

La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán*

[Artículos]

Alain Ángeles Villanueva**

Recibido: 23 de enero de 2021

Aprobado: 7 de junio de 2021

Citar como:

Ángeles, A. (2021). La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la calle y la protesta. El caso de Morelia, Michoacán. *Análisis*, 53(99)
<https://doi.org/10.15332/21459169.6408>



Resumen

En el presente artículo se muestra la construcción identitaria en el discurso oral de canciones creadas por un sector representativo de raperos(as) en Morelia, Michoacán, concretamente, en función de dos temas: la calle y la protesta. El propósito de este texto es entender la percepción que tienen de sí mismos ante los demás y en distintos marcos

* Este artículo de investigación resume aspectos de la tercera parte de la siguiente tesis del autor: *La comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio sobre su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones* (2020). Se elaboró para obtener el grado de doctor en Ciencias Humanas con Especialidad en el Estudio de las Tradiciones en El Colegio de Michoacán. Fue posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) del gobierno federal mexicano.

** Doctor y Maestro en Ciencias Humanas con Especialidad en el Estudio de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán. También, licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo electrónico: alainvillanueva@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1429-8632>. Código postal: 58337.

de sus piezas. Todo bajo la hipótesis de que allí ofrecen una identidad multidimensional en constante cambio conforme a su situación comunicativa y temporal.

Palabras clave: rap, identidad, Morelia, *hip hop*, protesta, calle.

The Identity Construction of Rappers in the Themes of Street and Protest. The Case of Morelia, Michoacán

Abstract

This article shows the identity construction in the oral discourse of songs created by a representative sector of rappers in Morelia, Michoacán, specifically, based on two themes: the street and the protest. The purpose of this paper is to understand the perception they have of themselves in front of others and in different frames of their pieces. All under the hypothesis that they offer a multidimensional identity in constant change according to their communicative and temporal situation.

Keywords: rap, identity, Morelia, *hip-hop*, protest, street.

A construção da identidade de rappers nas temáticas da rua e do protesto. O caso de Morelia, Michoacán

Resumo

Este artigo mostra a construção identitária no discurso oral de canções elaboradas por um setor representativo de rappers de Morelia, Michoacán, especificamente, a partir de dois temas: a rua e o protesto. O objetivo deste texto é compreender a percepção que eles têm de si mesmos perante os outros e em diferentes âmbitos dos seus trabalhos. Tudo sob a hipótese de que nesses trabalhos eles oferecem uma

identidade multidimensional em constante mudança de acordo com sua situação comunicativa e temporal.

Palavras-chave: rap, identidade, Morelia, hip hop, protesto, rua.

Introducción

El *hip hop*, corriente cultural surgida en los Estados Unidos a mediados de la década de 1970, llegó a Morelia, Michoacán, en 1984, principalmente por medio del cine, la radio y la televisión. A partir de ese punto se formó una comunidad con diferentes expresiones artísticas y sentidos; para este artículo nos centraremos en los raperos(as), de quienes, a pesar de llevar tres generaciones soltando versos en las plazas y los temples de la ciudad, poco se ha estudiado¹.

Para contrarrestar lo anterior, en el presente artículo proponemos explorar su identidad en calidad de raperos(as), entendida como una “forma de conciencia social, una manera específica de auto concebirse desde la cual surgirán actos volutivos concretos que busquen defenderla [...] [además] cambian y se modifican” (Marcial, 1997, p. 70). Pero en concreto, buscamos conocer cómo expresan esa identidad a través del discurso oral de sus canciones², atendiendo sus tesis, marcos de contenido, roles sociales, valores morales, actitudes y filiaciones ideológicas. Todo esto, bajo la comprensión de que es multidimensional porque renueva y negocia solo algunos de los elementos mencionados en función de su situación comunicativa y temporal³. En ese sentido, conviene revisar tales

¹ Morelia es la capital del estado de Michoacán, ubicada en el occidente de México. Tómese como un antecedente en el estudio de la comunidad de raperos(as) morelianos nuestro trabajo sobre los tipos de ataques en las batallas de rap (Ángeles, 2019).

² El discurso oral —apoyándonos en Herón Pérez (2009)— es un tejido lingüístico con diferentes sentidos según los sujetos de enunciación, su proceso sociohistórico y contextos (p. 98).

³ Ya antes se ha expuesto esta concepción de identidad multidimensional en el discurso, aquí, nos basamos en Pedro Reygadas (2009): “Esa multidimensionalidad virtualmente infinita de la identidad histórica-concreta del sujeto, solo 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” (pp. 116-117).

construcciones en sus temas más recurrentes, pues ahí se pueden observar mejor sus constantes transformaciones.

Así pues, exponemos la construcción identitaria de 36 raperos(as) analizando 33 piezas enfocadas en dos de sus temas más socorridos: la calle y la protesta⁴. Cabe decir que las canciones las obtuvimos consultando diferentes plataformas digitales o fueron proporcionadas por los propios autores(as). La mayoría de ellas son de los últimos diez años de la comunidad; no es casualidad, pues antes de ese periodo solían publicarlas en formatos físicos, pero las perdieron o hay pocas copias en circulación, lo que dificultó su acceso.

Ahora, el corpus podría sugerir que es poco dentro de un acervo compuesto por cientos de canciones, sin embargo, no se trata de un examen cuantitativo, sino cualitativo, la idea es aproximarnos a la identidad o identidades de, al menos, un sector representativo de la comunidad. Por lo mismo, el proceso de selección no fue al azar, son materiales de autores(as) que son considerados relevantes en la escena local dada su amplia trayectoria, liderazgo y el despunte en un estilo al rapear, hablamos de: Rino Máximo, Bubba, Ache Erre (hoy Héctor Ali), Kalibre Magnum, Bosquejo, Mich Sodiers, Bisorman, Drack, Kazumy, Milicia C-T7, Zcrack, Diacker, Ferap, Zeth Varuna, Sauce 23, Rudy García, Oxlord, Big Zen, Krater, D-Louder, Bigg Smoper, Esduq, Ese Jocker y MC Stoner. También, elegimos a jovencitos(as) que sobresalen en uno de los temas a tratar: Aker, Elocuente, Bate, Hotter, Sáfek, Galán, Charly 3M y Catrina Negra.

⁴ La calle y la competición son los temas más citados en la comunidad rapera de Morelia, mientras la protesta ocupa el tercer lugar, en ese aspecto, coinciden con colegas de España (Jiménez, 2014, pp. 5-9). Por otro lado, ya se ha visto en estudios de cancioneros populares (Magis, 1969) que una clasificación temática resulta más problemática de lo previsto. En consecuencia, un sujeto puede manifestar dos o más tesis en la misma pieza, y cada una puede aludir a temas diferentes, también, esta podría referirse a asuntos distintos, de modo que en esos casos fue necesario separar los puntos de vista para su análisis.

Por último, advertimos lo siguiente: cuando mencionamos al rapero(a) con su respectivo seudónimo nos referimos a una abstracción de los autores(as) en el discurso oral en tanto que fuera de él, en lo interpersonal, construyen más dimensiones de su identidad⁵. Por esta razón, contemplamos el testimonio de algunos de ellos(as), su contexto y la trayectoria de la comunidad en cuanto a los marcos temáticos en cuestión; de esa manera, el análisis de sus versos no resulta totalmente inmanente. Empecemos, entonces, por abordar el tema de la calle.

El mundo de la calle

En el repertorio de la comunidad, la calle, junto a la competición, son los temas más recurrentes; este tema consiste en externar actividades, actores y el lugar donde habita el autor(a), generalmente alusivos a un ambiente barrial, aunque en la explicación nos daremos cuenta de que se concibe de maneras diferentes⁶. Este tema se trató desde la primera grabación en la ciudad: *Songs from my Barrio* (1993) de MC Dedos, en gran medida, porque en el momento se encontraban en boga estilos con dicho marco: el *rap gangsta* y el *rap chicano*⁷.

Por otra parte, si bien, los estilos de moda han cambiado con el paso de los años, el tema de la calle persiste en las tres generaciones de raperos(as) en Morelia, y según nuestras observaciones, obedece a que la mayoría reside en entornos barriales y fácilmente se identifican con los escenarios y

⁵ De hecho, como se nos sugirió en una de las revisiones de este artículo, los sujetos se manifiestan en múltiples dimensiones biopsicosociales que sobrepasan su identidad social como raperos(as), ya en su función de padres, hijos(as), adolescentes, estudiantes, adultos(as) o migrantes, pero, ya lo dijimos, también las traen a colación en el discurso oral de acuerdo con su situación comunicativa y temporal.

⁶ Por el momento, al hablar de un ambiente barrial nos referimos a lugares periféricos de la ciudad con ciertas carencias de servicios y de un estrato social medio bajo.

⁷ Ya antes (Ángeles, 2020) declaramos que ambos estilos se distinguen por relatar la vida barrial y las actividades de las pandillas, originalmente de Los Ángeles, California. El *rap chicano*, inicialmente fue producido por migrantes centroamericanos o hijos de ellos en los Estados Unidos. También se distingue porque incluye el tema del amor, así como en hacer pistas musicales con *oldies*, es decir, recortes de canciones en castellano de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX.

experiencias descritas; de hecho, ese es el caso de la gran parte de autores(as) que aquí nombramos. 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 está es mi música”. (Rudy García, comunicación personal, 3 de abril de 2019)

Pero también, vislumbramos a raperos(as) de otros estratos sociales y zonas no marginales que simplemente adoptan la estética callejera por gusto. Esto también es uno de los motivos por las cuales algunos(as) no simpatizan con el tema y optan por proponer otros, o bien, insisten en cuestionarlo tal como lo veremos más adelante.

En cuanto al contraste generacional en dicho asunto, el grupo actual se distingue de sus predecesores porque no presenta demasiado interés en el *rap chicano*. En ese sentido, sus descripciones y el lenguaje barrial se asemejan más al panorama local, aunque sí ostentan indicios de estilos en boga como el *trap*⁸.

La calle no solo es el hogar en su discurso, también es el espacio público donde proponen actividades de diversa índole, sobre todo, en vías, canchas y plazas. Los autores(as) elegidos realizan presentaciones a manera de fiesta, mientras que otros llevan a cabo batallas de rap, e incluso, en los últimos diez años han emprendido talleres para el aprendizaje de elementos técnicos y creativos de escritura. A continuación, exponemos la

⁸ El *trap* es definido por contenidos sobre 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 bmp” (Dawn y Fonseca, 2018, p. 701).

construcción identitaria en trece piezas de diecisiete raperos alrededor de este tema, que pertenecen a las tres generaciones de la ciudad.

Raperos(as) barriales conservadores en la calle

Primero encontramos a quienes se construyen ante el subtema: orgullo por una vida barrial. Esa tesis la comparten Big Zen en *Así es la vida* (2018), también Esduq, Ese Jocker y Bigg Smoper con *Pandillero desde morro* (2016); así como Kalibre Magnum (Dhoser, Jap One) en *El hijo del pueblo* (2009), *This is my life* (2012) e *Historia de mi vida* (2014). Por su lado, se halla Ache Erre con *Epitafios del hood* (2015), compuesta en estilo de narrador omnisciente que califica el espacio barrial de ilícito y peligroso⁹.

Estos sujetos suelen dibujar la calle como un sitio de crecimiento y aprendizaje con compañeros: “En el *hood* he crecido, muero, sobrevivo, / las reglas son claras para el que aquí ha nacido” (Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016, 1m, 2m35s). No obstante, como decíamos antes, se inclinan más por trazar lo peligroso e impredecible en vista de hablar sobre actividades vinculadas con el consumo de drogas, la prostitución, la delincuencia y 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, 22s).

⁹ Narrador omnisciente: “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, pp. 357- 258; las cursivas y signos son de la autora).

En su comprensión, experimentar tales calamidades no los demerita, al contrario, los legitima, porque, desde su perspectiva, reflejan la auténtica vida barrial. Por ello, toda persona que reúne esta característica es calificada de *real* o *underground*¹⁰. Tal concepción se ha convertido en un tema recurrente de la comunidad, incluso se usa como garantía de diversos argumentos en la competición, aunque, ya veremos que existen críticas al respecto; por ahora, basta con tenerla en cuenta.

En consecuencia, toman el rol de miembros barriales y subrayan su orgullo por pertenecer a este tipo de lugar: “Es un orgullo haber nacido en el barrio más humilde, / indescriptible, la pobreza cargada en los hombros” (Kalibre Magnum, 2009, 33s). Por lo mismo, se desplazan por las dimensiones de pandillero y pequeño delincuente: “Pandillero desde morro, un pandillero real, / cárcel, muerte, ¿dónde voy a parar?” (Ese Jocker, Esduq y Bigg Smoper, 2016, 1m30s). A la vez, 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, 57s). También, se presentan como 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, 44s).

En cuanto a los valores morales, la congruencia entre lo vivido y lo escrito es relevante, pero, como hemos dicho, este sector tiende a 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, 53s). Por otro lado, sobresale la amistad y el compañerismo mediante el reconocimiento y la promoción de quienes comparten los mismos espacios

¹⁰ La palabra *underground* también la usan para identificar a quienes producen su música sin ayuda de la industria discográfica.

y actividades. Pero, no son simples vecinos y amigos, se postulan como un grupo barrial bajo categorizaciones del tipo: “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 balsa” (Kalibre Magnum, 2012, 1m20s). En el caso de Esqued, Ese Jocker y Bigg Smoper, también se refieren a sí mismos como “raza” o “soldados” en zona o barrio de guerra; lo cual no solo nos indica un lenguaje influenciado por las pandillas angelinas y el *rap chicano*, sino su experiencia migratoria a Estados Unidos, cuyo elemento los distingue del resto de sus colegas.

Asimismo, manifiestan su amor por su familia sanguínea, generalmente se atribuyen el título de protectores: “Así me vale, un día de estos al agujero, / que mi nena esté tranquila cuando camino en el *ghetto*” (Big Zen, 2018, 1m42s). Sin embargo, ante sus madres muestran una posición inferior, las dibujan como guías y autoridades morales que aconsejan no entrometerse en actividades peligrosas. A pesar de ello, no acostumbran escucharlas y se limitan, luego de entrar en el mundo de la calle, a externar arrepentimiento: “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, / que me portara bien si no acabaría tendido” (Kalibre Magnum, 2014, 1m3s). Paralelamente, defienden a sus hijos desde el ámbito divino, pues constantemente rezan para conseguirles la gracia y el cuidado de Dios, solo que, al parecer, no es suficiente y en varios de los casos emergen maleantes del barrio que caen abatidos en manos de la delincuencia: “Por la feria muere gente, locos por la pasta, / una madre reza, su hijo no regresa a casa” (Ache Erre, 2015, 1m1s). Como vemos, con todo y que las progenitoras sufren, se preocupan y sus consejos son ignorados, renuncian a sus propias convicciones y moral en apoyo a sus vástagos, eso termina reduciendo su imagen a una maternidad abnegada.

Ahora bien, dicha amistad, compañerismo y amor se limita a quienes pertenecen a su territorio, así que frente a todo lo exterior muestran 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, 3m57s). También acuden a la fuerza: “Esto no es juego, así que ve midiendo tu terreno / o te quiebro todos tus sueños con veneno” (Kalibre Magnum, 2014, 2m15s). De este modo, representan una visión etnocentrista, pues en su discurso no cabe una mirada distinta a la calle marginal, amén de que solo se identifican con los suyos para competir y superar al resto de barrios.

Finalmente, estos sujetos se distinguen por su perspectiva determinista respecto al ambiente barrial: “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, 1m26s). Es decir, aceptan el barrio como una forma de vida y ello implica asumir que la violencia, la pobreza y la delincuencia, son condiciones predeterminadas con las cuales nacen, crecen y mueren. Por tanto, no se construyen con el poder y el deseo de cambiar su situación, más bien, con ese argumento justifican y romantizan su tragedia. En contraste, algunos opinan lo siguiente acerca de dicha posición:

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 niño 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, comunicación personal, 12 de mayo de 2015)

En efecto, no entrevemos una crítica de tales circunstancias y sus daños físicos, emocionales y mentales, además, ya lo dijimos, omiten otras interpretaciones de la calle. Por todo lo anterior, decidimos llamar a esta dimensión de identidad: raperos(as) barriales conservadores, en tanto que su misión es perpetuar una calle marginal con personajes y actividades peligrosas. De cualquier modo, solo es una de las maneras de construirse en el marco de la calle.

Reformadores de la calle

Sumado a lo anterior, otros(as) se configuran con el subtema: protestar contra circunstancias adversas del barrio, en su mayoría, aquellas ocasionadas por el crimen organizado y el abuso de autoridad del Estado. Aquí entra Zcrack, quien denuncia la delincuencia en *Salgo a la calle* (2014). Después, 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 acerca de su existencia y rechaza el robo en las calles.

Enseguida, Sáfek y Galán reniegan de la normalización de la violencia en su barrio con *El pan de cada día* (2016). También, Milicia CT-7 lamenta la infortunada situación de su vecindario por medio de la canción *En el barrio escribo* (2010). A la par, MC Stoner en *Mi nombre es calle* (2014), denuncia que tal sitio es sinónimo de pobreza, violencia y adiestramiento para delincuentes. Por último, 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 lo expondremos, se construye de una forma distinta a los sujetos ya mencionados.

De entrada, estos raperos(as) barriales no están conformes con ciertos sujetos y actividades de la calle, y a su vez, declaran su desventaja en vista

de no tener acceso al poder gubernamental, ser ignorados por las autoridades 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, 2m23s). También de indignación y molestia: “Discurso amarillista maquillado por la TV., / ahora los criminales en la calle nada temen” (Zrack, 2014, 49s). A su vez, mantienen 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, 53s). Sin embargo, mientras los raperos(as) barriales conservadores se separan de otros barrios, aquí se reconocen con lo que se encuentra más allá de su terreno para integrarse en un solo grupo. Por ello, algunos exhiben una actitud abierta al diálogo e incluso invitan al otro: “Y si vienes a mi barrio de visita, / date una vuelta aquí estamos en La Playita” (Charly 3M, 2017, 2m21s).

Además, en dichos personajes pervive la autenticidad barrial, pero su construcción de la calle no solo refiere a sujetos con actividades peligrosas e ilícitas, ahora, enfatizan que hay habitantes críticos, presos del sistema de 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” (Zrack, 2014, 32s). Paralelamente, se asumen 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, 1m20s). También, se proclaman 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, 22s). 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, 59s). Por supuesto, aquí reconocen

que la violencia merma la cohesión del barrio: “Recuerda que lo que importa es ser consciente, / por eso aquí en mi cora [sic] tengo a mi gente presente” (Charly 3M, 2017, 1m10s). De este modo, descubren un sitio con moradores de distintas situaciones económicas, laborales, educativas y afectivas e insisten en que la calle no solo es marginal e insegura.

En cuanto a la óptica determinista del barrio, estos raperos(as) se declaran en contra; para ellos(as), la calle no los hace corruptos: “Aunque me llamen delincuente, / prefiero hacer lo que hago que estar como están ustedes, / robando a mi gente, haciendo billete” (Kazumy, 2013, 1m27s). Asimismo, la violencia y la pobreza no son producto del ambiente, sino de estrategias fallidas del Estado: “Yo vi, a esa madre de luto buscar justicia, / por una lucha sin sentido del expresidente [...]” (MC Stoner, 2014, 32s). Su pertenencia a un lugar marginal tampoco significa que cometerán actos ilícitos, por lo que cuestionan a quienes vanaglorian las pandillas y la delincuencia: “Pongan cuidao [sic] porque le voy a dar por el culo, / al que se sienta *gangsta* y se siente bien chulo” (Krater, 2015, 1m2s). Por consiguiente, ya no son víctimas de sus circunstancias, sancionan a colegas y a una clase gobernante inepta, regularmente mediante actividades lícitas y conductas socialmente aceptadas como el trabajo y la justicia; pero, sobre todo, se confiesan capaces de transformar su entorno y su destino, de ahí que los nombremos: reformadores de la calle.

A propósito de lo manifestado, es importante subrayar que los reformadores cuestionan la caracterización de los sujetos barriales conservadores, pero no su pertenencia a la calle. Esto es, en ambas dimensiones acogen códigos de la cultura dominante, aunque defienden su forma de vida, estética y metas; esto se observa con el orgullo que manifiestan por vivir en zonas periféricas, su vestimenta holgada, o al rechazar el éxito por medio del dinero y, más bien, buscarlo en el compañerismo.

De modo similar, existen casos donde se pasa de una dimensión a otra, generalmente se trata de raperos(as) que empiezan como barriales conservadores, pero al crecer y cuestionarse algunos de los tópicos ya señalados, se convierten en reformadores del barrio. Asimismo, muchos mezclan elementos de las dos. Por ejemplo, Rudy García en *Saque la feria* (2017), exige a manera de tesis el pago de un adeudo y entre sus recursos emplea 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, 1m9s). A pesar de ello, se construye trabajador y perseverante, cuyas conductas y valores son bien vistos por su sociedad; dicha construcción también la presenta su acompañante con la siguiente declaración: “Mi abuelo tiene callos en las manos, / de picar piedra y de arar el campo” (Rudy García e Hispana, 2017, 2m43s). Evidentemente se apegan al modelo de raper(a) barrial reformador, sin embargo, en el discurso visual (videoclip) se propone una calle marginal y peligrosa, donde los protagonistas solucionan el conflicto a través del secuestro y la fuerza física, entonces, de nuevo, se recurre a la figura del raper(a) barrial conservador.

Así pues, aun cuando unos(as) se inclinan por una u otra de las dimensiones descritas, suelen presentar coincidencias, combinar ideologías o cambiar de postura. Desde luego, semejantes variantes nacen porque los autores(as) viven trayectorias, roles y contextos que los hacen susceptibles a transformarse. No por nada, la teoría del discurso (Reygadas, 2009) habla de que en este espacio (el discurso de la canción) únicamente se actualizan algunos rasgos del sujeto propios de un tiempo y campo específicos.

No obstante, es una realidad que en la comunidad de Morelia domina la construcción identitaria del raper(a) barrial conservador. Eso, como ya lo explicamos, obedece a la relación de los autores(as) con barrios marginales

y peligrosos, pero también al hecho de que el rap es una herramienta de empoderamiento callejero al ser accesible, permitirles expresarse en sus términos y legitimarse por vivir situaciones precarias; además, representa un conducto para triunfar fuera de ciertos cánones (educación, trabajo lícito, perseverancia) de la cultura dominante¹¹. Empero, aquí no hay reivindicación de su entorno, con sus conductas solo tienden a reforzar actos ilícitos y vicios del poder como el machismo, el individualismo, el sexismo, la ley del más fuerte y una clase gubernamental ineficiente. En otras palabras, aunque se comporten de manera divergente, son inofensivos si no cuestionan las desventajas generadas por el Estado, y aquellas que generan por sí mismos(as).

En definitiva, tal tensión en función de la calle, ya indica una identidad multidimensional entre los miembros de esta comunidad. Y en ello, destaca que un sector apueste por dialogar sobre una posición basada en la autenticidad, el etnocentrismo y el determinismo barrial. Desde nuestra comprensión, no buscan nulificar la voz de quienes promueven esta visión, más bien, pretenden dejar en claro que cualquier rapero(a) puede ser legítimo sin importar la zona en la cual vive, sus propósitos o su estrato social.

Raperos(as) de Morelia en la protesta

El tema más común entre los raperos(as) de Morelia, luego de la competición y la calle, como ya lo enunciamos, es la protesta; sus contenidos refieren a cuestionamientos y demandas acerca de diversos elementos de su entorno social. El primer ejemplo de ello se vio en *Guerra maldita* (2002), una pieza de la EM Familia emitida durante una denuncia

¹¹ Dicho triunfalismo se asemeja al que presentan los protagonistas de los narcocorridos, pues como ya ha discutido César Güemes (2009), estos desafían al Estado y se convierten en antihéroes.

conjunta contra la guerra que se avecinaba entre los Estados Unidos e Irak después del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York.

Este tema es propio del estilo *rap conciencia*, aunque la lucha social consigue aparecer en otros de los ya mencionados. En México fue tendencia a lo largo de la primera década del siglo XXI, y por lo mismo, influyó a los raperos(as) de primera y segunda generación en Morelia. Con esa postura, tuvieron el dilema de obtener o no dinero por sus creaciones, pues podría tomarse como una forma de adherirse al mercado del sistema. Sin embargo, en la actualidad no se estigmatiza a quienes comercializan sus productos, puntualmente porque la gran mayoría los produce, distribuye y vende en sus propios espacios (Ángeles, 2020). En términos de Juan Olvera (2016), promueven una *economía de resistencia* en el rap (p. 95).

Ahora, para los entrevistados, la protesta debe ir más allá de su 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, comunicación personal, 10 de abril de 2016). Por esta razón, no solo plantean eventos de fiesta, también quieren transformar sus entornos mediante talleres de escritura, baile, pintura y mesas de diálogo; incluso, observamos que algunos muestran más compromiso social con tales actividades que con su discurso oral. 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 (Ángeles, 2020).

En las siguientes páginas presentamos veinte piezas de diecinueve raperos(as) centrados en la protesta. Principalmente se trata de representantes de la primera y segunda generación, mas no por eso dejaremos de mencionar que los más jóvenes, aun cuando se interesan

poco en el tema, plantean demandas que previamente no se tomaban en cuenta.

Ciudadanos(as) críticos, antropocentristas y honrados

Lo más común es que se construyan en función del subtema: la protesta contra el Estado. A su vez se divide en temas inferiores, de los cuales prevalece enfocarse en la denuncia de una clase gobernante déspota. Por eso, los integrantes de Convergencia Lírika [sic] (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 dicho sector hace de la sociedad un espectáculo.

Por otro lado, los Mich Soldiers alzan la voz en *Nuestra era* (2010) para enfrentar la degradación social ocasionada por mandatarios. A lo anterior se suma Aker en *Libertad* (2013), pues incita a liberarse de esta clase gobernante¹². Entre tanto, Bisorman con *Suavidad* (2014) invita a luchar contra un gobierno simulador, aunque también presenta la tesis: amor a la vida.

Asimismo, Zcrak, Bate y Hontter en *Rebeldía y resistencia* (2014), ven necesaria la lucha armada contra el sistema de gobierno neoliberal y fascista. Por su parte, Ferap en *Crisis* (2016), pide unirse contra la adversidad social gestada por semejantes gobernadores. De modo análogo, en *¿Cuál es la forma?* (2017), Elocuente sugiere acabar con el sistema de gobierno para restaurar nuestra sociedad. En un tema aparte, Zeth Varuna con *No hice na'* [sic] (2018), ironiza el abuso de la autoridad policiaca.

Como vemos, adoptan el rol de ciudadanos críticos con una actitud desafiante y cerrada al diálogo: “Ante los ataques de un sistema que sofoca y provoca, la ira de esta lengua que no tiene freno, / seguiré bebiendo de la

¹² Lo acompaña Kore, pero su tesis se centra en otro tema: el amor fraternal.

miel de ese veneno” (Convergencia Lírika, 2006, 1m8s). En dicha postura, Zeth Varuna se distingue de los demás porque, por un lado, hace de narrador autodiegético¹³, y por el otro, muestra un talante irónico, no solo contra la policía que lo toma preso, sino contra sí mismo, con el fin de ridicularse. Esto es atípico en toda comunidad en vista de que rompe con el paradigma del rapero presuntuoso y competitivo:

Implorando exijo mis derechos.

“¿Ah sí, muy verguita niño? Ahí están tus derechos” [le dicen los policías].

Me llevaron a una suite de lujo,

Te daremos tres comidas en absoluto.

(Zeth Varuna, 2018, 2m1s)

Ahora, evidentemente construyen a los gobernantes como enemigos en una posición ventajosa y con las herramientas suficientes para emprender cambios en beneficio de todos(as), sin embargo, no lo hacen, por ello 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 y Jahngo Style, 2010, 21s). O bien, gente que se asocia con una clase empresarial abusiva, porque busca enriquecerse a costa de la explotación de sus trabajadores:

Jornadas laborales brutales,

sueldos miserables, estrés que se apodera de ciudades. [...]

¹³ De acuerdo con Gerard Genette, el narrador autodiegético es: “el *héroe** [protagonista] y narra su propia historia” (Beristáin, 2013: 357; el énfasis y el símbolo son de la autora).

Ladrones de saco y corbata pactan estrategias de enajenación,
no hay peores represores que los que truncan la educación.

(Convergenzia Lírika, 2006, 2m1s).

En contraste, estos sujetos son los sometidos, así que se muestran con conciencia de clase bajo categorías del tipo: “oprimidos”, “cansados”, “antifascistas”, “barricada”, “pueblo unido”, “proletariado”, “derrotados” e “idealistas”. Al respecto, Bisorman dice: “Yo le canto a mi gremio, a la misma sintonía, aunque conoce solo en cuentos la victoria, / seamos el estorbo de la escoria potentada” (Bisorman, 2014, 1m23s). 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, 48s). Es obvio que tratan de dismantelar una explotación del hombre por el hombre de manera equiparable a la propuesta del marxismo; aunque no pretenden alcanzar una etapa definitoria de la historia bajo un modelo comunista, simplemente buscan instaurar una convivencia más justa que ya iremos aclarando¹⁴.

Por otro lado, también sostienen un vínculo con el marxismo al configurarse como antropocentristas ante sus opresores y su historia, es decir, generalmente se construyen sin afiliación religiosa y con ciertas facultades en tanto seres de acción, capaces de transformar su entorno y mantener el control de su destino¹⁵. En principio, manifiestan actuar,

¹⁴ El marxismo —lo dice Ramón Xirau (2017)— concibe 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 eso, entre otras cosas, se propone la desajenación económica y religiosa, hasta alcanzar, luego de una dictadura del proletariado, un sistema comunista. Por otra parte, es pertinente señalar que el acercamiento al marxismo de estos raperos se da de manera intuitiva; en realidad, pocos han derivado de dicha corriente, uno de ellos es Bisorman (Bisorman, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

¹⁵ Ampararse en una fuerza divina aparece más en los temas de la calle y la introspección. Pero no queremos decir que nunca son creyentes, más bien, que en el tema de la protesta no es común verlos manifestar su afinidad religiosa. De cualquier forma, se distinguen de autores

pensar y sentir con consciencia de su situación social, por tanto, no debe sorprendernos que llamen *rap conciencia* al estilo representativo de las denuncias. Enseguida, por ejemplo, los Mich Soldiers advierten sobre la pendiente deslizante en la que se encuentra su entorno:

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 y Jahngo Style, 2010, 1m48s)

Asimismo, se configuran como sujetos optimistas y perseverantes pese a la posición precaria que tienen frente a los adversarios:

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, 47s).

Pero lo más habitual, según observamos, es presentarse en calidad de un hombre honrado: “Prefiero ser libre con “L” de lampiño que con barba de

estadounidenses y franceses, ya lo ha señalado Isabelle Marc (2007), allá de manera frecuente se integran al islamismo o al cristianismo.

candado” (Ferap, 2013, 2m49s). También, Elocuente declara: “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, 54s). Entonces, ser pobres y honrados, en lugar de ricos y corruptos, privilegia la rectitud ética de las personas sobre su rango social; así, la ventaja del poderoso pierde relevancia. En sus términos, la necesidad de transformar al sistema ocurre porque sus representantes no sirven al bien común, ni acatan las normas éticas y morales; de esta forma, al sancionarlos, lo hacen desde el ámbito de lo socialmente aceptado. No obstante, encontramos que algunos –Mich Soldiers, Zcrack, Bate, Hotter– proponen enfrentar a sus opresores por medio de acciones no lícitas ante el Estado, así como no bien vistas por la sociedad, hablamos del 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.
(Zcrack, Bate y Hontter, 2014, 40s).

Por lo general, el uso de la violencia resulta polémico, pero se recurre a ella porque son excluidos de una clase gobernante que goza del uso del aparato de poder para realizar y difundir sus proyectos; incluso dispone del castigo físico para preservarse argumentando que las acciones de protesta perturban la paz; ya lo vimos con Zeth Varuna en *No hice na'*, donde la

policía se aprovecha de un joven. Es por esto por lo que, desde su óptica, resulta justificado emplear la fuerza como último recurso.

Ciudadanos(as) críticos frente a una vida complaciente

Estos 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 se localiza Drack con *Seres de metal* (2015), pues dicta que los ciudadanos(as) son seres predeterminados (robots) por tales poderes. También, Diacker en *¿Qué vale más?* (2014) defiende vestir libremente en lugar de aparentar conforme a las modas estéticas. Asimismo, Sauce 23 con *TV sin nombre* (2015), asegura que los contenidos televisivos (entretenimiento, comerciales) son deplorables. Por su lado, Oxylord en *Don Dinero* (2016), manifiesta un sometimiento de los ciudadanos ante el dinero. Mientras tanto, D-Louder en *La Tenebrarium* (2015), escenifica un artista extraterrenal y procura separarse de los hábitos mundanos. Aquí, cabe recordar, entran las tesis de los Mich Soldiers con *Nuestra Era* y Ferap en *Crisis*.

De nuevo, se configuran como ciudadanos críticos y en este caso, ya lo sugerimos, su enemigo es el régimen capitalista y la industria del entretenimiento que promueven una enajenación en las maneras de consumir y pensar. Al no incorporarse a dichos cánones, 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, 2013, 51s). A todas luces, ostentan una posición de desventaja, la cual los motiva a la confrontación —generalmente— mediante una actitud desafiante y de lamento.

Es palpable su intento por romper con los esquemas señalados, y de modo similar a los individuos ya mencionados, son antropocentristas y combaten su situación a través de conductas y códigos socialmente aceptados. Drack propone el amor propio ante 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, 2m3s). También, Oxylord, en calidad de narrador omnisciente extradiegético, privilegia la familia y el amor a través de la historia de un niño deseoso de ser narcotraficante y rico: “¿Por qué tanta discriminación si el amor es primero? / Todo esto es ficticio no llevarás nada después del entierro” (Oxylord, 2015, 53s). Asimismo, Sauce 23 hace de narrador autodiegético y manifiesta su predilección por la educación y el cultivo del intelecto frente a la banalidad de la cosmética y los artistas de la televisión: “rápido y ágil pasé de un canal al otro, [...] / Pero vacío, realmente sin importancia, / comida chatarra para la mente y la ignorancia” (Sauce 23, 2015, 54s).

Por el contrario, hay quienes combaten a través de conductas y códigos no aceptados por la cultura dominante. D-Louder al escenificar a un ser extraterrenal, primero, se ampara en el arte para combatir el dinero y el conformismo: “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, 44s); pero después, se configura sin trabajo, vago y despreocupado: “Ando con la misma elegancia de un pordiosero, / con la cara de felicidad y bolsillos sin dinero” (D-Louder, 2015, 1m1s). Esto, sin duda, es una alegoría del artista callejero, ahí subyace una ruptura con el sistema social que, entre otras cosas, presupone integrarse a la vida laboral institucionalizada con un horario y salario fijo, así como una serie de responsabilidades predeterminadas afines a ello, como comprar una casa y un auto. También

expresa un empoderamiento antropocentrista porque, sin la ayuda de una deidad o naturaleza exterior, se asume capaz de cumplir sus metas y controlar su destino.

De manera similar, como ya lo mencionamos, Diacker acude a la sinceridad y la autenticidad barrial para contrarrestar la moda en la ropa en *¿Qué vale más?:* “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” (Diacker, 2013, 41s). Si bien la indumentaria holgada llega a comercializarse en los términos de la industria del vestido, no es la dominante en un lugar como Morelia; ya lo vimos en el tema de la calle, aquí tiene connotaciones asociadas a un comportamiento marginal y a sectores periféricos, por tanto, es válido considerarla una conducta alternativa.

Subversivos ante códigos, obligaciones y conductas imperantes

Un tema que subyace al subtema que se trató anteriormente, alude a enfrentar códigos de comportamiento impulsados principalmente por una sociedad mojígata. Para este caso, solo tenemos a dos raperos: el primero, es Bosquejo con *Caballero a medias* (2008), cuya postura es la de un hombre que critica las normas de cortesía y, en consecuencia, se mueve por el rol de un nuevo caballero de sociedad. Desde luego, su condición es desfavorable, así que, por un lado, emplea una actitud desafiante y, por el otro, hace alegorías de tales reglas con el fin de ironizarlas; por ejemplo, las representa a manera de un chofer de autobús: “Y todo es culpa del chofer, disculpa, mejor camino, / para llegar feliz y más seguro a mi destino” (Bosquejo, 2009, 1m37s).

Con respecto a sus conductas de sublevación, se dirige con honestidad a un interlocutor implícito y explícito. De este modo, en lugar de un caballero impoluto, se reconoce un hombre con pasiones, deseos sexuales y

propenso a equivocarse. 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, 2009, 32s).

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 aceptar la visión de un sector hipócrita que se escandaliza fácilmente con comportamientos divergentes cuando en lo privado ellos también participan de esos comportamientos. A su vez, se corre el peligro de nunca abrirse la posibilidad de señalarlos, adaptarlos o, inclusive, quienes los vigilan podrían generar sanciones desmedidas. En ese sentido, anhelan dejar de idealizar “las buenas conductas”.

Por otra parte, se sitúa Zeth Varuna, quien como el título de su pieza lo indica, se autoproclama un *Majadero* (2018), aunque en menor medida subyace el tema de la competición. Así pues, se jacta de ser osado, descortés, violento, mal hablado y blasfemo. A primera vista, pareciera que busca provocar al oyente mediante una serie de descalificaciones, no obstante, plantea sus declaraciones a manera de catarsis y crítica:

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, 27s).

Observemos, él reniega tanto de conductas e instituciones que son rechazadas y aprobadas por la sociedad y el sistema gubernamental. Asimismo, no comparte —ni lo pretende— un modelo de convivencia alternativo al *status quo*; en realidad, va más allá de lo que hasta ahora hemos visto, esto es, la anarquía como procedimiento de liberación y forma de vida. Sin embargo, dicha postura es excepcional entre los raperos(as) de Morelia.

El rechazo de la violencia

El tercer subtema sobre el cual se construyen es la queja acerca de distintos tipos de violencia, algunos vinculados con las adversidades de la calle. Aquí tenemos tres raperos(as), cada uno expone con su tesis un tema subyacente. El primero es Ferap en *Vamos a caminar* (2015), allí cuenta la historia de Omar, un caso donde las agresiones en casa merman el desarrollo positivo de un niño y crean daños colaterales. Se construye como un narrador extradiegético omnisciente, aunque, en los coros y cierres, se convierte en un consejero que intenta evitar que estos actos se repliquen en los oyentes.

En este escenario, Omar inicia en una posición de víctima, pero al crecer se vuelve el victimario con su novia: “inconsciente va a comprar alcohol para papá, / no hay centavos ni siquiera para comprar un pan [...] Enamorada está de un desgraciado patán, / que lo único que sabe es el viernes esperar” (Ferap, 2015, 45s). Para confrontar dicha violencia, 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 [...] si buscas alguien fiel sete fiel a ti mismo” (Ferap, 2015, 1m18s). Con ello, otra vez, insisten en la capacidad de transformar sus situaciones conforme a valores y gestos aceptados socialmente; pero a su vez, sancionan vicios como el machismo, sexismo alcoholismo y el maltrato infantil.

El segundo rapero en este subtema es Rudy García con *Día del grito* (2014), cuyo tema subyacente alude a la violencia provocada por la delincuencia organizada y la protesta contra noticieros de televisión auspiciados por el gobierno. También es un ciudadano crítico que hace uso del recurso del narrador autodiegético, pues él protagoniza su propia historia. En esta, representa a un padre de familia, víctima de granadas de fragmentación en una plaza pública durante la conmemoración del Grito de Independencia¹⁶. A todas luces, su posición es de desventaja, por ello construye una cara temerosa y confundida:

No sé qué pasa, me siento confundido,

mientras los demás festejan aquí hay gritos y alaridos. [...]

Pienso: “¿Por qué yo? ¿Cuáles fueron las fallas?,

¹⁶ El autor se refiere a un atentado ocurrido en Morelia la noche del 15 de septiembre de 2008. Se lanzaron granadas de fragmentación a los civiles en la conmemoración del Grito de Dolores o el inicio de la lucha por la Independencia de México en 1810.

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, 2014, 58s).

Este personaje representa a un ciudadano común que, al asistir a esta conmemoración, da continuidad a la historia oficialista del Estado. Se ostenta creyente, amoroso y protector de su familia, además de mostrar una actitud abnegada; pero reproduce —quizá sin pretenderlo— un 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 radica en visibilizar la situación de los afectados de tal atentado por medio del padecimiento ajeno, y en señalar la minimización de los hechos por los medios de comunicación y el gobierno en turno; hablamos de la omisión del número de perjudicados, los culpables y de aprovechar el miedo para controlar a la población. En esa línea, la voz del sujeto y el rap, como ya lo ha dicho Marc Martínez (2007), se vuelven herramientas de denuncia al ofrecer una versión alterna a la información de los noticieros convencionales.

Por último, tenemos a Catrina Negra con *Relato* (2019), su objetivo es romper el silencio acerca de los ataques de diversa índole hacia la mujer. Ella es una rapera de la tercera generación y nos atrevemos a decir que sus

demandas son fruto del contexto actual, donde la lucha de género ha cobrado mayor relevancia. Por eso, subraya su posición femenina y se dirige a dicho sector con el ánimo de crear un frente común; aunque, en un primer momento también actúa como narradora extradiegética omnisciente. Aquí el enemigo es un machismo representado en novios que agreden física y emocionalmente a su pareja. Y ya que se habla desde un entorno primordialmente patriarcal, su posición es de desventaja, por lo cual 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, 2020, 47s).

De esta manera, se configura desde la valentía, la cooperación, el respeto y la libertad de su cuerpo. Sin embargo, no se trata de una visión basada en las conductas aprobadas por la norma dominante, pues bien, 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 desde la diferencia porque es una propuesta de sí y para sí mismas con el 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 conservadora¹⁷.

Con la anterior exposición damos por terminado las construcciones de raperos(as) morelianos en el marco de la protesta; donde, según lo expuesto, se inclinan por denunciar a determinada clase de gobernantes, civiles, empresarios e industrias de entretenimiento que, de fondo, preservan cierto machismo, clasismo, consumismo, moralismo, autoritarismo, codependencia afectiva y una estructura económica y laboral esclavizante.

Aquí sus dimensiones de identidad comprenden más variantes que en el tema de la calle, pero en términos generales resaltan sus intenciones por desajenarse del capitalismo, lograr la igualdad de clases sociales y la distribución de poder. Para esa empresa, suelen articularse antropocentristas y a través de valores socialmente aceptados. También, expresan una relación con el marxismo, mas no proponen proyectos radicales como la supresión de la propiedad privada o tomar el control de los medios de producción. Asimismo, pocos proceden desde comportamientos sancionados o prohibidos por la sociedad y el Estado, nos referimos al uso de la fuerza física, el feminismo de diferencia y la negación de todo orden establecido. En un sentido estricto, entonces, en este corpus los sujetos no son totalmente antisistémicos, sino que combinan propiedades de ambos polos¹⁸.

¹⁷ Catrina Negra se acerca a la propuesta de Andrea Corral, el empoderamiento femenino exógeno: "dado por circunstancias externas al individuo, socioculturales, 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, pp. 74- 76). Por supuesto, su énfasis se encuentra en las relaciones afectivas donde se somete a la mujer y no tanto en su cosificación como objeto de deseo.

¹⁸ En otros sitios también se ha llegado a la conclusión de que los raperos(as) no son totalmente antisistema; en Francia (Marc, 2007), por ejemplo, así se considera porque se adhieren a la industria discográfica y presentan estructuras conservadoras como el machismo.

Conclusiones

Como procuramos mostrar, los raperos(as) manifiestan en el discurso oral una identidad multidimensional: ante sí mismos y los demás se inclinan por ciertas construcciones y reconstrucciones con variantes según el marco temático. En la calle tienden a configurarse como individuos barriales conservadores, con un fuerte etnocentrismo, determinismo y autenticidad barrial; a esto le siguen raperos(as) reformadores de su entorno y otros más que mezclan ambas posturas. Mientras que en el marco de la protesta prefieren ser ciudadanos críticos, antropocentristas y honrados, primordialmente para desajenarse del sistema capitalista y obtener igualdad entre las clases sociales. Con ello, ya tenemos una aproximación concreta a las identidades en canciones de un sector representativo de la comunidad.

Los resultados anteriores también son, evidentemente, una mirada a la construcción identitaria en discursos de raperos(as) pertenecientes a un contexto delimitado, porque, como señalamos, exhiben características que no concuerdan con la expresado en otros países, por ejemplo, su desinterés por afiliarse a una religión. Tampoco coinciden con lo que sucede en el resto de México, donde podemos encontrar diferentes perspectivas respecto a la lucha de etnia y género¹⁹. En esa óptica, el presente artículo es una invitación a continuar analizando las producciones de raperos(as) en lugares poco estudiados por la academia.

Finalmente, al menos en México, la percepción colectiva asocia a los raperos(as) con violencia, misoginia y delincuencia. No negamos tales atributos en el sujeto barrial conservador, pero ya lo recalcamos, no se reducen a ello, su identidad es multidimensional. Por lo mismo, esperamos que los resultados de este breve análisis contribuyan a superar dichas

¹⁹ Al respecto de lo que decimos puede verse a Nicolás Hernández (2017).

interpretaciones y, en conjunto, logremos una visión más profunda de su paso por los diferentes países donde han irrumpido.

Referencias

- Ángeles Villanueva, A. (2019). Rap beligerante. Tipos de ataques y *punchline* en contiendas de raperos morelianos. *Revista de Literaturas Populares*, 2, 379-422. <http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=929>
- Ángeles Villanueva, A. (2020). *La comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio sobre su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones* [Tesis doctoral, El Colegio de Michoacán].
- Beristáin, H. (2013). *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa.
- Bisorman. (2014). Suavidad [canción]. *Pasamanos. Nosotros, Los Otros*.
- Bosquejo. (2009). Caballero a Medias [canción]. *Ke no estoy loco. Kujos Melody*.
- Charly 3M. (noviembre 8, 2017). *Mi Barrio Real | Audio Oficial* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rVVJ8e-cuJA>
- Convergenzia Lirica. (2006). Rebeldía [canción]. *Demo. Hip Hop Nacional*.
- Corral Rodríguez, A. (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream* [Trabajo de posgrado del Departamento de Comunicación, Universidad Pompeu Fabra] <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25251>.
- Dawn G., M. U. y Fonseca A. J. (2018). *Hip Hop around the World: An Encyclopedia [2 volumes]*. Santa Barbara, California/ Denver, Colorado: Greenwood/ ABC-CLIO.
- Diacker. (2013). *Qué vale más* [canción]. <https://soundcloud.com/diacker/que-vale-mas>
- Drack. (2015). Seres de metal [canción]. *Fe en mí*. Independiente.
- Elocuente. (2017). ¿Cuál es la forma? [canción]. *Después de lo abstracto*. The Legacy.
- Erre, A. (2010). El circo de la esperanza [canción]. *La Misiva. Happy House*.
- Erre, A. (2015). Epitafios del Hood [canción]. *Sin Descanso. Nosotros, Los Otros*.
- Ferap. (2015). Vamos a caminar [canción]. *El aprendiz*. Independiente.

- Ferap. (2016). Crisis [canción]. *FE23*. Independiente.
- García, R. (2014). Día del grito [canción]. *De la teoría a la práctica*. Miramamásinmanos [sic].
- García R., Hispana. (mayo 4, 2017). *Saque la feria (Dj Soncker) (Video Oficial)* [video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=3hR1Fw_Q8so
- Güemes, C. (2009). Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento. En Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), *Características centrales del mundo poético construidos por Chalino Sánchez* (pp. 165-180). El Colegio de San Luis.
- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap Originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en las Ciudad de México* [Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología].
- Jiménez Calderón, J. (2014). Entre oralidad y escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español. *ORALIA: Análisis de discurso oral*, 17, 239-266.
- Jocker, E., Esduq y Smoper B. (abril 9, 2016). *Pandillero desde morro* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YDq5xy85aks>
- Kalibre Magnum. (2009). El hijo del pueblo [canción]. *Peligroso*. Hip Hop Nacional, Happy House.
- Kalibre Magnum. (marzo 3, 2012). *This is my Life* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ohrSgVp9vak>
- Kalibre Magnum. (2013). Historia De Mi Vida [canción]. *Magnum tapes*. La violencia records, Mexamafia.
- Kazumy. (febrero 18, 2013). *K.A.Z - Somos Originales. Buenos Inquilinos Pro*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3itjffMgSao>
- Krater. (2015). De donde no se ve... [canción]. *De dónde no se ve, no se habla y no se escucha*. Auténtica Escuela, Shantis Crew, El Acento, ML Clan.
- Louder, D. (2015). El tenebrarium [canción]. *El tenebrarium. Nosotros, Los Otros*.
- Magis, C. H. (1969). *La lírica popular contemporánea*. El Colegio de México.

- Martínez, I. M. (2007). La estética del rap francés. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, (7), 5.
- Marcial, R. (1997). *La banda rifa. Vida cotidiana de grupos juveniles de esquina en Zamora, Michoacán*. El Colegio de Michoacán.
- Mc A. y Mc K. (2013). Libertad [video]. *Habituales Pensamientos*. Rapfónica Crew, Vanz Prod.
- Milicia CT-7. (2010). En el barrio ezcribo [canción]. *Herencia de la Calle*. Independiente.
- Negra, C. (abril 17, 2020). *Relato* [video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=nnoAaajjr_o
- Olvera, J. J. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 56 (28).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So187-73722016000200085
- Oxylord. (mayo 3, 2015). *Don Dinero [VIDEO OFICIAL]* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3qMfogsER9I>
- Pérez Martínez, H. (2009). *El Texto*. Universidad Autónoma de Nuevo León / Facultad de Filosofía y Letras.
- Reygadas, P. (2009). *Argumentación y Discurso*. El Colegio de San Luis.
- Safek y Galán. (marzo 2, 2016). *El pan de cada día* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=a3isND9Pbbs>
- Sauce 23. (2015). TV sin nombre [canción]. *De revolución, de protesta o de guerra*. Auténtica Escuela, Shantis Crew.
- Soldiers M. y Style J. (2010). Nuestra Era [canción]. *Maketa. Independiente*.
- Stoner, M. (marzo 3, 2014). *Mi Nombre es Calle* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=gAjJ5oiLtU>
- Varuna, Z. (2018). No hice na' [canción]. *Kosher*. Jazzmaticos Estudios.
- Varuna, Z. (2018). No hice na [canción]. *Kosher*. Jazzmaticos Estudios.
- Xirau, R. (2017). *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM.

Zcrack, Bate y Hontter (2014). *Rebeldía y resistencia* [canción]. *Odio y Rebeldía. Real Verso*.

Zcrack. (2014). *Salgo a la calle* [canción]. *Odio y Rebeldía. Real Verso*.

Zen, B. (5 de junio 5, 2018). *Big Zen - Así es la vida d* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tWctiDOVylg>