *Achhe Ramirez - La Misiva (CD completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=8PwmQTFeSDM> [Último acceso: 04.11.2018].
- AKER Mc y Kore Mc [Canal de Soundcloud] (2013). *Libertad* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/omar-aker-oropeza-cardenas> [Último acceso: 03.06.2018].
- BATE [Canal de YouTube Bate Gallardo] (2016). *BATE - Corro el Riesgo (Prod. BATE)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_DXTJmGZR4](https://www.youtube.com/watch?v=S_DXTJmGZR4) [Último acceso: 08.11.2018].
- BIG Zen [Canal de YouTube Dope-Dila] (2018). *Dope Dila - Así es la vida*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=tWetiDOVylg> [Último acceso: 04.11.2018].
- BIKO (inédito). “29 de Noviembre”.
- BISORMAN [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2014a). “Tobogán”. *BisorMan Mc-Pasamanos (Full Album) (Oficial)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=6fFLDCi9O8w&t=154s> [Último acceso: 19.08.2016].
- \_\_\_\_\_ (2014b) “Pasamanos”. *BisorMan Mc-Pasamanos (Full*

- Album*) (Oficial). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=6fFLDCi9O8w&t=154s> [Último acceso: 19.08.2016].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube BisorMan featuring Demian Crate remixed by Boher – Tema] (2018). *Ser Urbano*. [Último acceso: 19.08.2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=E3m7ERpLSWA> [Último acceso: 08.11.2018].
- BOSQUEJO [Canal de YouTube Kujos Melo] (2017). “Caballero a medias”. *Ke no estoy loco - bosquejo (ep completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GKE46I879IM&t=8s> [Último acceso: 03.04. 2017].
- BUBBA Mc [Canal de YouTube Buenos Inquilinos] (2015). *El inquilino Bubba - Vigente. Buenos Inquilinos NG*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9TVajGzUmBc> [Último acceso: 08.11.2018].
- \_\_\_\_\_ (2018). “Mientras Tanto”. *El Bubba Mc - Hecho En Michoacan (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=roeuFxpYae&t=795s> [Último acceso: 03.04.2017].
- \_\_\_\_\_ (2019). *El InquilinoB - Tan guapachoso. (Chambacu sample)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=e5AiNedyu4I> [Último acceso: 08.01.2019].
- BUENOS Inquilinos [Canal de YouTube Buenos Inquilinos] (2013). “Al momento”. *Buenos Inquilinos New World Order 2013 FullAlbum*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qEKbZfuFvgk&t=3171s> [Último acceso: 14.01.2016].
- CARPE Diem [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2014). “Resina”. *Carpe Diem- Resina (Full Album) (Oficial)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=i5W1jpN2qN4&t=298s> [Último acceso: 14.12.2016].

- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Carpe Diem – Tema] (2017a). *Música en el Alma*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=7Qs9a8suUDo&list=RDtl9\\_qx95Vtw&index=17](https://www.youtube.com/watch?v=7Qs9a8suUDo&list=RDtl9_qx95Vtw&index=17) [Último acceso: 04.11.2018].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2017b). *Sabor a ceniza || Carpe Diem*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=dq8JCgcju6s> [Último acceso: 04.11.2018].
- CATRINA Negra [Canal de YouTube Catrina Negra] (2019). *Relato (video oficial)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=nn0Aaajjr\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=nn0Aaajjr_0) [Último acceso: 16.08.2019].
- CHARLY 3M [Canal de YouTube Charly3M] (2017). *Charly3M - Mi Barrio Real | Audio Oficial*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=rVVJ8e-cuJA> [Último acceso: 06.11.2018].
- CONTROL Machete (1996). *Mucho Barato*. México: PolyGram.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Pesada” [Canción]. *Artillería Pesada, Presenta*. México: PolyGram.
- DEMIAN Crate [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2018). *Demian Crate – Esclavo*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=h-fPkBDrYFA> [Último acceso: 08.11.2018].
- DERECK [Canal de YouTube 3K Team] (2018). *04\_ Hablando Claro /Dereck/*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2yxIM4WE2S0> [Último acceso: 04.11.2018].
- DIACKER [Canal de Soundcloud Headbangrz Studios] (2013). *Diacker - Que Vale Más* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/headbangrz/diacker-que-vale-m-s> [Último acceso: 13.06.2018].
- D-LOUDER [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2015). “El tenebrarium”. *D-Louder- El tenebrarium || Full*

- Album*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=PIUz1mlhGOA> [Último acceso: 17.12.2016].
- DOGMAN y Rufian [Canal de YouTube RUFIAN Madriguera Del Panico] (2018). *08.-Detalles - Dogman Ft Rufian / Mixta-Pe.Vol.1*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GpcfRd4DG0k> [Último acceso: 8.11.2018].
- DRACK (2015a). "Introducción". *Fe en mi*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=uP-13ap\\_\\_iU](https://www.youtube.com/watch?v=uP-13ap__iU) [Último acceso: 14.07.2015].
- \_\_\_\_\_ (2015b). "Seres de metal". *Fe en mi*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=n1ZP6TsVpoM> [Último acceso: 14.11.2018].
- DRAF [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). *Draf - Entre El Delirio Y La Cordura (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Dhve4k-XZc8> [Último acceso: 10.12.2018].
- EDD Freshh [Canal de YouTube Edd Freshh] (2017). *Edd Freshh - Negro*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Sd5JWvk0Dzs> [Último acceso: 08.12.2018].
- ELOCUENTE [Canal de YouTube de Elocuente Avalos] (2017). *Elocuente - Cual Es La Forma (Prod. the legacy)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_WiI-hSw-8](https://www.youtube.com/watch?v=s_WiI-hSw-8) [Último acceso: 04.11.2018].
- EM Familia (2002). *Comenzando de cero*. Morelia: Independiente.
- EME García [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2015). *Eme Garcia - Proxima Estacion (CD Completo)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=eWCd4i3\\_y98&t=196s](https://www.youtube.com/watch?v=eWCd4i3_y98&t=196s) [Último acceso: 08.11.2018].
- ESELVERSO [Canal de YouTube EsElVerso Oficial] (2018). *11.- "Aferrado a ti" [EsElVerso (Audio)]*. [Archivo de video].

- <https://www.youtube.com/watch?v=8lPci-yeGHU> [Último acceso: 04.11.2018].
- FERAP [Canal de YouTube 1ferap] (2013). *Uno de mil dias (Ferap)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=aGB2GMi2Ras> [Último acceso: 14.01.2017].
- \_\_\_\_\_ (2015). *Vamos a caminar -track 7(por Ferap Fernando P)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=rjiW1IcdmTU> [Último acceso: 14.01.2017].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Fernando Perez] (2016). *Crisis (por Fernando P Ferap)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=SgRwlc4m-Qc> [Último acceso: 14.01.2017].
- FRANKO y Demian Crate [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2016a). *Memorias || Franko & Demian Crate*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_kxWP1tYdc](https://www.youtube.com/watch?v=y_kxWP1tYdc) [Último acceso: 17.12.2016].
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Medianoche || Franko & Demian Crate*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=0U944yNCE6I> [Último acceso: 08.11.2018].
- GRES One [Canal de YouTube Vanz prod] (2012). *Gres One\_ Traga La Rafaga De Rap videoclip -(vanzprod)- rap morelia*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=uhveNKLgYbE> [Último acceso: 03.08.2016].
- JAFTH [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “Un día cualquiera”. *KujosKrew - Rever le Mixtape (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2qfSfqf3XHc> [Último acceso: 08.11.2018].
- JOCKER, Esduq y Smoper B. (2016). “Pandillero desde morro”. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=YDq5xy85aks> [Último acceso: 08.11.2018].

- KALIBRE Magnum [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2009). “El Hijo del Pueblo”. *Kalibre Magnum - Peligroso (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=SfXcX9FWVjM> [Último acceso: 04.11.2018].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Luardo] (2012). *This is my Life - Kalibre Magnum - Rap mexicano*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ohrSgVp9vak> [Último acceso: 06.11.2018].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Kalibre Magnum] (2014). *Kalibre Magnum - Historia De Mi Vida (Previo “Magnum Tapes”)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yhmv1EpTEhE> [Último acceso: 13.06.2016].
- KARMA Kid [Canal de YouTube Remember Classics Team] (2016). *KID KXRMA - KARMA (2016) (Full Album)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Gu1N3KpJX6A> [Último acceso: 05.11.2018].
- KASNER [Canal de YouTube Kasner Ninety’s] (2015). “Tempestad”. *Kasner - Aprendiendo A Vivir (2015) (Full Album)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=b5tkHR2XETQ> [Último acceso: 27.01.2017].
- KATAZTROFER y Biyano [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). *Kataztrofer - 7ma (ft. Biyano)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Vle-jksp0Z4> [Último acceso: 08.11.2018].
- KAZUMY [Canal de YouTube Buenos Inquilinos] (2013). *K.A.Z - Somos Originales. Buenos Inquilinos Pro*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3itjffMgSa0> [Último acceso: 08.11.2018].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Vanz Prod] (2014). *Hip Hop Morelia - KAZ - Mas furiosa que antes [vanzprod] 2014*. [Archivo de

- video]. <https://www.youtube.com/watch?v=B0I85s4mB5Y> [Último acceso: 06.11.2018].
- KRATER [Canal de YouTube Aarón el Tiburón Oficial] (2015). “De donde no se ve, no se habla y no se escucha”. *Krater (El acento) De donde no se ve, no se habla y no se escucha (Disco completo) 2015*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=KSqf7x8Livk&t=293s> [Último acceso: 06.11.2018].
- LESK Torres [Canal de YouTube Lesk Torres] (2017). *Día 8: House On The Moon*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=nMQXayxj8UQ> [Último acceso: 28.05.2017].
- LUARDO (2002). *Tan Solo un Día*. Morelia: independiente.
- \_\_\_\_\_ [Canal de Soundcloud Luardo] (2011a). *Cartas de un soldado* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/luardohm/cartas-de-un-soldado> [Último acceso: 13.06.2016].
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Noble pero Maldito* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/luardohm/noble-pero-maldito> [Último acceso: 13.06.2016].
- \_\_\_\_\_ (2013). *Tercer Mundo* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/luardohm/tercer-mundo> [Último acceso: 13.06.2016].
- MACFLAYER [Canal de YouTube] (2016). *Se realista (Keep it Real)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MnPgwfsWiuA> [Último acceso: 08.11.2018].
- MAKOMBER meets HDSamad [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “Intro”. *Makomber meets HDSamad - Primavera (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MgidP93ogkk&t=144s> [Último acceso: 08.11.2018].
- MICH Soldiers y Jahngo Style [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “Nuestra Era”. *Mich Soldiers - Maketa (CD*

- Completo*). [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7wnIVR1-HKY&t=828s> [Último acceso: 04.11.2018].
- MILICIA CT-7 [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “En el barrio ezcribo”. *Milizia CT-7 - Herencia De La Calle (2010) (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7n0vrIJ59pA&t=201s> [Último acceso: 04.11.2018].
- NEGRO Suárez (2019). “Demasiado Tarde”. *YouTube*. Web. <https://www.facebook.com/negroyazul6> [Último acceso: 08.11.2018].
- NESAI [Canal de YouTube Buenos Inquilinos] (2014). *Nesai - Tú... Conmigo (Buenos Inquilinos)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=lwya0tXjMRE> [Último acceso: 04.11.2018].
- OXYLORD López [Canal de YouTube Oxylord López] (2015). *Oxylord - don Dinero [video oficial]*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3qMf9gsER9I> [Último acceso: 03.06.2017].
- PERSISTENTE CJ [Canal de YouTube Persistente CJ] (2018). *Persistente - Estados de ánimo (video oficial) Beat x White Wolf*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=TRLv96qbk8k> [Último acceso: 04.11.2018].
- RIDECK [Canal de YouTube Blackat XV VX] (2014a). *Rideck | 03 Cuestión de ser quien soy*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=CCzApBWvOMA> [Último acceso: 08.11.2018].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Nosotros, los otros] (2014b). “Mi Ciudad”. *Rideck - Old tapes (Full Album) (Oficial)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=F76PoCAmrn0> [Último acceso: 10.08.2014].



- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube Rideck] (2016). *Rideck – Release (Untitled) Beat x Taxi Dee*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=A97tOXupTC4> [Último acceso: 22.08.2017].
- RINO Máximo [Canal de Soundcloud Rino Máximo] (2016). *Manual de la vida* [Canción]. [Archivo de audio]. [https://soundcloud.com/rino-m/manual\\_de\\_la\\_vida](https://soundcloud.com/rino-m/manual_de_la_vida) [Último acceso: 13.06.2017].
- \_\_\_\_\_ (2014). *Cuéntame* [Canción]. [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/rino-m/cuentame> [Último acceso: 13.06.2017].
- RUDY García [Canal de YouTube] (2014). “Día del grito”. *Beat Bang*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=JBqJNurHtrc> [Último acceso: 16.01.2017].
- \_\_\_\_\_ y Rideck [Canal de YouTube Rudy García] (2015). *Rudy Garcia - Familia (con Rideck)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=EBFxZKw-tU> [Último acceso: 16.01.2017].
- \_\_\_\_\_ (2017a). *Rudy Garcia Dios bendiga mi camino*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=zKi\\_11LG8zs](https://www.youtube.com/watch?v=zKi_11LG8zs) [Último acceso: 16.05.2017].
- \_\_\_\_\_ [Canal de YouTube] (2017b). *De la teoría a la práctica*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=tIsBIHhHguM> [Último acceso: 16.05.2017].
- SADNESS, Lesk, Axel Caffrey [Canal de YouTube Lesk Torres] (2016). *Escribiendo... “Sin rumbo” - Sadness / Lesk / Axel Caffrey (oneshot)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_7QsIPquGqQ](https://www.youtube.com/watch?v=_7QsIPquGqQ) [Último acceso: 27.01.2017].
- SAFEK BG y Galán [Canal de YouTube Buenos Inquilinos] (2016). *El pan de cada día - Safek NG ft. Galán. Rmd*

- Beatmaker*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=a3isND9Pbbs> [Último acceso: 14.12.2016].
- SAUCE 23 [Canal de YouTube Aarón El Tiburón Oficial] (2016). *Tv sin nombre || Sauce23 (El acento) en la calle. 2015*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=wstwvJrlp2M> [Último acceso: 17.04.2016].
- SKULL Klan 219 [Canal de YouTube Skull Klan 219] (2016). *Onirismo//Skull Klan 219// Tonnie L*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=5rluQu5o87k> [Último acceso: 03.12.2018].
- SNEICKER [Canal de YouTube Sneicker M Crew] (2018a). *Sin fronteras CD/Sneicker M Crew*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=RyXc9chYMoE> [Último acceso: 15.10.2018].
- \_\_\_\_\_ y Kudasoner [Canal de YouTube Sneicker M Crew] (2018b). *Me mire al espejo/Sneicker M Crew ft Kudas Zona 2*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=SdZF1AjoN5U> [Último acceso: 08.11.2018].
- SR. RÍOS (inédito). *A Pesar*.
- STEVEN Hook [Canal de YouTube La 23 Estudios] (2017a). *Steven Hook - Gloomy Sunday (full album)*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=MuDl8T\\_h1jo](https://www.youtube.com/watch?v=MuDl8T_h1jo) [Último acceso: 28.05.2017].
- \_\_\_\_\_, Sangn Umno y Walter Vargas [Canal de YouTube] (2017b). *file\_005\_*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=jZpfbNzem44> [Último acceso: 04.11.2018].
- STONER Mc [Canal de YouTube MCStonerOficial] (2014). *8. Mi Nombre es Calle - MC Stoner*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_gAjJ50iLtU](https://www.youtube.com/watch?v=_gAjJ50iLtU) [Último acceso: 14.02.2017].

- \_\_\_\_\_ (2018). *MC Stoner “Como si hubiera” (Prod by J Drops X StereoMusic)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IglNvfolUow> [Último acceso: 09.12.2018].
- TINTA Mc [Canal de YouTube VeinteVeinte Music] (2018). *12. Vuela - Tinta Mc / Album: Cero / rap Morelia / rap Michoacán / México*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=X57QyLaA9DY> [Último acceso: 8 .11. 2018].
- TONY La Cocca [Canal de YouTube Rap Michoacán] (2018). “Resistencia”. *KujosKrew - Rever le Mixtape (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2qfSfqf3XHc> [Último acceso: 04.11.2018].
- VARUNA, Zeth [Canal de YouTube Jazzmaticos Studios] (2018a). *02.- Zeth Varuna- Bodrios- Prod por Craim Beats*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=grOn6cIW5II>. [Último acceso: 9 .10. 2018].
- \_\_\_\_\_ (2018b). *09.- Zeth Varuna- No hice na -prod x Raheem Cxx*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=wBx8KolDiXc> [Último acceso: 04.11.2018].
- \_\_\_\_\_ (2018c). *08.-Majadero/不従順な - Zeth Varuna- prod by Harry Caine- One Shot*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7BgYLNdsC44> [Último acceso: 04.11.2018].
- VERDE MC [Canal de YouTube Verdek] (2011). *Mc Verde - Al calor de las bebidas*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=DpcwysXyMdk> [Último acceso: 04.11.2018].
- ZCRACK, Bate y Hontter (2018a). “Rebeldía y Resistencia”. *Zcrack - Odio Y Rebeldia Mixtape (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZbiMEFHs3FY&t=645s> [Último acceso: 04.11.2018].
- \_\_\_\_\_ (2018b). “Salgo a la Calle”. *Zcrack - Odio Y Rebeldia Mixtape (CD Completo)*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZbiMEFHs3FY&t=645s>

com/watch?v=ZbiMEFHs3FY&t=645s [Último acceso: 04.11.2018].

## Entrevistas

- Bandido (28.05.2016). Nombre real: Juan Miguel Villecaña Ramírez. Edad: 34 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Bisorman (04.10.2018, 10.10.2018 y 27.02.2019). Nombre real: Raúl Ramírez Álvarez. Edad: 34 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Bubba (29.11.2014). Nombre real: Mario Alberto López Santos. Edad: 30 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Demian Crate (15.04.2016, 15.05.2016 y 13.03.2019). Nombre real: Ricardo Corona Vega. Edad: 30 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Héctor Ali (10.04.2016). Nombre real: Héctor Ramírez Cárabe. Edad: 33 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Informante 11 (14.08.2016). Nombre real: anónimo. Edad: 17 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Input (14.05.2016). Nombre real: Jorge Fernández Cárdenas. Edad: 34 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Iván G. (14.05.2016). Nombre real: Iván García Alcaraz. Edad: 40 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Rideck (17.08.2016). Nombre real: Josué Ricardo Zacarías Calderón. Edad: 24 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Rino Máximo (29.01.2016 y 17.05.2016). Nombre real: Sinué Ramón Ramírez Sánchez. Edad: 34 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.
- Rudy García (03.04.2019 y 06.04.2019). Nombre real: Rudy García Patiño. Edad: 29 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.

Sien (11.05.2016 y 16.05.2016). Nombre real: César Hernández Melgar. Edad: 28 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.

Stiko (11.08.2016). Nombre real: Wilfrido Hernández. Edad: 25 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.

Sr. Ríos (12.05.2016). Nombre real: José Humberto Ríos García. Edad: 32 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.

White Wolf (18.08.2016). Nombre real: Elías Rodríguez Hernández. Edad: 17 años. Sitio de documentación: Morelia, Michoacán.

### **Grabaciones de campo, archivo personal de Alain Ángeles (GA)**

Anónimo, 12.05.2016.

Anónimo, 25.05.2016

Anónimo, 08.06.2016

Anónimo, 22.06.2016

Anónimos, 12.10.2016

Anónimos, 11.10.2017

Anónimo vs. Kalifa, 02.08.2017

Anónimo vs. Kouser, 12.05.2016

Anónimo vs. Manny, 23.08.2017

Anónimo vs. S-cen, 08.06.2016

Anónimo vs. White Wolf, 01.06.2016

Eslaim vs. Anónimo, 06.10.2017

Fercho vs. Manny, 09.08.2017

Foster vs. Manny, 15.10.2016

Jecam vs. Eslaim, 13.09.2017

Kasner y Fercho vs. Eslaim y Nano, 01.15.2017

Mcflayer vs. anónimo, 08.11.2017

Manny, 08.11.2017

Manny, 25.10.2017

Manny, 08.12.2017  
Manny vs. Fercho, 09.08.2017  
Manny vs. Nano, 09.08.2017  
Manny vs. Nano, 17.05.2017  
Manny vs. Persistente, 12.05.2016  
Men2 A, 20.09.2017  
Men2 A, 27.08.2017  
Monsteck vs. anónimo, 16.08.2017  
Monstek vs. Kasner, 23.08.2017  
Nano y Men2 A vs. Sbuck y Eslaim, 16.08.2017  
Osick, 08.06.2016  
Osick vs. White Wolf, 08.06.2016  
Persistente vs. Mcflayer, 12.05.2016  
Raptor vs. Sbuck, 22.06.2016  
S-cen vs. Stiko, 25.05.2016  
S-cen vs. White Wolf, 01.06.2016  
Stiko, 25.05.2016  
Stiko, 11.08.2016  
Stiko vs. LM, 04.05.2016  
Stiko vs. Osick, 08.06.2016  
Stiko vs. Perso, 20.04.2016  
Stiko vs. White Wolf, 01.06.2016  
Stoner y Monsteck vs. Alex M y Anónimo, 14.12.2016  
White Wolf, 19.08.2016  
White Wolf vs. Fercho, 12.05.2016  
White Wolf vs. Stiko, 25.05.2016  
White Wolf vs. Alex M., 09.08.2017



*Rimas de la cantera. Trayectoria, competencia e identidad en la comunidad rapera de Morelia*, de Alain Ángeles Villanueva, es un libro prominente que nos abre los ojos para mirar con detalle el surgimiento y desarrollo de un movimiento relevante en la contracultura de la ciudad de Morelia: el hip-hop, específicamente el rap. Con una exhaustiva documentación de campo y una clara y detallada exposición, el autor nos lleva por un recorrido de más de 30 años en la historia local de este género musical.

Dividido en tres capítulos, el libro nos permite acercarnos al pasado de la escena rapera en la ciudad de la cantera rosa, reconocer a los primeros actores, individuales y colectivos, que impulsaron el movimiento y a las subsecuentes generaciones que a día de hoy continúan vigentes; nos adentra en el mundo de las batallas de rap brindándonos una gran cantidad de información sobre los contextos de producción, las técnicas de ejecución y la interacción performática entre el rapero y su público; finalmente, abordando un delimitado corpus de producción musical nos presenta un análisis sobre la construcción de las identidades en esta comunidad a partir de sus discursos líricos, sus experiencias de vida y sus posicionamientos ante el ineludible contexto social que les alcanza en las calles.

Con todo esto, *Rimas de la cantera* nos muestra un amplio panorama de lo que ha sido y sigue siendo el rap en la sociedad moreliana, presentándonos aspectos para muchos desconocidos, con lo que, entre otras razones, se vuelve un libro de referencia para el abordaje académico de esta expresión cultural.

**LAN  
MI** [Editorial]

[Estudios 4]



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES  
**UNAM**  
UNIDAD MORELIA

