

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA BENITO JUÁREZ DE
OAXACA**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS

**Y ASÍ LO HACEMOS POR AQUÍ. ESCENAS MUSICALES
EMERGENTES: LA ESCENA RAPERA OAXAQUEÑA**

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN SOCIOLOGÍA**

P R E S E N T A :

Osiris Israel Benítez Vasconcelos

**DIRECTORA:
DRA. HOLLY MICHELLE WORTHEN**

**LECTORES:
DRA. MARIANA FAVELA
DR. JORGE HERNÁNDEZ DÍAZ**

OAXACA DE JUÁREZ, OAXACA, 2021

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) le agradezco la beca recibida durante este programa de posgrado, inscrito al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC).

Al IISUABJO mi más eterno agradecimiento por aceptar mi proyecto de investigación. A las Doctoras y Doctores que compartieron sus conocimientos y consejos en cada uno de los seminarios. A mis compañeros y compañeras del posgrado, ha sido un honor compartir aula con ustedes, deseo de corazón seguir compartiendo momentos y experiencias.

A la Dra. Holly Michelle Worthen le agradezco mucho su compromiso, su preocupación, sus consejos y sus regaños. Estoy convencido de que para esta tesis, tuve a la mejor Directora.

Al Dr. Jorge Hernández y a la Dra. Mariana Favela gracias por sus observaciones y sus recomendaciones, ya que sin ellas esta tesis no habría podido hacerse.

A mis padres por ser siempre un apoyo incondicional en cada aspecto de mi vida. A mis hermanas por ser mis cómplices a lo largo de mi vida, no hay palabras suficientes para expresar todo mi cariño.

A Nahima y a Luis por su amistad y por ser un ejemplo para mí.

A Jorge, Sandra, Ileana e Israel por ser mis influencias y mis mentores en la academia, gracias por mostrarme este mundo. Un agradecimiento especial a Igael, quien es parte fundamental de esta tesis, sin sus aportes, aún seguiría perdido en el limbo de la teoría.

A las raperas y raperos que me permitieron entrar en sus vidas. Gracias por todo y perdón por tan poco.

Índice

Capítulo	1:
Introducción.....	1
Pregunta de investigación.....	4
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
Justificación.....	5
Los orígenes del rap y el hip-hop.....	6
La llegada del rap y su desarrollo en México.....	9
El desarrollo de nuevas escenas raperas en México.....	13
Estudios del rap y el hip-hop en contextos latinoamericanos.....	14
Metodología.....	23
Observación participante.....	23
Las entrevistas.....	25
Monitoreo de plataformas digitales y redes sociales.....	27
Conclusión.....	29
 Capítulo 2: La Sociología de la música y el concepto de la escena musical.....	 31
Introducción.....	31
Teorías sociológicas de la música.....	31
Diversos conceptos de escena.....	34

musical.....	
Otros conceptos para estudiar a la música.....	36
Comunidad.....	36
Subcultura.....	37
Las raíces del concepto de escena.....	40
Campo.....	40
Mundo del arte.....	41
Semiósfera.....	43
¿Qué es una escena?.....	44
Producción y difusión casera: ¿La generación de nuevas escenas?.....	46
Conclusión.....	50

Capítulo 3: La escena de rap oaxaqueño. El rap, sus diferentes escenarios y formas de producción y difusión.....

La escena emergente del rap oaxaqueño.....	51
Los raperos y las raperas oaxaqueñas.....	53
Los escenarios y las “tocadas”.....	63
Los bares.....	64
Los recintos culturales.....	67
Los domicilios particulares y otros espacios físicos.....	74
Eventos patrocinados y de marcas.....	76

comerciales.....	
Las casas discográficas y los estudios caseros.....	77
La difusión.....	84
La difusión por redes sociales y plataformas digitales.....	86
Conclusión.....	88

Capítulo 4: La participación de los raperos y las raperas en la escena oaxaqueña.....	91
El acercamiento al rap y los inicios de sus proyectos raperos.....	91
Establecerse en la escena.....	99
Retos para su participación en la escena.....	102
¿El vivir del rap?.....	107
El apoyo mutuo.....	111
Las razones para hacer el rap.....	112
El desahogo y la expresión de los sentimientos.....	114
Visibilizar situaciones o generar un cambio.....	116
Sobresalir.....	122
Conclusión.....	124

Conclusiones finales.....	125
----------------------------------	------------

Referencias.....	129
Trabajos citados.....	129
Entrevistas consultadas.....	134
Material audiovisual consultado.....	134
Canales de los raperos y las raperas oaxaqueñas, de productores y de sellos discográficos consultados.....	135

Capítulo 1: Introducción

En los años ochenta y noventa, la cultura del hip-hop, nacida dentro de la cultura callejera de los afroamericanos y latinos de la ciudad de Nueva York unas décadas antes, empezó a crecer en popularidad, convirtiéndose en algo consumido y producido en diferentes lugares alrededor del mundo. En países como Japón, Francia, Argelia, y Canadá, las personas, la mayoría de ellos jóvenes, encontraron en el hip-hop; y en los cuatro elementos que lo conforman: el rap, el graffiti, el *breakdance* y el DJ; formas de expresarse y manifestarse artísticamente. América Latina no fue una excepción y desde entonces a lo largo del continente han surgido comunidades y escenas de hip-hop que siguen creciendo actualmente.

Uno de los primeros esfuerzos por documentar la expansión del hip-hop alrededor del mundo fue el de Tony Mitchell, quien, en su libro, *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, compila diversos casos del hip-hop en diferentes contextos. La pregunta que guiaba su trabajo y los primeros acercamientos académicos al estudio de hip-hop y la globalización es sobre si la extensión de rap representaba la amplificación del consumo masiva y capitalista de una industria musical más y más comercializada. Aunque algunos, como el de Ian Condry (2001), quien demostraba en el caso de Japón que los raperos nipones imitan y trasladan valores culturales del hip-hop estadounidense a su contexto sin modificaciones significativas, en general Mitchell y los demás autores encontraron otro fenómeno: que el creciente gusto por el hip-hop no era una réplica tal cual de una industria masificada, sino que las personas consumieron y *transformaron* el hip-hop de diferentes formas. Indicaron cómo lo utilizaba para construir nuevas identidades juveniles y étnicas, iluminar violencias estructurales, manifestar contra las desigualdades, y expresar sus malestares, entre otros.

Posteriormente a la intervención de Mitchell, otros académicos han estudiado con más detalle cómo el hip-hop ha sido utilizado y adoptado en todo el mundo, cambiando el enfoque de los estudios de una preocupación con la masificación del género en un contexto de globalización a una examinación sobre qué aporta el género en términos de la construcción de identidades y agendas políticas. En América Latina, los estudios sobre hip-hop han examinado principalmente cómo el rap ha sido un generador y catalizador de identidades, discursos y posicionamientos culturales y políticos. Ejemplo han sido los estudios de Garcés Montoya (2007) sobre las formas en que los jóvenes raperos de Medellín, Colombia, se apropian de las calles de la ciudad y las

resignifican para expresarse, o el trabajo de Barrett (2015) sobre un grupo de rap guatemalteco que revitaliza sus raíces mayas al combinarlas con elementos propios del rap.

A la par, la literatura sobre la música desde las ciencias sociales ha ido desarrollando nuevas formas de acercarse a la producción y el consumo musical contemporáneo en una época globalizada y digitalizada, enfocándose en cómo las personas se apropian de algún género musical para la ejecución de un propósito, es decir, que se han ido focalizando en entender la importancia que le dan las personas a la música y no tanto en comprender a la música en sí misma. En otras palabras, se ha estudiado el papel que ha tenido la música en la vida cotidiana de las personas y cómo y por qué se han creado movimientos y comunidades en algunos casos. En ese sentido, el concepto de “escena musical” ha ganado atención para hablar de los fenómenos sociológicos y musicales en diversos contextos.

A diferencia de otros conceptos utilizados para el estudio de fenómenos músico-sociales, como subcultura o comunidad, el concepto de escena permite abordarlos de forma más flexible. Mientras los otros conceptos han sido criticados por delimitarse geográficamente, por ejemplo a un lugar en específico, o considerar a sus participantes homogéneamente, en el concepto de escena comprenden fenómenos musicales que se llevan a cabo en diversos puntos al mismo tiempo y entiende que los participantes dentro de una escena llegan a ser distintos entre sí. Esto es muy útil dado los avances tecnológicos que han permitido nuevas formas de producción musical y de la conexión virtual entre consumidores y productores. Asimismo, nos permite entender fenómenos musicales más recientes, emergentes y globalizados.

Con respecto al rap, el concepto de escena musical nos ayuda no solamente a entender cómo se adapta el rap a sus contextos, sino también cómo se generan nuevas escenas (ayudadas por el internet y el acceso a la tecnología para producir y consumir música) en lugares o situaciones donde antes no había un interés en este género musical. Por lo mismo, los raperos y raperas no sólo se apropian del género musical, sino también se apropian de espacios y generan circuitos para la realización de conciertos y eventos de rap. Asimismo han creado sus propias formas de vivir en torno al rap y han construido sus propias redes de cooperación entre ellos, las cuales forman grupos y comunidades que en conjunto se ven como una escena musical.

Una de las nuevas escenas emergentes de hip-hop en América Latina es la vinculada al estado de Oaxaca, México. Oaxaca está ubicado en el sur de este país, relativamente lejos de la capital y otros centros urbanos importantes (como Guadalajara, Tijuana, y Monterrey) donde se

concentran la mayoría de las escenas musicales. Conocido por sus pueblos indígenas, los cuales representan el 65.7% de la población estatal (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2015) y se asocian a 17 diferentes grupos lingüísticos (García Vargas, 2018), la población se ubica en zonas rurales y pequeñas ciudades regionales, aisladas y divididas por las montañas de la Sierra Madre. En las montañas se producen la madera y el café, y la subsistencia es por parte de la producción de maíz. El turismo y la migración van de la mano como fuentes importantes de ingreso.

Sin embargo, en este contexto ha nacido una rica historia de producción musical. Las varias culturas musicales oaxaqueñas han tenido transformaciones con el paso del tiempo, mezclando música pre-hispánica con influencias de instrumentos y estilos coloniales. Por ejemplo, Navarrete (2010) señala que en la Nueva España, “el ritual sonoro en doctrinas y parroquias fue objeto de innovaciones y adaptaciones que hicieron de las reglas de coro una práctica religiosa más sugestiva y acorde a las circunstancias culturales de las poblaciones indias” (p. 138). Se entiende que desde la época colonial se dieron combinaciones musicales entre las músicas originarias y las músicas sacras. No obstante, fue hasta las Reformas Borbónicas, a mitad del siglo XVIII y el siglo XIX, cuando las capillas musicales se convirtieron en capillas de viento. Sánchez Santiago y Gómez Miranda (2019) apuntan que ese cambio se debió como una protección de los pueblos indios a sus bienes de comunidad, ya que estos también se vieron afectados por la promulgación de la Ley de Manos Muertas en 1856¹. Estos bienes fueron empleados para la formación de las capillas de viento, en la restauración de instrumentos y la instrucción de maestros de música. De estas capillas surgieron las bandas filarmónicas. Asimismo, la industrialización y la venta de los instrumentos musicales a mediados del siglo XIX también fomentaron la producción musical en el estado. Así como las bandas filarmónicas, los ensambles de chirimía y de tambor, y las orquestas de cuerdas también se resaltaron como representantes de la música oaxaqueña. En el contexto de esta rica tradición musical, la producción musical no es inusual, pero el género de rap, sí.

En esta tesis, se pretende estudiar la producción del rap por artistas que se identifican con Oaxaca para poder entender la construcción de esta emergente escena musical. Se examina por

¹ Esta ley, conocida mejor como la Ley Lerdo, implicó la venta a particulares de diversas propiedades eclesiásticas rurales. Aunque su propósito era limitar el patrimonio de la Iglesia católica, su aplicación también afectó las tierras comunales, así lo señala la lingüista oaxaqueña Yasnaya Aguilar (2020).

qué los raperos y las raperas oaxaqueñas han estado atraídos a este género musical, cómo han adquirido y desarrollado habilidades para realizar el rap, y las diferentes formas por medio de las cuales producen su música. Del mismo modo, se estudiará cómo han ido articulando espacios, como redes de apoyo y conocimiento, para construir algo que se va identificando como una escena musical. Se explorarán las motivaciones para participar de manera diferenciada en esta escena y las diversas adversidades que enfrentan al intentar la realización de su práctica musical, incluyendo los retos económicos, como la autogestión de los espacios y sus canciones, así como los retos sociales, por ejemplo, los estereotipos negativos asociados con el hip-hop. A pesar de todo eso, los raperos y las raperas oaxaqueñas han encontrado en el rap una forma de expresión por medio de la cual manifiestan sus sentimientos, sus inquietudes, sus vivencias, y las oportunidades de generar cambios sociales.

Preguntas de investigación

¿Cómo se ha ido construyendo la escena rapera oaxaqueña? ¿Cómo son las redes, interacciones y gestiones que los raperos y las raperas han creado como parte de esta escena? Y, ¿cómo y por qué los y las raperos/as participan de maneras diferenciadas en esta escena?

Objetivo general

Analizar la escena rapera oaxaqueña para entender su construcción y funcionamiento desde la perspectiva de los y las raperos/as participantes, para contribuir a los estudios sobre la emergencia de nuevas escenas musicales en la sociología de la música.

Objetivos específicos

- Comprender las motivaciones y las razones por las que los raperos y las raperas oaxaqueños hacen rap.
- Analizar la trayectoria personal de los raperos oaxaqueños y sus experiencias de vida en torno al hip-hop.
- Analizar las formas en que usan el rap para emitir mensajes y para expresarse.
- Identificar los elementos que conforman la escena oaxaqueña, sus formas de producción y gestión de espacios.

- Analizar las formas en que los raperos y raperas oaxaqueños participan e interactúan en la escena.
- Identificar las diferencias entre las formas en que participan los raperos y raperas en la escena oaxaqueña, y analizar por qué.

Justificación

A pesar de que el rap y el hip-hop surgieron en la década de los setenta, en años recientes siguen conservando su lugar, en conjunto, como uno de los géneros musicales más escuchado en el mundo. De acuerdo a datos de la plataforma Spotify, en 2020, el trapero² puertorriqueño Bad Bunny fue el artista más escuchado con 8,300 millones de reproducciones. En segundo lugar está el rapero canadiense Drake, seguido del reguetonero colombiano J Balvin. La tendencia indica que los géneros musicales relacionados con el rap y sus exponentes, se encuentran entre los más escuchados por el público. Asimismo, el álbum de Bad Bunny YHLQMDLG³ fue el más escuchado en ese año.

Esta popularidad del rap ha motivado la creación de diversas escenas raperas alrededor del mundo, incluso en contextos en donde no se esperaba que el rap fuera consumido y apropiado. Estas escenas emergentes de rap nacieron como una propuesta diferente y alterna al rap más comercial de los Estados Unidos, ya que se enfocan en otras temáticas más cercanas a sus respectivos contextos o buscan contar narrativas diferentes y exponer temas que no eran contemplados por el rap comercial, la escena del rap oaxaqueño es un ejemplo de ello.

Por ende, es importante ver qué es lo que expresan estos raperos a través de su música, cómo logran transmitir sus descontentos e inquietudes y descubrir cuáles son sus motivaciones. Al estudiar estas cuestiones podremos entender y comprender a cada uno de estos artistas como raperos y raperas, y el valor que le dan al rap como medio de expresión. Asimismo, comprender la escena rapera oaxaqueña y entender sus características por medio de sus canciones, de los espacios en donde se desenvuelven y de sus narrativas en torno al rap, nos permitirá ver cómo esta música genera relaciones entre ellos, formando movimientos y comunidades diversos dentro

² Así se conoce a los exponentes del *trap*, un subgénero del rap que incorpora a su sonido la música *dubstep*, la cual se caracteriza por música electrónica bailable cuyos ritmos tienden a ser entrecortados.

³ Se lee como “Yo Hago Lo Que Me Da La Gana”.

de la misma escena, para tener un acercamiento a la música actual creada por oaxaqueños y oaxaqueñas.

Por último, desde la perspectiva de la que parte esta tesis, estudiar a la escena rapera oaxaqueña permitirá repensar diversos aspectos sociológicos sobre la música que se tienen en la actualidad, sobre cómo es consumida, producida y difundida por los músicos y las redes que se van construyendo en torno a ella y al arte, y las maneras en que esas estructuras están conformadas y se adaptan a diversas circunstancias, tanto locales como globales.

A modo de resumen, los raperos y raperas oaxaqueñas han conformado una escena emergente en los últimos años. La mayoría de las investigaciones se han enfocado en la construcción de subjetividades, en las acciones políticas de los raperos y en cuestiones de etnicidad y de género en el rap; y en menor medida desde una perspectiva económica. Por lo tanto, en este trabajo lo que se pretende es entender y comprender los significados que estos artistas oaxaqueñas han creado y reafirmado a través del rap y del hip-hop, y cómo ello los ha motivado a construir un proyecto musical y a involucrarse en otros procesos como la producción de su material y en la gestión de espacios para la ejecución de su música.

Los orígenes del rap y del hip-hop

Para explorar la importancia de la emergencia de nuevas escenas raperas, es importante entender la historia de cómo y dónde empezó el rap y el hip-hop. El hip-hop es una cultura conformada principalmente por cuatro elementos: el *breakdance*, el *graffiti*, el *DJ* y el *MC* o rapero. En este trabajo de investigación se enfoca más en los raperos ya que, junto con los *DJ's*, son la parte musical dentro del hip-hop. Sin embargo, los raperos suelen ser más reconocidos que los *DJs* por parte de las audiencias. Asimismo, no se pueden descartar los otros dos elementos ya que están relacionados entre sí. Entonces se debe tener en cuenta que el hip-hop y el rap están ligados, pero no son lo mismo, ya que el hip-hop es un movimiento cultural cuyas manifestaciones se dan con los cuatro elementos mencionados, mientras que el rap es una forma de canto que no es exclusivo del hip-hop, ya que existen movimientos de rap como el *trap*, el reguetón o el rap-metal que no son parte del hip-hop.

El movimiento cultural del hip-hop surge a finales de la década de los setenta en Nueva York. En ese momento se dieron problemas de vivienda, de desempleo y raciales⁴ debido a proyectos urbanistas. Estas problemáticas se manifestaron en el surgimiento de diversas pandillas que defendían sus barrios a toda costa. Sin embargo, como una especie de fuga de esos problemas, se organizaron diversas fiestas en donde las personas podían divertirse y los miembros de diversas pandillas podían convivir en paz. En esas fiestas los DJ eran los protagonistas por sus mezclas.

Con respecto al rap, hay un debate entre los pioneros del hip-hop sobre quiénes fueron los primeros que rapearon en esas fiestas, en lo que la mayoría coincide es en que los raperos fueron influenciados por artistas pertenecientes al movimiento de la canción narrada como Barry White o James Brown. Sin embargo, fue hasta inicios de la década de los ochenta que la industria en torno al hip-hop en Estados Unidos se fue consolidando, en 1980 salió la primera canción considerada como rap, producida por una casa discográfica, la cual se llamó “Rapper 's Delight” del grupo The Sugarhill Gang⁵. Ya en 1982 salió a la luz la canción “The Message” de Grandmaster Flash⁶ & The Furious Five, la cual se considera la primera canción de rap consciente o de denuncia social, ya que en su letra relataba la vida en las calles del Bronx en donde la prostitución, la venta de drogas y la delincuencia eran parte de la vida cotidiana. Hasta la fecha, es considerada como una de las mejores canciones de rap de la historia.

Con la popularización del rap y el hip-hop por las fiestas de los DJs y las canciones que se empezaban a grabar en ese entonces, diversos personajes como productores, agentes, periodistas, entre otros; se interesaron en el género musical y en el movimiento cultural

⁴ Mayormente con los grupos afroamericanos, pero también se vieron afectados otros grupos minoritarios como los latinos y los filipinos, por ejemplo.

⁵ Aunque fue la canción que popularizó al rap y a la cultura del hip-hop, es tomada por algunos sectores como una manufactura por el hecho de que la productora Sylvia Robinson buscó una manera de promocionar su nueva disquera Sugar Hill Records y optó por hacer una grabación de rap. Por lo mismo, reunió a tres músicos afroamericanos de soul y funk Michael “Wonder Mike” Wright, Henry “Big Bank Hank” Jackson y Guy “Master Gee” O'Brien, quienes formarían el grupo.

⁶ Es de resaltar que Grandmaster Flash es reconocido como uno de los fundadores del rap y de la cultura del hip-hop junto con Afrika Bambaataa y DJ Kool Herc. Estos DJs sentaron muchas bases en la forma en que se hace rap, como resaltar al MC por encima del beat o por sus diversas técnicas a la hora de mezclar como el *scratching*, el cual es el sonido que se produce cuando se gira un disco sobre la tornamesa de manera manual.

generando una industria en torno a ello⁷. Con respecto al rap, se produjeron discos LP y sencillos⁸ a mayor escala, los cuales eran reproducidos por las cadenas de radio. Además de que en esos años comenzó el auge del videoclip⁹, del cual el rap también fue participe. Para la industria del rap y el hip-hop, los lanzamientos de los discos King of Rock del grupo Run-DMC en 1985 y del Licensed to Ill de los Beastie Boys en 1986. Estos álbumes fueron los primeros en ser certificados como discos de platino¹⁰ por las enormes ventas en sus lanzamientos.

A finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa, el rap americano se tornó más cercano a la realidad de las calles. En discos como Fear of a Black Planet (1990) de Public Enemy, Straight Outta Compton (1988) de N.W.A, o el Enter the Wu-Tang (36 Chambers) (1993) del Wu-Tang Clan; contenían canciones que abordaban temas como: las pandillas, el uso de drogas, la violencia familiar o el racismo. Incluso canciones de esos grupos como “Fight The Power” de Public Enemy o “Fuck The Police” de N.W.A. Ya en los años noventa, con una industria más consolidada y siguiendo con más intensidad las temáticas sobre la vida dura en las calles, el rap empieza a ser considerado como una música para pandillas y personas violentas. Esto se debió al establecimiento del *gangsta rap*, el cual resaltó la parte más violenta de las calles como las pandillas o el tráfico de drogas. Este subgénero llegó a ser el más popular entre los escuchas del rap, al grado de que, aún hoy hay quienes la consideran una música para violentos, drogadictos y pandilleros. Esta idea se reafirmó cuando la violencia sobrepasó a la industria con la rivalidad entre los raperos de la Costa Este y la Costa Oeste, en la cual Tupac Shakur, representante del rap de la costa Oeste y Notorious B.I.G., de la costa Este, fueron asesinados. Ambos raperos competían en ventas, pero esa rivalidad se llevó a otros niveles.

⁷ Por ejemplo, varios graffiteros llegaron a hacer piezas exclusivas para galerías y museos. Algunos otros consideraban que eso le quitó propósito al graffiti, el cual era marcar el territorio para alguna pandilla o ser reconocidos por la misma comunidad en las calles.

⁸ En la industria de la música, existen tres tipos de álbumes. El primero es el *single* o sencillo, el cual tiene una o dos canciones (el lado A y el B). El segundo es el EP (extended play), y contiene entre 3 a 6 canciones. Por último en el LP (long play) hay 7 o más canciones.

⁹ El videoclip es el video que acompaña a una canción para promocionarla en medios audiovisuales.

¹⁰ En la industria de la música, los álbumes eran reconocidos como exitosos dependiendo del número de copias que lograban después de sus lanzamientos. Dependiendo del país, los álbumes pueden ser reconocidos como discos de plata, de oro, de platino o de diamante; siendo este último el máximo reconocimiento.

Cuando Tupac fue asesinado, uno de los sospechosos de su muerte fue Notorious B.I.G, pero seis meses después él también sería asesinado.

Sin embargo, el *gangsta rap* dejó de ser el subgénero más popular a mediados de la década del 2000. Esto se manifestó cuando el álbum “Curtis” del rapero 50 Cent fue superado en ventas por el álbum “Graduation” del rapero Kanye West. A partir de este punto, el rap se abrió a otras narrativas como los sentimientos y las emociones de los mismos raperos, siendo el amor uno de los temas más frecuentes. Del mismo modo, algunos exponentes como Childish Gambino, Kendrick Lamar, o JAY-Z, por mencionar algunos, han criticado diversos aspectos de la vida social americana, siendo el racismo su principal objeto de crítica. Asimismo, el reguetón y el trap latino son los subgéneros de moda en la década del 2010, ya que varios de sus exponentes como el puertorriqueño Bad Bunny o el colombiano J Balvin se encuentran entre los artistas más escuchados a nivel mundial en plataformas de *streaming*. Del mismo modo, se han dado colaboraciones exitosas entre raperos latinoamericanos y exponentes estadounidenses como la de Drake y Bad Bunny, incluso se han presentado en diversos foros de alcance global como entregas de premios o programas de televisión, por lo que la escena actual es más diversa al contemplar a exponentes no estadounidenses.

Debido a la popularización del rap y el hip-hop a finales de los noventa e inicios de la década del 2000 la generación de diversas escenas y movimientos de rap alrededor del mundo se intensificó. Esto fue documentado por Tony Mitchell (2000) en su libro *Global Noise*. En los diversos casos que se presentan en el libro se exponen las formas en que los raperos y raperas de cada uno de los contextos revisados se apropian del rap y lo hacen suyo. Aunque cada caso es particular en sus formas y en sus expresiones, las diversas escenas rap en el mundo comparten también elementos, formas y tendencias entre ellas y con la escena norteamericana. Eso se apreciará en el siguiente apartado en donde se explorará la historia del rap en México.

La llegada del rap y su desarrollo en México

El rap llegó de manera peculiar a México: en 1981 el comediante Memo Ríos, quien decía rimas como parte de su rutina cómica, grabó un rap llamado “El Cotorreo” que era una versión de la canción “Rapper 's Delight” de The Sugarhill Gang¹¹. Aunque es un origen que está alejado de la

¹¹ Tanto en Venezuela como en España ocurrió la misma situación casi al mismo tiempo. En Venezuela, el comediante Perucho Conde lanzó su canción “La Cotorra Criolla” y en España el comediante Arévalo hizo su

naturaleza callejera del rap, algunos exponentes mexicanos actuales reconocen la importancia del comediante en la creación de la escena rapera a nivel nacional. Ejemplo de ello es la canción Memorias (skip) de La Banda Bastön, la cual fue escrita por el comediante y producida por el grupo.

Luego, en los años ochenta en la ciudad de México surgieron los grupos Crimen Urbano, Cuarto de Tren y Sindicato del Terror, los cuales sentaron las bases del rap y el hip-hop mexicano. Estas agrupaciones solamente participaban en circuitos independientes, por lo cual la difusión de su rap fue muy limitada. Además estaban muy influenciadas por el rap de los Estados Unidos, ya que en sus primeras presentaciones rapeaban en inglés¹², además de que su rap estaba muy influenciado por la cultura chola por su cercanía con la frontera.

Fue hasta los años noventa cuando se masificó el rap en el país, principalmente por su presencia en los medios de comunicación. En un primer momento, se exponía en la televisión y en la radio un rap másailable, cuyos beats provenían de la música electrónica y el pop. En México, el principal exponente de este tipo de rap fue el grupo Caló, cuyo *frontman* era el rapero Claudio Yarto. Los demás integrantes son los bailarines Gerardo Méndez y Andrés Castillo, y las hermanas Maya y María Karunna, quienes también bailaban en el escenario y hacían los coros de las canciones. Su estilo musical se acercaba más al rapailable como el de los raperos estadounidenses MC Hammer o Vainilla Ice, y con influencia de la música electrónica.

El rap de ese grupo era altamente difundido por diversas estaciones de radio y en programas de la cadena Televisa, por lo cual se relacionaba al grupo como parte de la manufactura de esa empresa¹³. La televisora decidió apostar por el público juvenil siendo Caló una de sus cartas fuertes, incluso Claudio Yarto llegó a conducir un programa nocturno de entrevistas llamado “El Sabor de la Noche”. El hecho de que este tipo de rapailable fue producido, en primer lugar, se debió a que la industria del rap apenas se estaba formando en el

versión llamada “Que va, que va”. Estas tres versiones ocuparon la base musical de “Rapper’s Delight”. Para el periodista Feli Dávalos, eso significó que en un primer momento, el rap era visto como una moda pasajera.

¹² Incluso el primer nombre del grupo Sociedad Café era Brown Society.

¹³ Principal empresa dedicada a los medios de comunicación como televisión, radio, editorial, entre otras. Debido a su alcance masivo, se considera que todo producto artístico o cultural creado por esta empresa es “plástico” o fabricado para las masas. En su trabajo sobre el rock mexicano Urteaga (1998) señala que los rockeros mexicanos con los que trabajó consideran que cualquier producto cultural que provenga de los medios masivos de comunicación no es original y sólo está hecho para obtener ganancias monetarias de manera rápida.

país y para asegurar el éxito de esas canciones en los *charts*¹⁴ se copiaron estilos y sonidos basados en la electrónica y el pop. Del mismo modo, a principios de la década de los noventa, la cadena Imevisión, hoy TV Azteca¹⁵, emitió un programa llamado “A Todo Dar”, conducido por Juan José Peña y su hermana Alby Casado. El programa consistía en convocar a personas del público para participar en diversos concursos, uno de ellos era sobre break dance. En ese concurso, colectivos de jóvenes presentaban sus coreografías al ritmo de música electrónica y pop, del estilo expuesto por Caló.

No obstante, en las escenas independientes de rap en México, surgieron diversos grupos como Kartel Aztlán o Caballeros del Plan G, quienes representaban otra opción al rap de Caló. Estos grupos se mantuvieron sólo en circuitos independientes por lo cual el alcance de su música fue más limitado. Fue hasta 1997 cuando un tipo de rap—alejado del estilo de Caló y más cercano a las realidades callejeras— apareció en el radar nacional con el grupo regiomontano Control Machete, el cual se apegaba más al hip-hop americano californiano como el de Cypress Hill y estaba más relacionado con la vida callejera regiomontana. Asimismo, por su cercanía con la frontera, les permitió a los raperos de Control Machete tener un mayor contacto con programas de radio norteamericanas de rap o la adquisición de equipos de audio y discos que eran difíciles de conseguir en México.

Control Machete fue el grupo más famoso durante ese tiempo en México. Parte de su fama se dio por su vínculo con el movimiento musical llamado la “Avanzada Regia”, el cual surgió en los años noventa en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, y catapultó a grupos de diversos géneros como Jumbo, Zurdok, El Gran Silencio, Plastilina Mosh, Kinky, Cartel de Santa, entre otros, a la fama nacional. Este movimiento nació cuando el grupo regiomontano Zurdok ganó la “Batalla de las Bandas” en el ahora extinto Rockotitlán¹⁶, siendo el primer grupo no capitalino en ganar el concurso, logrando que el público, las disqueras y los medios de

¹⁴ Los charts son listas que miden la popularidad de las canciones. La periodicidad y las formas en que se miden las posiciones de las listas dependen del medio que haga la lista.

¹⁵ TV Azteca es la segunda cadena de televisión más importante en México, sólo por detrás de Televisa. La cadena surgió cuando en 1994, como parte de la privatización de empresas paraestatales, el gobierno mexicano del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari le vendió al empresario Ricardo Salinas Pliego el Instituto Mexicano de la Televisión (Imevisión).

¹⁶ Fue un foro ubicado en la Ciudad de México creado por los integrantes del grupo de rock mexicano Botellita de Jerez Sergio y Fernando Arau.

comunicación, enfocados en audiencias juveniles¹⁷, voltearan a ver a otras agrupaciones de Monterrey. Ante esta atención recibida, Control Machete fue el primer grupo del movimiento en ser firmado por una disquera transnacional. El rap de Control Machete tomó ímpetu por su canción “Sí Señor” la cual formó parte de la banda sonora de la película mexicana “Amores Perros”¹⁸ (2000) y por ser la canción de un comercial de la marca de ropa “Levi's”. El grupo dio conciertos por todo el país, su gira más recordada fue la que hicieron junto con el grupo de rock Molotov. Control Machete se mantuvo activo sólo cuatro años, a pesar de su corta carrera, son considerados como una gran influencia por otros raperos quienes ahora son los referentes de la escena nacional como Cartel de Santa, La Banda Bastön, Lng/SHT, Alemán, entre otros.

A pesar de la fama de Control Machete, el rap mexicano aún no tenía los niveles de popularidad que gozaban otros géneros como el rock. Para el periodista mexicano Felipe “Feli” Dávalos (2019) la escena de hip-hop mexicano comenzó a tomar forma hasta la década del 2000. En entrevista para la revista Nexos, Dávalos señala que para diversos grupos de rap, de distintas partes del país, el Internet fue fundamental para que esos grupos se conocieran entre sí. En específico la plataforma MySpace fue importante, la cual permitió a diversos músicos independientes distribuir y exponer sus canciones por cuenta propia y sin que otros factores, como los medios de comunicación tradicionales, pudieran ser un obstáculo para ello. Esa autogestión también permitió que surgiera un público interesado en el rap mexicano.

Pese a que diversos actores en la escena del rap se fueron profesionalizando, ésta seguía siendo pequeña. Dávalos apunta que el *boom* del rap en México estalló cuando en el 2009 y en el 2010 la marca Red Bull comenzó a organizar las “batallas de gallos”¹⁹. Estos eventos de *freestyle* se realizan en diversas sedes a lo largo de Hispanoamérica y son transmitidos por su canal oficial

¹⁷ Algunos medios enfocados en un público juvenil como la cadena de radio Radioactivo 98.5 o el canal de televisión por cable Telehit emitían las canciones y los videoclips de esos grupos haciendo que el movimiento creciera en audiencia. Cabe señalar que el canal Telehit pertenece a Grupo Televisa.

¹⁸ Esta película es considerada como uno de los referentes del cine mexicano en los últimos veinte años ya que alcanzó el reconocimiento internacional por parte de la crítica especializada

¹⁹ Las batallas de gallos son concurso de *freestyle*. En cada *round* o batalla, dos o más participantes rapean líneas improvisadas en las cuales insultan a su(s) contrincante(s) y exaltan sus propias virtudes para humillar al (los) contrario(s).

de YouTube y la *app*²⁰ de Red Bull TV. La primera edición fue en Puerto Rico en el 2005, en la cual el primer campeón fue el rapero Frescolate de Argentina. México fue sede por primera vez en 2008 y en esa edición el campeón fue Hadrián, el primer mexicano en ganar el certamen. Dávalos considera que estas competencias de *freestyle* fomentaron la cultura del hip-hop no sólo en México sino también en América Latina y España²¹. Los raperos mexicanos más reconocidos en estas competencias son Dominic, Lobo Estepario, Jony Beltrán, RC, y Aczino, quien es considerado como el mejor freestyler mexicano.

El desarrollo de nuevas escenas raperas en México

El rap actualmente está pasando por un periodo de transición en el cual la producción independiente se ha vuelto en un factor clave para la creación y expansión de escenas y movimientos de rap. Es a partir de este *boom* cuando se empiezan a ver expansiones no sólo desde lo musical, sino también gracias a diversos factores y circunstancias como el avance tecnológico informático, el cual ha facilitado la producción y la distribución de la música, y el surgimiento de vínculos entre las diversas escenas y movimientos, los cuales se expanden más allá de las fronteras nacionales.

En el caso del rap en México todavía existen exponentes que manifiestan los orígenes callejeros del género y hablan de esa realidad, sin embargo, han surgido raperos que han cambiado esas pautas al tocar otros temas como el romance o la fiesta. Para Dávalos (2019), la escena rapera en México entró en un cambio a partir del 2018 cuando raperos de Venezuela, Chile, Argentina, y otros países sudamericanos llegaron a México y a España, lo que ha llevado a una internacionalización del rap en español. Esto significa que la escena en México se ha transformado, ya que se establecen circuitos físicos y virtuales en donde el público mexicano consume la música de estos raperos no mexicanos. Además se nota la llegada de una nueva generación de raperos y raperas, quienes vienen de diversos contextos como ámbitos rurales, y comunidades indígenas y quienes escriben letras que introducen temas nuevos al género, como la

²⁰ Las apps son programas que realizan una o varias tareas y que son ejecutadas en dispositivos móviles como teléfonos celulares y tabletas.

²¹ Incluso la televisora mexicana TV Azteca organizó un evento de *freestyle* con raperos mexicanos como Aczino, o Muelas de Gallo de la Banda Bastón. Lo curioso de este evento es que la televisora lo transmitió en sus portales de Deportes.

lucha por la igualdad de género, la apreciación para lenguas indígenas e identidades comunitarias entre otros.

Los avances tecnológicos, como las computadoras y las consolas, han permitido que los raperos puedan producir sus canciones y sus álbumes con mayor libertad creativa. Esto ha llevado a que los raperos se unan y formen sus propias discográficas. En México algunas discográficas o *crews* que empezaron así son la Homegrown Mafia, cuyos grupos y raperos más conocidos están La Banda Bastón y el Alemán o Juice Records, al cual pertenecen los raperos Simpson Ahuevo y Robot. Del mismo modo han surgido colectivos de raperos con el afán de apoyarse en la producción y distribución del material. Un ejemplo es el caso del rapero Lng/SHT cuyo primer álbum “Youth (08-13)”, del 2014, fue producido por él mismo y eso lo llevó a presentarse en diversos escenarios por el país. Al año siguiente lanzó el álbum “Les juro que sí llego”, bajo el apoyo de Galaxia Cero.

Se puede deducir que aunque los raperos ya pueden producir sus trabajos por ellos mismos por los avances tecnológicos, la calidad de las producciones puede mejorar cuando se tiene el apoyo de un colectivo o discográfica que cubra ciertos roles que permitan sumar a la producción. Lo cual crea redes de apoyo que permiten que las escenas surjan y se expandan. En este contexto se desprende la construcción de la escena emergente de rap oaxaqueño.

Estudios del rap y el hip-hop en contextos latinoamericanos

Para poder abordar la escena de rap oaxaqueña, es necesario ubicar cómo desde la academia se ha estudiado a las escenas del rap en América Latina. Con el desarrollo de estas escenas, han surgido estudios académicos enfocados en estos movimientos, escenas y exponentes de rap en la región. A continuación se presentan algunos de esos trabajos. Aunque se ha hecho la distinción entre rap y hip-hop, en las próximas líneas se usará de manera indiscriminada para respetar los términos empleados por los autores citados en sus respectivos trabajos, pero en todos los casos se parte desde el rap o desde el aspecto musical.

Uno de los primeros trabajos que se realizó en torno al rap en América Latina es el de Shanti Pillai (1999) en Guayaquil, Ecuador. Su trabajo es un estudio preliminar sobre cómo los jóvenes raperos negros y mestizos en los sectores populares de esa ciudad reapropian el hip-hop en su propio contexto. Revisando temas como el vestimento estilo hip-hop, la práctica de *breakdance*, y la tocada de rap en los clubes, señala que, aunque llegó a Guayaquil un hip-hop

más inocuo sin contenido político o radical, los jóvenes de la ciudad empezaron a usar el hip-hop como una forma de cuestionar prácticas represivas del Estado ecuatoriano. Argumenta que el estado de emergencia que declararon en la ciudad para combatir a olas de crimen buscó asociar a todos estos elementos del hip-hop con la delincuencia, y por ende, los jóvenes querían contrarrestar a los imaginarios negativos que el Estado y los medios de comunicación empezaron a construir sobre ellos. Hicieron eso retomando los espacios públicos para realizar el *breakdance* a pesar del control ejercido por la policía (evitando contacto con las autoridades, pero regresando a los parques y espacios públicos después de que la patrulla había pasado, por ejemplo).

Sin embargo, Pillai también demuestra que no toda la apropiación de hip-hop fue contestataria, sino también reproducía el orden patriarcal. Por ejemplo, fueron más hombres que mujeres quienes participaban en los eventos y cuando las mujeres adoptaron la ropa *baggy*²² lo hicieron parcialmente para no cuestionar la idea de que deben mostrar la forma de su cuerpo femenino en público, ya aunque usan ropa holgada como los varones, utilizan tallas chicas, las cuales se amoldan a sus cuerpos. Por otro lado, los DJ's guayaquileños trataban activamente de mantener un nivel *acceptable* de entretenimiento para evitar que los clubes fueran clausurados por parte de las autoridades, lo cual era un intento de controlar la expresión de los bailarines de manera represiva. A pesar de ser un estudio preliminar, Pillai da pistas importantes a considerar sobre cómo la apropiación del hip-hop en diferentes contextos Latinoamericanos debe ser explorada cuidadosamente para entender sus dimensiones políticas e identitarias.

Moraga González y Solórzano Navarro (2005) intentan hacer eso en su estudio de los jóvenes raperos en Chile, específicamente en la ciudad costera de Iquique. Relatan cómo, a partir de las películas *Beat Street* y *Breakin* y por medio de la difusión de canciones como “Rappers Delight” de Sugarhill Gang, “Rapture” de Blondie o “The Brake” de Kurtis Blow, algunos jóvenes chilenos de esa ciudad empezaron a rapear. Argumentan que estos jóvenes usan el rap para hacer críticas sobre su sociedad, especialmente la religión, el servicio militar, la política partidista y las instituciones gubernamentales. Por ende, los autores concluyen que en este contexto el rap llega a ser una nueva forma de participación política, en la que los raperos expresan sus preocupaciones y críticas sociales pero de manera lúdica, generando nuevas maneras de participar en la vida política más allá de la política institucionalizada.

²² Así referencia la autora a la ropa holgada.

En esta línea, el sociólogo Pimentel (2017), trabajando en Brasil, examina cómo el hip-hop es una herramienta para visibilizar las injusticias. Expone el caso del grupo indígena guaraní-kaiowa de rap BRO MC's, quienes usan su música para denunciar el arrebato de sus tierras, el inminente desplazamiento, y los cambios sociales que se han dado por ello.

Por otro lado, estudios también hacen énfasis en el hip-hop no solamente como una forma de denuncia sino también como una herramienta para llegar a jóvenes en situaciones de riesgo. Por ejemplo, en Guatemala, la investigación de Sepúlveda (2014) en la ciudad de Guatemala trata sobre la implementación del hip-hop como una iniciativa para alejar a los jóvenes de la violencia. Explora cómo “Trasciende”, un organismo no gubernamental, el cual busca darle un espacio a los jóvenes donde puedan aprender a expresar sus emociones e inquietudes por medio del hip-hop, ayuda a revertir el imaginario de violencia que se le atribuye en la sociedad por ser jóvenes.

Otro ejemplo es el trabajo de Alvarado (2018) sobre la escena de rap subterráneo en Lima, Perú. Expone cómo los colectivos de raperos y raperas de la ciudad manifiestan posturas políticas y sociales, las cuales buscan vincular al hip-hop con los problemas sociales locales como la drogadicción, la delincuencia y el pandillaje, para poder combatirlos y cambiarlos, así como establecer vínculos de comunidad y de identidad colectiva y barrial para que el hip-hop sea una herramienta de educación y cambio. La autora señala que este tipo de rap en contrapone con el rap comercial, del cual retoman y reconfiguran diversos elementos para adecuarlos a sus contextos locales como la vestimenta. Por ello, en el rap subterráneo de Lima se busca un cambio social y una transformación política, ejemplo de ello fueron las manifestaciones de estos jóvenes contra la candidatura de Keiki Fujimori en 2016. Asimismo, buscan fomentar la hermandad entre ellos y con el público. A diferencia de los demás autores expuestos líneas arriba, Alvarado resalta las maneras en que estos raperos se aproximan al público por medio de carreo, que es rapear en el transporte público a cambio de una cooperación de los pasajeros, o cómo convergen los espacios públicos, el trabajo barrial y los colectivos para crear esas redes de protesta.

Las identidades sociales atribuidas a jóvenes involucrados en el hip-hop, tanto como la construcción de sus propias identidades por medio de su arte, son otros temas en la literatura sobre hip-hop en América Latina. En esta línea va la investigación del sociólogo Yosjuan Piña (2007). Ésta se centra en el grupo de rap *Sustancia Niggal* en Caracas, Venezuela, y expone que la identidad en torno al hip-hop se da como una reconfiguración de lo global con significados

locales. Para el autor, los individuos hacen uso de los referentes que consumen en los medios de comunicación y no tanto a los referentes históricos-territoriales para la construcción de sus identidades (2007, p. 164). Argumenta que el estudio de este grupo de rap ilumina cómo se construye una identidad a través del consumo cultural del hip-hop que genera un estilo de vida, en este caso con influencia del extranjero pero con codificaciones locales y cotidianas. En el caso del grupo *Sustancia Niggal*, aunque ellos se reconocen con la cultura del hip-hop norteamericana, no renuncian a su identidad nacional venezolana y al orgullo a esa identidad. Esta combinación de significados tanto locales como globales, y su resignificación por medio de la cultura de hip-hop, les permite a integrantes del grupo protestar por las condiciones de pobreza y violencia que viven.

También está el trabajo de Vélez (2009) en Colombia, quien expone cómo los jóvenes raperos, de la ciudad de Cali, configuran su identidad a través del hip-hop. Para este autor, el rap no sólo debe entenderse como algo que se consume o una apropiación de una moda, sino como algo más denso y complejo, ya que estos raperos lo perfilan como la experiencia de mayor relevancia de sus vidas. Una de las razones que da el autor es que la familia y la escuela no les dan respuestas suficientes o estrategias pertinentes para afrontar crisis personales, pero el hip-hop y sus pares sí. Señala que para los jóvenes raperos que dedican mucho tiempo a hip-hop, el rap se convierte en un estilo de vida que les permitirá llevarlo hacia un proyecto de vida.

Otro estudio basado en Colombia, realizado por la socióloga Garcés Montoya, quien trabajó con raperos de la ciudad de Medellín, también habla de la formación de identidades. En una primera investigación, Garcés Montoya, junto con Paula Andrea Tamayo y José David Medina Holguín (2007), observó la manera en que *hoppers*²³ se apropian de ciertas calles de Medellín, adaptándolas con los recursos que tienen a la mano para poder resignificar esos espacios²⁴. Para estos raperos, la calle tiene un papel fundamental para la cultura del hip-hop; pues de ahí nace y se considera que la calle es el único lugar donde se puede aprender sobre la realidad. Asimismo, en la calle es donde se puede interactuar con sus pares para generar ese proceso de diferenciación y asimilación que permite formar un sentido de identidad en relación a

²³ Así llama la autora a los raperos.

²⁴ Un ejemplo de ello es como los *hoppers* se apropian de algunas calles del barrio Kennedy en Medellín para la práctica del hip-hop, en específico del *break dance*. Debido a que no pueden comprar un tapete, utilizan cartón para poder realizar el *break dance*.

su música. A través de esta apropiación de la calle, los jóvenes raperos exponen con sus letras la vida en las calles y las carencias y dificultades que tienen que afrontar por vivir en los sectores marginales.

En Cuba se destaca el trabajo de Saunders (2012). Expone las maneras en que los hip-hoperos negros cubanos expresan, a través de sus canciones, su crítica antiimperialista, anticapitalista, antirracista y anticolonialista, esta ideología es similar a la postura del Estado cubano. Asimismo, Saunders (2012) observa que los raperos negros cubanos también contemplan en su música sus raíces africanas. Esa misma postura, ha llevado a los raperos negros cubanos *underground* a no querer ser parte de la industria musical hegemónica occidental. Para ellos lo importante es fomentar el cambio sobre los males que aquejan a su sociedad, principalmente el racismo que surgió de manera sutil durante la recesión económica cubana. Por lo mismo, prefieren mantenerse como *underground* y no ser confundidos con otras manifestaciones del hip hop como el reggaetón, para no perder ese rasgo de orgullo de sus raíces africanas.

En Bolivia, el trabajo de la antropóloga Kunin (2009) también combina cuestiones de identidad y actividad política. En su investigación, sobre el rap del altiplano boliviano, la autora identifica que los raperos, tanto los que se reconocen como indígenas como los que no, tienden a realizar críticas hacia la clase política (en ese momento para apoyar al entonces presidente Evo Morales)²⁵ para denunciar la discriminación que han sufrido, y motivar a otros jóvenes a participar en acciones políticas no institucionalizadas o no convencionales. Por ello, la autora apunta que el rap no es sólo una expresión cultural, sino también es política, social y económica porque depende del momento histórico, de la resignificación que den a categorías como indígena o aymara, y por las condiciones económicas a las que se enfrentan.

Es por ello que Kunin señala que no es preciso un análisis dicotómico sobre el rap del altiplano, ya que hay diversos matices de apropiación de las raíces indígenas, de posturas políticas y de formas de financiar sus proyectos. Esto se ve reflejado en las cinco tendencias que ubica la autora: 1.- rap para la educación (se reconocen más como bolivianos, por lo mismo sus canciones están en español, y cuentan con recursos para poder grabar sus discos en estudios profesionales), 2.- rap para la reivindicación de identidad aymara (hacen alusión a una identidad aymara, boliviana y latina, además de que realizan críticas a los medios, aunque les conceden

²⁵ Presidente de Bolivia de origen aymara.

entrevistas, y se apoyan de los centros culturales para financiar sus proyectos), 3.- pequeños grupos de rap político con participación ocasional institucional (difícilmente han grabado un disco completo, sus canciones hablan sobre la calle y han participado en eventos políticos institucionales), 4.- raperos marginales (se consideran antisistema, antiimperialistas y anticapitalistas, no rapean en aymara pero retoman sonidos andinos en sus canciones), y 5.- raperos independientes con estudio propio (han podido hacer sus propios estudios y se han convertido en productores de otros raperos, aunque no rapean en aymara, ocupan sonidos andinos). Es por ello que Kunin señala que el rap político no debe ser visto como un choque entre lo moderno y lo tradicional, ya que la escena de rap político puede ser popular contestataria y ser parte de la cultura occidental, o algo en medio.

En el tema de hip-hop y la construcción de nuevas identidades étnicas, destaca el trabajo de Barrett (2015), quién se enfoca en el uso de elementos mayas, principalmente la lengua, en el rap guatemalteco. El autor argumenta que el hip-hop ha sido una herramienta importante en las iniciativas para revitalizar la cultura maya después del etnocidio cometido en la guerra civil. Analiza el proceso por medio de lo cual los raperos mayas tratan de reconstruir sus identidades indígenas. Enfocándose en la agrupación maya *B'alam Ajpu'*, detalla cómo han construido una escuela donde enseñan cómo hacer el hip-hop (se llama la Casa Ahau), y cómo incorporan elementos mayas en sus canciones. Por ejemplo, al momento de escribir sus letras, le piden a un *ajq'ij*²⁶ que realice un ritual para conectarse con sus ancestros o *nawales* para que les transmitan sus conocimientos de algún tema. El *ajq'ij* cierra los ojos y recita las palabras que recibe de los *nawales*. Los raperos copian esas palabras y las utilizan como la base de sus letras. Asimismo, comparan a los tres elementos de hip-hop (rap, arte y danza) con las tres piedras tradicionalmente utilizadas para hacer un hogar (o *xkub*) la cultura maya. Al mismo tiempo, estos jóvenes tratan de evitar el esencialismo atribuido a estas identidades al colaborar con raperos ladinos (no mayas), además de combatir la distinción racista entre estos grupos al proponer una nueva identidad nacional en donde no haya una distinción tajante entre los ladinos y los mayas.

²⁶ Es la persona que dedica su vida a la atención espiritual, psicológica y física de las personas en la comunidad. Además de orientar a las personas, a las familias y a los pueblos para su armonía, su unidad y su equilibrio espiritual, natural, cósmico y material. Para más información, la puede consultar en el sitio web *Mystico Maya*.

El trabajo realizado por el antropólogo Hernández Mejía sobre el rap originario²⁷ en México también habla de la construcción de nuevas identidades indígenas. Por medio del estudio de caso del rapero Juan Sant, el autor muestra cómo se da el proceso de re significación del hip-hop por parte de jóvenes indígenas que migran a contextos urbanos, como el de la Ciudad de México. Hernández Mejía (2014), describe cómo Sant sufrió discriminación por ser visto como una persona indígena cuando se mudó a la Ciudad de México. Sin embargo, su acercamiento a la cultura chola²⁸ en su nuevo barrio lo llevó al hip-hop, en el cual se encuentra una vía para poder compartir sus experiencias de vida. En especial expone sus encuentros con discriminación y estigmatización, tanto en su comunidad como en la ciudad. El autor concluye que el hip-hop permite que los jóvenes raperos originarios enfatizan y re significan en su rap, el orgullo de su identidad étnica, pero también usan el género como una vía para pedir el respeto en un contextos urbanos en los que son discriminados e incluso invisibilizados.

En su tesis siguiente, Hernández Mejía (2017) explora más a detalle el rap originario. Él detalla que los raperos originarios asignan significados propios de sus respectivos contextos al rap, siendo la lengua el elemento a destacar. Del mismo modo, expone que los sonidos que usan los raperos en sus instrumentales provienen de instrumentos y objetos prehispánicos, por lo que integran su identidad como originarios por medio de la palabra y la música, creando una forma de expresión donde su identidad étnica se modifica y se acopla al rap. Del mismo modo, el autor afirma que los raperos originarios han encontrado en el rap una forma de expresión por la cual manifiestan sus críticas y sus vivencias, tanto negativas como positivas.

En esa misma línea, está el trabajo de Doncel de la Colina y Talancón Leal (2017), también basados en México. Por medio de un estudio cualitativo sobre las canciones del grupo de rap nahuátl *Neluayotl Chokoxtlik* (Nueva República), el cual está integrado por jóvenes indígenas que emigraron a la ciudad de Monterrey, Nuevo León, buscan entender cómo los raperos indígenas comparten su identidad étnica por medio de sus letras. Los autores encuentran en las canciones del grupo que esa identidad se expresa de diversas maneras: remembranza de un

²⁷ El autor opta por recuperar el término de “rap originario” debido a que varios de los raperos con los que realizó su trabajo, lo llaman así.

²⁸ Hernández Mejía recupera la definición de Valenzuela acerca de los cholos. Para este autor los cholos son un movimiento juvenil surgidos de los pachucos y pertenecientes a las clases obreras (como se cita en Hernández Mejía, 2014, p. 101).

pasado idealizado con miras al futuro, contraste de sus identidades indígenas con la construcción de su identidad como migrantes y a través de la generación una conciencia étnica.

Por último, el trabajo del sociólogo McFarland (2006), también habla de la construcción de nuevas identidades por medio del hip-hop, pero en el contexto de las comunidades mexicanas y afroamericanas en California. Él encuentra que los raperos y raperas de estas comunidades crean alianzas entre ellos, lo que ha permitido generar una forma de identidad *mestiza* en donde mezclan elementos propios de raíces mexicanas o indígenas, y africanas, con la cultura del hip-hop. Esta mezcla les permite sobrevivir y resistir en un contexto que en primer lugar no los llega a reconocer, en donde llegan a ser estigmatizados por su condición étnica, además de redefinir la mexicanidad con la inclusión de las raíces africanas.

Otro tema que se han analizado sobre el rap en América Latina son las relaciones de género, sobre todo en referencia a la participación de las mujeres raperas en las escenas de hip-hop. Garcés Montoya (2011) se enfoca en las raperas de Medellín, Colombia. Mediante trabajo etnográfico, la investigadora recupera las experiencias de varias participantes que expresan la falta de reconocimiento por parte de los varones y las dificultades para ser integradas. Varias de las raperas reconocen en el hip-hop un catalizador para poder expresarse a sí mismas y romper con ciertos estigmas acerca de las mujeres, sobre todo en el *break dance*. Por medio del *break dance* retan ciertos valores femeninos como la fragilidad, la delicadeza, el pudor, entre otros (Garcés Montoya, 2011, p. 48). Al momento de pasar del *break dance* al rap, también se enfrentan con diversos obstáculos por parte de sus familias y sus parejas por el hecho de ser mujeres. Estas raperas reiteran la importancia de la calle para poder ver la realidad de su barrio y a partir de eso poder escribir sus letras. Sin embargo, desde su hogar se les reitera que su lugar como mujeres es en la casa, y se les enfatiza el no estar solas en la calle a menos de ser acompañadas por hombres, ya que eso representa un peligro para ellas.

El trabajo de Silvia Londoño (2017) en Ciudad Juárez, México, explora cómo las mujeres hacen rap. En su investigación trabaja con las integrantes del grupo “Batallones Femeninos” cuyas canciones giran en torno a la violencia contra las mujeres y los feminicidios que se viven en esta ciudad fronteriza. Además de ello, se exhibe lo complicado que es ser mujer y rapera en una cultura mayoritariamente masculina y patriarcal. Para ellas eso implica un doble trabajo, ya que deben sortear con juicios tanto dentro como fuera de la comunidad hip-hopera, además incorporan ciertos elementos del hip-hop que llegan a ser negociados o confrontados

directamente (Silvia Londoño, 2017). Por ejemplo, Murder, una de las raperas de “Batallones Femeninos”, explica que uno de los elementos del hip-hop es la competencia entre los raperos para ver quién es el mejor. Sin embargo, para ellas la competencia no es un elemento que busquen recuperar; lo sustituyen por la noción de colectividad, ya que no buscan entablar una competencia entre ellas, sino formar una unidad que les permita contrarrestar la violencia hacia ellas.

En el caso de las raperas del grupo “Batallones Femeninos”, con sus letras buscan exponer la realidad violenta en su ciudad y contrarrestar las versiones de las autoridades, las cuales culpan a las víctimas por sus asesinatos o las relegan al anonimato. Del mismo modo, estas mujeres raperas transgreden esa situación al llamarse también como las “vivas de Juárez”. Con ello no tratan de negar la problemática en su ciudad, sino darles un nombre y rostro a las víctimas.

Por otro lado, también se encuentra literatura sobre los aspectos materiales vinculados a la producción de rap. Por ejemplo, en Cuba Baker (2012) trabaja con la distinción entre lo que es y no es *underground*. Utilizando la clasificación de la socióloga Anna Szemere (2001) sobre escenas alternativas y *underground*, Baker encuentra que los raperos cubanos *underground* reconocen que el rap representa una fuente de ingresos, por esa razón no ven como un conflicto el que se genere ingresos con su música, sino que se haga la música con el único propósito de venderla, a diferencia de los raperos alternativos los cuales crean sus canciones de rap, en primer lugar, con la intención de obtener ganancias monetarias. Asimismo, observa Baker que tanto los raperos comerciales como los *underground* pueden realizar sus presentaciones en lugares comerciales sin ningún tipo de conflicto.

En Colombia, Garcés Montoya, junto con Medina Holguín (2008), expanden su investigación hacia las formas en que se autogestionan los raperos de Medellín. En otras palabras, los autores exponen cómo estos raperos tratan de mantener un control sobre sus producciones musicales, así como de su circulación y consumo, por lo que optan por la autogestión y de todas las responsabilidades que eso implica, desde gestor cultural, mánager, diseñador, entre otras. Además con ese ejercicio de autogestión, buscan dar un mensaje de resistencia a las industrias culturales, las cuales son consideradas como las reproductoras y difusoras de una cultura dominante y banal, así como de denuncia por la situación de las zonas marginales de Medellín.

Por último, está la investigación de Olvera Gudiño (2018) en México, quien trabajó con las economías del rap regiomontano. Aborda cómo los músicos, en este caso los raperos, van creando sus propios circuitos, cómo han gestionado sus espacios y cómo economizan el rap. A través de diversos casos, Olvera Gudiño observa que los raperos regiomontanos buscan por su cuenta el generar ingresos para sostener sus carreras como raperos, estos ingresos se dan tanto por su labor en la escena de rap como por fuera de la ésta. Además describe las maneras en que ellos gestionan para crear sus propios espacios y circuitos para seguir exponiendo y reproduciendo su música estableciendo redes con otros raperos, productores, dueños de establecimientos o patrocinadores.

A modo de conclusión, se puede decir que el hip-hop y el rap han sido abordados desde la construcción de identidades, el género, la resistencia, la crítica política y las formas de autogestión. Estos temas se combinan y se aprecian en diferentes escalas en cada trabajo revisado. Lo que se observa es que tanto raperos y raperas ven el rap una forma de expresión y de resistencia en diversos niveles, desde quienes buscan reivindicarse ante la imagen violenta que acompaña al rap, quienes intentan construir sus identidades étnicas, quienes esperan visibilizar violencia estructural en sus sociedades, y quienes buscan una forma de tomar y gestionar sus propios espacios y circuitos de producción musical.

Esta tesis utiliza los aportes de la literatura sobre hip-hop en América Latina para explorar por un lado qué es lo que buscan los y las raperas con su producción musical anclado en el estado de Oaxaca, México. Intenta analizar las formas en que se gestionan sus espacios físicos y virtuales, así como las maneras de producir y distribuir sus canciones por diversos medios y plataformas. Por otro lado, analiza cómo los raperos y las raperas participan en esta escena emergente de hip-hop, así explorando las formas diferentes de participar y construir la escena desde sus propios intereses y posiciones sociales.

Metodología

Para este trabajo de investigación, se realizó un estudio cualitativo con el fin de entender las perspectivas de los raperos y raperas oaxaqueñas, así como las redes y las estructuras que han ido formando a la escena oaxaqueña de rap. Las técnicas utilizadas fueron: observación participante durante diversos eventos de rap vinculados a la escena oaxaqueña, entrevistas semi-estructuradas con raperos/as, y un monitoreo de sus publicaciones en diversas plataformas digitales como

YouTube, Facebook, Soundcloud y Spotify. A continuación se presenta cómo se empleó cada técnica a detalle.

Observación participante

Como su nombre lo indica, la observación participante constó de estar en diversos momentos y situaciones durante los cuales los artistas se desarrollaron, ya sea en espacios públicos y privados, físicos y virtuales. Para este trabajo la observación se centró en la actuación de los raperos y raperas en diferentes eventos y escenarios de rap en Oaxaca y en la Ciudad de México.

En los eventos se privilegió la observación y la interacción que tuvieron los raperos/as, tanto entre ellos como con el público. La mayoría de los eventos a los que asistí se llevaron a cabo en bares, museos y eventos de carácter cultural. Asistí a diez eventos en la ciudad de Oaxaca y a uno en la Ciudad de México. En la ciudad de Oaxaca fui a conciertos realizados en los bares Convivio (antes El Pez), en el Centro Cultural del Magisterio, en el Teatro Juárez, en el foro Suena FILO, en el restaurante Hierba Dulce y en el Museo de Arte Contemporáneo. El concierto en la Ciudad de México se realizó en una de las plazas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Como lo mencioné, se tenía planeado ir a más eventos y asistir a sesiones de grabación, ya sea de algunas de sus canciones o de algún videoclip, pero ante la situación de la pandemia por COVID-19 la observación se enfocó en las redes sociales de los raperos y en los grupos de aficionados de rap oaxaqueño y en las páginas de discográficas oaxaqueñas en Facebook. En la siguiente tabla se alistan los eventos a los que asistí o presencié virtualmente, la fecha y el lugar en dónde se llevaron a cabo.

Evento	Fecha	Lugar
Evento de rap indígena	16 de febrero de 2019	Bar “El Pez”, en el centro de la ciudad de Oaxaca.
Evento de recaudación del CAI	20 de abril de 2019	Centro Cultural del Magisterio, en la ciudad de Oaxaca.
Rap Didxanaya’	21 de junio de 2019	Bar “El Pez”, en el centro de la ciudad de Oaxaca.
Presentación del documental “Zapoteco, lengua de	15 de julio de 2019	Teatro “Juárez” en la ciudad de Oaxaca.

protesta”		
Taller de rap a niñas	18 de julio de 2019	Biblioteca Feminista de Oaxaca (Archivo Histórico Municipal).
Evento de rap indígena	27 de septiembre de 2019	Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en la Ciudad de México.
Presentación de Mare Advertencia Lirika	25 de octubre de 2019	Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO).
Presentación de Juchirap	26 de octubre de 2019	Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO).
Evento de aniversario del restaurante “Hierba Dulce”	02 de noviembre de 2019	Restaurante “Hierba Dulce” en el centro de la ciudad de Oaxaca.
Evento del rapero Simpson Ahuevo	08 de diciembre de 2019	Bar “Palo Mocho” al norte de la ciudad de Oaxaca.
Evento de Juchirap y CC Crew 951	10 de enero de 2020	Bar “El Convivio”, antes llamado “El Pez”.
Evento de Juchirap	28 de febrero de 2020	Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO).
Evento de Juchirap	28 de febrero de 2020	Bar “Palo Mocho” al norte de la ciudad de Oaxaca.
Evento de Doma Press y Yadhii Boz	05 de septiembre de 2020	Página de Facebook de Studio 507.
Evento de Más 52 Familia	20 de septiembre de 2020	Página de Facebook de Aliis MC ²⁹ .
Evento de Poética en Movimiento	26 de septiembre de 2020	Página de Facebook de Studio 507.
Presentación de Yune Va’a	23 de octubre de 2020	Página de Facebook y canal de YouTube de la FILO.

²⁹ El evento se llevó a cabo en un domicilio particular, pero por la situación del COVID-19 decidí no asistir, por lo que mis únicas referencias fueron los videos que subió la rapera Aliis MC en su página de Facebook.

Homenaje a Guadalupe Ángela	28 de octubre de 2020	Página de Facebook y canal de YouTube de la FILO.
--------------------------------	-----------------------	--

Tabla 1 Eventos físicos y virtuales a los que asistí y presencié. Fuente: Elaboración propia.

Las entrevistas

Como principal herramienta de trabajo se tuvieron entrevistas semi-estructuradas para conocer las narrativas y las perspectivas de los participantes en la escena rapera oaxaqueña. La guía de la entrevista contó con 107 preguntas y está dividido en cinco secciones: apropiación del rap, dimensión social, dimensión cultural, dimensión económica y dimensión política. La guía se basó en la hecha basado por Hernández Mejía para su tesis del 2017 sobre el rap originario, y se agregaron otras acordes al concepto de escena, las formas en que han afrontado la situación de la pandemia por COVID-19, sobre las redes que han establecido en sus respectivas trayectorias, entre otros.

Se realizaron trece entrevistas en total con diversos raperos y raperas oaxaqueños. Por la situación de la pandemia del COVID-19, la mayoría de las entrevistas se hicieron remotamente, es decir, por medio de llamadas telefónicas, programas y herramientas para video llamadas como: Zoom, Jitsi Meet y WhatsApp. Esto implicó una dificultad ya que en ocasiones las llamadas no se grabaron bien debido a interferencias en la señal y se perdieron algunos comentarios de los y las raperas. Además de que en algunos casos se tuvieron que reprogramar varias veces las entrevistas debido a imprevistos por parte de ellos. Sin embargo, la mayoría de los y las entrevistadas manifestaron una apertura hacia las preguntas a pesar de que no se pudo establecer un acercamiento previo. En la siguiente tabla se muestra el listado de los raperos/as y grupos considerados para este trabajo, a quienes se les hizo las entrevistas y por cual medio o plataforma se hizo la entrevista.

Rapero, rapera o grupo	Entrevista
Aldri Pineda	Por Zoom
Aliis MC	Por llamada de WhatsApp
Carlos CGH	Por Zoom
Doma Press	Por Jitsi Meet
Dozker One	Por Skype

Eriz Ríos	Por Zoom
Frizz Reyes	Por llamada telefónica
Génesis MO	Presencial
Lil Kony	Por Zoom
Mery Doble M	Por Zoom
Poética en Movimiento	Por llamada telefónica
XéTiNdáJnio	Por llamada telefónica
Yune Va'a	Por Zoom

Tabla 2 Relación de raperos y raperas entrevistados, y el medio por el que fueron contactados. Elaboración propia.

A estos exponentes los consideré para las entrevistas por diversas razones, la primera razón fue porque los conocí en algunos conciertos a los que asistí, incluso previos a este trabajo, como en el caso de Mixe Represent, lo que me dio un primer vistazo de la escena de rap oaxaqueña. La segunda razón fue que, en casos como Juchirap, Doma Press, Frizz Reyes y Eriz Pombo, los conocí por algunos reportajes tanto en televisión como en portales de periódicos. En los casos de Poética en Movimiento, Dozker One y Derick J, los conocí por su participación en el proyecto “Oaxaca Nunca Muere” de la discográfica Mezkal Records. Por último, la última forma de acercamiento fue por recomendación de amigos y de los mismos raperos y raperas, como en los casos de Aldri Pineda, Aliis MC o Génesis MO. Se intentó concretar con otros raperos y raperas la entrevista, pero por diversas razones, principalmente por problemas de sus agendas, no se logró.

En cuanto a la codificación de las entrevistas, me enfoqué en delimitar los tópicos o categorías que me permitieran entender la escena rapera oaxaqueña y que me servirían de guía para buscar en las entrevistas. Los tópicos fueron los siguientes: motivaciones, trayectorias y experiencias, sus mensajes y posicionamientos, producción de música, gestión de espacios y de producción, e interacción con la escena.

Monitoreo de plataformas digitales y redes sociales

Los avances tecnológicos informáticos han sido recurso valioso para artistas emergentes, ya que éstos les ha facilitado tanto en los procesos de producción como de difusión. Por la situación del COVID-19, los eventos presenciales se suspendieron desde marzo del año 2020, por ello, el uso

de las redes sociales y de las plataformas digitales se volvió esencial para sortear las limitaciones que implicó la pandemia. Por lo mismo, la observación se orientó hacia el monitoreo de las redes sociales de los raperos o de los grupos dedicados al hip-hop oaxaqueño para ver el tipo de publicaciones que hacen o si hay alguna novedad en alguno de los proyectos que tienen contemplados.

Para este apartado, considero que se debe hacer una distinción entre plataformas digitales y redes sociales. Entiendo a las plataformas digitales como esos espacios virtuales en donde los raperos/as oaxaqueños/as exponen sus canciones al público. En plataformas como Spotify o YouTube se obtuvieron datos como el número de canciones o videoclips, el número de suscriptores, de reproducciones, y en algunos casos artistas similares.

Con respecto a las redes sociales, éstas las entiendo como espacios virtuales en donde no sólo se expone el trabajo de los raperos/as oaxaqueños/as sino también hay interacción más directa entre ellos mismos y con el público, debido a la estructura de estos espacios, que permiten publicar otro tipo contenidos que pueden ser relacionados o no con el rap, ayudan en la comprensión de la escena rapera, como lo pueden ser el anuncio de eventos, tanto físicos como virtuales, *posts* y memes. Precisamente, lo que se recuperó de sus redes sociales fueron los anuncios de próximos eventos, de nuevas canciones, de nuevos videoclips, y de participaciones en competencias. Asimismo, se tomaron memes que hacían referencia a la escena de rap, a la labor como rapero/a y productor, y publicaciones en donde expresaran sus posturas sociales y políticas. Es de señalar que sólo se revisaron las cuentas de los raperos/as y las que están dedicadas a la divulgación y producción de rap oaxaqueño, dejando de lado las cuentas personales por cuestiones de privacidad.³⁰ En las siguientes imágenes se da un ejemplo de lo que se entiende por redes sociales y plataformas digitales.

³⁰ Esto se vio más en redes sociales como Facebook e Instagram, en los cuales algunos de ellos tienen dos cuentas, una para difundir su trabajo, y otra como cuenta personal. En Facebook, esta división se aprecia más ya que en varios casos tienen sus perfiles en esa red social, pero también cuentan con una página dedicada a su rap en Facebook.



Mixe Represent va a transmitir un estreno.



★ Favoritos • 1 h • 🌐

Parte de lo trabajado con la beca a nivel nacional de Música, Jovenes Creadores, Otros Géneros del Fonca, edicion 2019-2020.

FONCA Secretaría de Cultura

#mixerepresent #rapconraíz #oaxaca #mexico



HOY A LAS 22:00
SESION LIVE

RECIBIR RECORDATORIO



Ilustración 1 Captura de pantalla de la página de Facebook del rapero Mixe Represent. Fuente: Página de Facebook de Mixe Represent, 2020, captura de pantalla



Ilustración 2 Captura de pantalla del perfil de Spotify del grupo de rap Juchirap. Fuente: Perfil de Spotify de Juchirap, 2020, captura de pantalla

La primera imagen es una captura de pantalla de la página del rapero Mixe Represent, en la segunda es una captura del Spotify del grupo Juchirap.

Conclusión

Este primer capítulo abordó un primer acercamiento hacia el rap y el hip-hop, desde una perspectiva histórica, desde los estudios latinoamericanos que se han hecho en los últimos años y el estado actual de este género musical. Asimismo, se expusieron las preguntas y objetivos que guiaron este trabajo y las técnicas que se emplearon en el mismo. De igual modo, se dio un primer vistazo de los raperos/as oaxaqueños/as que participaron en la investigación.

Para explorar la escena rapera oaxaqueña y la participación de los y las raperas dentro de ella, se genera la siguiente ruta: primero se expondrá el concepto de “escena”, partiendo de los estudios sociológicos que se han hecho sobre la música y las corrientes y posturas que han permitido llegar a ese concepto. Luego se entrará en el discusión sobre el concepto de escena, cómo se ha ido nutriendo y diferenciando de otros conceptos sociológicos para el estudio de la música. En el capítulo tres se dará una primera introducción de la escena rapera oaxaqueña a

partir de los escenarios, de los tipos de eventos, y las formas en que producen y difunden sus canciones. Y en el capítulo cuatro se hablará de manera más detallada sobre los raperos y raperas oaxaqueños, sus inicios, motivaciones y las diferencias o similitudes que hay entre ellos y ellas, y que le van dando una estructura a la escena rapera oaxaqueña.

Capítulo 2: La sociología de la música y el concepto de la escena musical

Introducción

En este capítulo se expondrán de manera general las teorías y corrientes sociológicas que han estudiado a la música para tener una perspectiva general de cómo se ha abordado. Después, se revisará con más detalle el concepto de “escena”, el cual utilizo para tratar de entender la escena rapera oaxaqueña. El ejercicio de delimitar esta escena no es con el fin de imponer una categoría sobre la producción y consumo de rap oaxaqueño, sino es un esfuerzo—como el de muchos otros académicos que estudian la producción y consumo de la música y su impacto en la vida social— para tratar de identificar y entender qué está pasando con la producción de rap, quiénes están involucrados, y qué significado tiene esta actividad para los y las artistas. Para ello, primero se dará un breve resumen sobre la sociología de la música para luego establecer la aportación del concepto de escena musical y sus diferencias con otros conceptos usados en los estudios sobre la música.

Teorías sociológicas de la música

El estudio de la música en la Sociología ha estado presente desde la formación de la disciplina misma y ha aportado respuestas a diversas incógnitas sobre cómo las personas y los colectivos han usado la música, cómo es producida y cómo se relaciona con otros factores como el género o la clase social, por mencionar algunas. Se puede establecer los primeros intentos de una sociología de la música por medio del trabajo de Georg Simmel y Max Weber (Hormigos, 2012). Simmel, por ejemplo, utilizó un enfoque psicosocial, a través del cual consideró que la música puede servir como un puente entre los sentimientos del músico y los sentimientos del oyente. Por otro lado, Weber, no se enfocó en el estudio de la música como tal, sino en su relación con el desarrollo de la sociedad por medio de las estructuras lingüísticas al analizar la historia del lenguaje musical.

Sin embargo, fue hasta la década de los años cuarenta con el trabajo de Theodor Adorno, de la Escuela de Frankfurt, que la música tomó un papel importante para poder analizar la relación entre producción, consumo, arte, y cultura. Para al autor alemán, la música popular produce un efecto nocivo en la sociedad ya que considera que esta música es un reflejo de la mercantilización y de los peores aspectos del capitalismo, los cuales son transmitidos por medio

de esas músicas. Lo considera como parte de la “industria cultural”, la cual explica cómo la música y las artes en general, se crean desde los medios ejerciendo una manipulación de las clases altas hacia las “masas” incultas. Como la música popular es masificada, ésta pierde su valor estético para convertirse en mercancía. Desde esta perspectiva, Adorno considera que la música grabada³¹ no comprende un “contenido de verdad” ya que no poseía una esencia histórica de la cual el investigador pudiera hacer un análisis más profundo (Hernández Iraizoz 2013, p. 132). Por ende, la única música que se podía considerar como verdadera eran las piezas de música clásica.

Aunque la teoría de Adorno fue importante para iluminar cómo la producción masiva de la música era una forma de producción cultural capitalista, otros enfoques teóricos llegaron a cuestionar esta postura. Por ejemplo, en 1964, se fundó el Centro de Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham. A diferencia de la Escuela de Frankfurt, que rechazaba rotundamente la cultura de masas como producción ideológica capitalista, en la Escuela de Birmingham se analizó a la cultura de masas no como un consumo ciego, sino como algo que las personas podrían resignificar de nuevas formas. Para Hall (2006), los trabajos de Richard Hoggart y Raymond Williams fueron fundamentales para la conformación de los estudios culturales ya que le dieron un papel importante a la cultura, siendo esta parte trascendental en los diversos momentos históricos y sociales. Asimismo, Hall señala que diversos elementos como el arte, que eran vistos como exclusivos de las clases privilegiadas, a partir de los Estudios Culturales, son considerados como procesos sociales de resignificación, por lo cual la cultura es contemplada como ordinaria y ya no sólo exclusiva.

Respecto al estudio de la música, autores como el mismo Stuart Hall (1980) o John Fiske (como se cita en Mendivil, 2016) consideran que los oyentes no consumen la música de forma pasiva, ya que el significado de una pieza musical no se da solamente en el momento de su creación, sino también, cuando la música circula y el oyente la consume. En ese momento, las piezas musicales pueden reafirmar el significado que le dio el creador, o ser cambiado por el oyente (Mendivil, 2016). Por lo mismo, el consumo musical llegó a ser un aspecto importante

³¹ En esos años, la música que más se grabó fue el *jazz*. Este género musical surgió en Estados Unidos y es asociado a las comunidades de esclavos negros que vivieron en esa región.

para la construcción de subculturas³², o grupos de jóvenes en la época posguerra quienes por medio del consumo produjeron nuevas modas y estilos que demarcaron su alienación como grupo social de la cultura dominante.

Hasta este punto, la música en general fue estudiada como un objeto codificado o como una mercancía. Sin embargo, según Dowd y Roy (2010), quienes realizaron una revisión y clasificación de las teorías sociológicas-musicales, la música también se puede estudiar como una actividad, es decir, que se puede ver y estudiar no como algo completo y finalizado, sino como algo inacabado, ilimitado y abierto. En ese sentido, el trabajo de la socióloga estadounidense, Tia DeNora (1999), es un referente. Por medio de entrevistas a un grupo de mujeres aficionadas a la música en general, DeNora encuentra que la música permite una auto interpretación y la configuración de una autoimagen. Esto se da por el hecho de que las mujeres entrevistadas expresaron que en su vida diaria, la música les permite generar entornos adecuados e ideales para realizar las actividades diarias, además de catalizar sus expresiones y sentimientos. En el trabajo de DeNora se ve una relación entre el consumo de música y la construcción de una identidad, lo cual muestra que las personas le dan un significado a la música que escuchan para darle un sentido a su mundo y a ellos mismos. A diferencia de los Estudios Culturales, cuya influencia de la Escuela de Frankfurt se reflejaba en diversos conceptos como contracultura o subcultura, el trabajo de DeNora se enfocó más en comprender el rol de la música en las vidas cotidianas de las personas.

Del mismo modo, hay que mencionar el trabajo del sociólogo francés Hennion (2010) quien propone el término de “pragmática del gusto” para establecer que el gusto por un tipo de música no es un ejercicio mecánico, sino reflexivo, en donde el oyente se construye a sí mismo en relación con lo que está escuchando. En ese sentido, Reguillo (2000) propone pensar la música como un “lugar” y a los emplazamientos como “prácticas” para acercarse a los procesos que agrupan y dan sentido a las identidades juveniles. Reguillo encuentra que la música se vuelve ese lugar en donde los jóvenes pueden expresar sus propias valoraciones sobre el mundo, en donde vinculan lo interior con lo exterior, y en donde se condensan sus sentidos políticos de representación y de acción. En estos ejemplos se expone que la música está integrada en la vida social de las personas, quienes se apropian de ésta para darle un sentido a su vida y formar una

³² Para mayor comprensión de estos términos, revisar la sección de “Conceptos distintos al de escena”, en este capítulo.

identidad individual y colectiva por medio de la música, o de otros factores que se unen a la música.

Cabe mencionar que hay otras formas de entender los análisis de la música desde las ciencias sociales. Dowd y Roy (2010) mencionan el estudio textual de la música. En este caso, debe entenderse el texto desde un enfoque semiótico, es decir, como un complejo dispositivo que comprende varios códigos. En el caso de los estudios sobre la música, el principal código que se estudia son las letras que componen la canción. Sin embargo, también se pueden analizar las notas musicales, los videoclips y hasta el arte y diseño de los discos, por mencionar otros códigos. Del otro lado, están las investigaciones que se enfocan en el contexto del consumo musical, es decir, que se orientan mayoritariamente hacia los oyentes, ya que son ellos los que construyen un significado sobre la música que escuchan. Por lo mismo, no se puede entender que sólo exista un solo significado, ya que los oyentes pueden darle un significado distinto al que se tenía planeado. Independientemente del enfoque que se prefiera, se debe entender que no necesariamente son excluyentes entre sí, sino que pueden llegar a ser complementarios.

Por lo mismo, para esta tesis me inclino por una postura que entiende a la música como una actividad y la analiza desde el contexto de los oyentes y de los músicos. Aunque se contemplaron las letras y los videoclips para este trabajo, no fueron elementos centrales para un análisis, sino una parte complementaria de lo dicho por los entrevistados y entrevistadas, y de lo observado en los diferentes eventos a los que asistí. Para dicho fin, retomo el concepto de escena musical, el cual me permite entender cómo se ha ido conformando el fenómeno del rap oaxaqueño desde las posturas y vivencias de los participantes, que resultaran ser variadas y heterogéneas.

Diversos conceptos de escena musical

Para poder entender la escena de rap oaxaqueño, primero es necesario delimitar a qué se refiere con escena musical, y diferenciarlo o ponerlo en relación con otros conceptos parecidos. El término “escena” proviene del ámbito periodístico y cotidiano para referirse a una comunidad musical o a un movimiento cultural y artístico con características particulares y diferenciadoras, y ha sido ampliamente usado en discursos populares. La aplicación de la perspectiva de escenas en el trabajo académico sobre música está inherentemente vinculada a los intentos de los últimos 25 años de mapear el significado sociocultural de la música en el contexto de la vida cotidiana

(Bennett, 2004, p. 223). En el ámbito académico fue Straw (1991), quién lo definió como el espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias de cambio y fertilización cruzada (1991, p. 373). Por sus observaciones sobre el movimiento de rock alternativo en Estados Unidos y Canadá, Straw considera que las escenas musicales son estructuras o “sistemas” de intercambio y de interacción en donde la vida musical de una ciudad cualquiera se constituye. Straw identifica que esa interacción está basada en dos elementos: las dinámicas musicales contemporáneas y la historia, ello genera tensiones entre mantener las continuidades musicales o interrumpirlas al relativizarlas. Straw señala que el punto no es ver por separado a las prácticas musicales contemporáneas y a la historia cultural de un lugar, sino examinar las formas en que las prácticas musicales particulares “funcionan” para producir un sentido de comunidad dentro de las condiciones de las escenas musicales metropolitanas (1991, p. 373).

Esta definición fue vista como innovadora porque trataba de rechazar teorías y conceptos en las cuales, según Straw, se ve a la formación de comunidades o culturas alrededor de ciertos géneros musicales como “unidades culturales” estables, que reflejaban la esencia de un lugar, de una clase social, o una cultura específica. Straw argumentaba que esto era necesario sobretodo porque los procesos de globalización estaban cambiando el consumo y la producción de la música, diversificándola. Straw sostiene que en las escenas musicales surgen por medio de tensiones que se dan entre las dinámicas musicales actuales y la historia cultural de cada lugar. Con respecto al hip-hop, éste se inserta en las dinámicas musicales de diversos contextos y se combina con elementos de la historia cultural.

El concepto de “escena” ha sido retomado por varios otros autores, pero sobre todo por Bennett (2004). Bennett retoma el trabajo de Straw y enfatiza que la pertenencia a una escena no necesariamente depende de una etnia, un género o una clase social. Además de que el término “escena” contempla las diversas formas de la vida musical, tanto las que están orientadas a la producción como a las de consumo. Junto con Peterson, Bennett (2004) clasifica a las escenas musicales en tres grupos: las locales, las translocales y las virtuales. Las escenas locales son las que están ancladas a un tiempo y espacio en concreto, las escenas translocales son las que se desarrollan simultáneamente en espacios diferentes, y las escenas virtuales son las que se desarrollan en los espacios que ofrece el Internet.

De la misma manera, la musicóloga Sara Cohen (1999) considera que el concepto de “escena” permite ver que esos fenómenos musicales son dinámicos, cambiantes y globalmente conectados. Esto significa que las escenas musicales locales no se encuentran apartadas, sino que pertenecen a procesos globales más amplios, por lo cual las escenas musicales están vinculadas a los movimientos migratorios y a los intercambios de productos musicales, lo que ha permitido la mezcla y la combinación de diversas culturas musicales en una “escena”³³. Cohen retoma el concepto de “escena” de Straw y resalta el carácter fluido y transitorio del término. Por lo mismo, las “escenas” no deben verse como escenarios estáticos. Para la autora, lo que se debe comprender son las dinámicas y las características de cada “escena”.

Sin embargo, antes de revisar cómo más autores han retomado el concepto de “escena”, es necesario entender algunos otros conceptos parecidos, que provienen de la literatura sobre la música y la vida social, especialmente; comunidad, subcultura, mundo de arte, y campo. El concepto de escena retoma algunos de estos conceptos, rechaza a otros, y/o los reutiliza.

Otros conceptos para estudiar a la música

A lo largo de los estudios sociológicos-musicales, se han empleado diversos conceptos para entender esos fenómenos. Aunque se optó por el concepto de “escena” para abordar el fenómeno rapero oaxaqueño, es necesario contrarrestarlo con otros para ver por qué se le considera como el concepto más adecuado para ello. A continuación se expondrán dos términos usuales en las investigaciones sobre música: comunidad y subcultura.

Comunidad

Bennett (2004) señala que el concepto de comunidad se ha empleado de dos maneras: el primero, como un medio en donde la música les permite a los individuos ubicarse en algún espacio y establecer una conexión con otros. El segundo sentido implica que la música es un “estilo de vida”. Esto significa que la música sería el punto de unión entre los que conforman la comunidad.

³³ Cohen resalta que aunque esos intercambios se dan generalmente por parte de los medios de comunicación y de la industria musical para ampliar su mercado, también se dan por la acción propia de los músicos.

De acuerdo con Frith (1981), la música no es la que crea la comunidad, pero da las pautas para una experiencia en común (1981, p. 164). Eso significa que los miembros de una comunidad musical gustan por un tipo de música en común, en la cual encuentran un sentido de pertenencia y a otras personas que comparten su visión del mundo. Por medio de un estudio sobre la música *folk* y *rock* en Estados Unidos en los años sesenta, Frith encuentra que entre las comunidades del folk y del rock hay diferencias debido a que cada uno está vinculado a cierto tipo de público (en aquel entonces, el folk con los jóvenes de clase media y el rock con los de clase baja). Mientras que los integrantes de la comunidad del folk consideran que su tipo de música es auténtica por no ser un estilo masificado, mientras quienes formaban la comunidad de rock resaltan la libertad que el rock muestra.

Straw argumenta que una “escena” era diferente que el concepto de una comunidad musical porque en una comunidad el grupo que la conforma se presume que es estable y la participación musical se basa en la exploración de modismos musicales enraizados en un lugar. En cambio, la escena contempla diversas prácticas musicales que interactúan en procesos de diferenciación y de acuerdos. En otras palabras, en una escena musical ocurren alianzas y límites entre las diversas prácticas musicales que pertenecen a la escena. Esto no significa que los conceptos de “comunidad” y “escena” sean antagónicos. En la escena se pueden generar estilos de vida en torno a la música o los integrantes de una escena pueden encontrar en la música una forma de conectarse con otros. Lo que rechaza el término “escena” es la estabilidad que es característica de la “comunidad”, ya que la “escena” está en constante cambio ya que quienes integran la escena tienen diversos intereses en cualquier ámbito y diversos compromisos con su música.

Subcultura

Bennett (2004) apunta que este concepto fue introducido por parte de la Escuela de Chicago para estudiar el comportamiento desviado (o inapropiado). Luego fue retomado por los Estudios Culturales de Birmingham, quienes desde una corriente marxista querían examinar la relación entre la identidad de clase, el consumo, y las críticas de la cultura dominante. Varios académicos vinculados a esta escuela han utilizado el concepto para comprender el uso y la apropiación juvenil de la música y su resistencia hacia la cultura dominante.

Para Hebdige (1979) la subcultura es un “ruido” que hace interferencia en el orden establecido. Para este miembro de la Escuela de Birmingham, las subculturas se expresan por medio de conceptos “prohibidos” u opositores a la cultura dominante, de maneras “prohibidas” como la vestimenta o la violación de las leyes. Hebdige considera que los miembros de una subcultura se unen a ésta cuando se identifican con ciertos elementos como los significados o la estética; siendo esta última la que llama la atención a primera vista.

Hebdige encuentra que hay dos maneras en que se integra una subcultura, una es por medio del consumo de bienes como la ropa y la segunda es por una adscripción a una ideología. El autor señala que en la primera forma, la subcultura, se difunde por medio de diversos productos y el consumo de éstos, por lo cual la subcultura está ligada a los tiempos de ocio de sus integrantes. La forma ideológica se manifiesta en las diversas expresiones de los miembros de la subcultura las cuales generan nuevas convenciones. Por lo mismo, Hebdige señala que estas formas de integración convergen en formas mercantiles. Por lo mismo, este autor afirma que eso lleva inevitablemente a que las subculturas sean apropiadas por la cultura dominante perdiendo su carácter subversivo, por lo cual no se puede hablar de una autonomía de las subculturas con respecto a la cultura dominante.

El autor ejemplifica generalmente su concepción de subcultura con el punk. El punk en un primer momento fue un escándalo para la sociedad inglesa ya que los jóvenes que se adscribían como punks desafiaban las pautas sociales por medio de sus peinados al estilo mohicano, por el uso de ropas baratas pues no podían costear ropa de más valor y en algunos casos usaban prendas modificadas por ellos mismos.³⁴ Usaban zapatillas marca Converse por ser baratos en los años 70, y botas militares y corbatas para expresar sus ideas, sus burlas a la milicia y al sistema opresor o el uso de los tirantes para mostrar su apoyo a las clases oprimidas, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, con el paso del tiempo, el punk se fue convirtiendo en una moda, las boutiques comenzaron a vender ropa considerada punk y las canciones de bandas punk empezaron a tener mayor presencia en los medios de comunicación lo cual los fue normalizando dentro de la sociedad inglesa.

³⁴ Un ejemplo de ello es la ya famosa playera del vocalista del grupo inglés Sex Pistols, Johnny Rotten, la cual decía *I hate Pink Floyd* (Yo odio a Pink Floyd). Rotten se puso una playera del grupo Pink Floyd y con un marcador agregó la frase *I hate*. El empresario Malcom McClaren lo vio con esa playera y lo invitó a formar parte de los Sex Pistols.

Para los autores Clarke, Hall, Jefferson y Roberts (2003), las subculturas son culturas que se articulan por medio de actividades distintivas y por las preocupaciones de esos grupos. A pesar de no coincidir en términos generales con la cultura dominante, la subcultura no puede pensarse de manera aislada de la cultura dominante, ya que de ésta es de donde surgen las subculturas. De acuerdo con Clarke y compañía, existen subculturas que no tienen un “mundo” propio y son extensiones de la cultura madre, en cambio otras poseen una identidad y una estructura clara y coherente. Sin embargo, señalan que un individuo puede adscribirse a varias subculturas a lo largo de su vida.

El concepto de escena musical propuesto por Straw representa una alternativa más flexible que otras, como la de subcultura.³⁵ Al considerarlos subcultura se da a entender que es algo derivado de otra cultura más grande, además el concepto de subcultura no considera relaciones y dinámicas que el concepto de escena sí. El concepto subcultura considera a la clase como el factor principal por lo cual sus miembros se integran y rechazan a la cultura dominante. Sin embargo, el término “escena” contempla que sus miembros, aunque puede haber un desapego a la cultura dominante, no existe un rechazo total a ésta. Al igual que con el concepto de “comunidad”, el concepto de “subcultura” se entiende como una colectividad que está claramente definida y cuyos integrantes provienen de un mismo origen, ya sea de algún lugar o de alguna clase social quienes rechazan la cultura dominante. Del mismo modo, no es un concepto contrario al de “escena”, sino que dentro de una escena musical puede haber miembros que se consideren contestatarios o subversivos. No obstante, no todos los que integran la escena rechazan la cultura dominante, en parte porque no todos surgen en las mismas condiciones y contextos, mientras que los integrantes de una subcultura provienen de las clases obreras, lo que provoca que se tengan distintas concepciones de lo que es la cultura dominante.

Si trasladamos algunos de esos conceptos al fenómeno rapero oaxaqueño tendríamos que excluir a varios de los raperos porque no todos expresan una misma oposición, algunos buscan visibilizar sus raíces étnicas, otros exponer sus críticas hacía el sistema capitalista y patriarcal. Por esa razón no es posible determinar si toda la escena puede considerarse como contestataria, lo que sí se puede entender es cómo son las relaciones entre quiénes se consideran subversivos en la escena con los que no.

³⁵ Aunque Olvera Gudiño (2018) considera que el concepto de subcultura es útil ya que en diversos casos no se trata de un movimiento contracultural o de resistencia sino simplemente de una identidad creada por el gusto.

A modo de resumen, el concepto de “comunidad” permite ver que los sujetos que construyen un estilo de vida en torno a la música comparten símbolos y significados con los cuales se identifican, mientras que el concepto de “subcultura” nos permite entender las colectividades que se forman por el rechazo a la cultura dominante. Asimismo, los conceptos de subcultura y comunidad están ligados a un contexto geográfico y a un tipo de música en específico, lo cual no reconoce la aportación de otras músicas y contextos a diferencia del concepto “escena”. Por lo cual se puede decir que el concepto de “escena” contempla más dinámicas de integración, en otras palabras, aunque el concepto de “escena” sí considera la formación de un estilo de vida y que hay miembros que se pronuncian en contra de la cultura dominante, no significa que sean las únicas.

Las raíces del concepto de escena

Una vez revisadas las diferencias entre los conceptos de “escena” con otras propuestas conceptuales, es necesario entender los conceptos que son retomados por diversos autores al momento de hablar sobre las escenas. Para este apartado se hablará de los conceptos “campo” de Bourdieu, “mundo del arte” de Becker y “semiósfera” de Lotman.

Campo

Para la construcción del concepto de “escena”, autores como Straw y Bennett recuperan el concepto de “campo” de Bourdieu. Para Bourdieu (1995) el campo es “la red de las relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (1995, p. 342). Cada posición en el campo depende de las determinaciones por las demás y todas ellas están definidas objetivamente por su relación con las demás posiciones.

En cada uno de los campos los sujetos o “agentes” en la teoría de Bourdieu, están en disputa por el capital de dicho campo. Existen tantos campos como capitales haya. Sin embargo, esa disputa no se da de forma arbitraria, ya que los bienes de los capitales son únicamente válidos en sus respectivos campos. Quienes tienen más capital emplearán lo que Bourdieu llama “ortodoxia”, es decir, estrategias que buscan la conservación y la monopolización de los capitales. En cambio, quienes tienen menos capital emplean estrategias de “herejía”, las cuales implican que hay una crisis en el campo. El que un agente decida participar en la disputa se debe

a su propio interés, pero este se tiene que adecuar a las reglas del campo ya que puede ser excluido de este, en específico con los recién llegados.

En el campo cultural, las disputas se dan entre los agentes quienes poseen más capital cultural, en el ámbito artístico serían artistas o críticos de arte consolidados, y entre los agentes que poseen poco, quienes en el ámbito artístico serían los más jóvenes en integrarse al campo. El capital cultural existe en tres formas o estados: el estado incorporado, el estado objetivado y el estado institucionalizado. El capital cultural en estado incorporado es el que tiende a convertirse en capital simbólico por su facultad de acumularse, conservarse y reproducirse.

El capital cultural en estado objetivo es el que se manifiesta en forma de bienes culturales como libros, pinturas, instrumentos musicales, entre otros. Estos pueden ser transferibles a otros agentes que también tienen las disposiciones culturales para poder apreciarlos. Por último, el capital cultural en estado institucionalizado se manifiesta en títulos que acreditan determinados saberes, lo que permite que el capital cultural se pueda convertir en cualquier otro tipo de capital.

De acuerdo con Straw (1991), la noción de campo de Bourdieu sugiere cómo se dan los procesos de validación y de cambio en los espacios culturales. En el ámbito musical, los músicos consagrados son un ejemplo de agentes con mayor capital cultural, en cambio, los nuevos músicos que se integran son los que poseen menor capital cultural y los que retan a lo establecido. Entonces, lo que retoman del concepto de “campo” para el concepto de “escena” son las formas en que se dan esas dinámicas de competencia para la validación de sus prácticas culturales y la lucha por la obtención de capital cultural. Sin embargo, desde el análisis de Bourdieu sólo se contemplan las competencias y las prácticas internas al campo y no considera las que se pueden dar en el exterior. En cambio, en el concepto de “escena”, la influencia del exterior es importante ya que se dan relaciones e influencias entre distintas escenas.

Mundo del arte

Es importante mencionar el aporte de Howard Becker en los estudios sobre el arte desde la Sociología. Becker introduce el término de “mundo del arte” el cual entiende como, “la red cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios

convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte³⁶” (2008, p. 10).

La propuesta de Becker es ver las redes que conforman el mundo del arte, más que la obra artística, ya que busca contrarrestar la visión de que el arte es algo especial, que surge de la inspiración de una sola persona y que no contempla a quiénes conforman esa red de cooperación para que se logre una obra de arte. Por lo mismo Becker no considera que su trabajo sea Sociología del arte, sino una Sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico. Esto es importante ya que los conceptos que se han revisado sobre “escena” de alguna forma retoman la importancia de estudiar esas redes.

Para Becker, los productos artísticos no son el resultado de una sola persona (el artista), sino de la actividad colectiva. En otras palabras, Becker propone un alejamiento de la idea del artista “genio”, ese artista que por sí solo crea su obra. En vez de ello, Becker plantea que toda obra artística es creada en conjunto, ya que el artista no está aislado, es influenciado por otras personas, ha aprendido diversas técnicas y convenciones sobre el arte que le permiten no arrancar desde cero para hacer su arte, sino que parte de convenciones las cuales puede adoptar, transformar o rechazar para hacer su obra. Depende de las labores de otros para poder realizar su trabajo, desde el director de cine que necesita de los actores, del guionista, del editor, entre otros para hacer su película; hasta el escultor o pintor quienes necesitan que alguien les proporcione los materiales y las herramientas para hacer la pieza artística.

Aunque el autor maneja la noción de sistema para explicar su postura sobre la colectividad en el “mundo del arte”, Becker no considera que su planteamiento corresponda con la postura funcionalista, ya que en el funcionalismo el cambio es visto como un recurso para que el sistema se autorregule y sobreviva, en los sistemas del “mundo del arte” los cambios son seguidos por las innovaciones artísticas que fomentan los artistas.

El concepto de “mundo del arte” ha influenciado las diversas concepciones de “escena” ya que al manejar la idea de que el arte es producto de una cooperación entre diversos participantes que apoyan al artista en su labor, implica que se trata de un fenómeno en constante cambio y en constante relación con otros. Por lo mismo, una escena no se construye con un

³⁶ El mismo autor reconoce el carácter tautológico de su concepto ya que para él su teoría no está organizada de forma lógica ya que no pretende explicar cómo se origina el arte o cómo se consume como algo desconocido, sino comprender las interacciones que se dan en el arte.

artista sino de la cooperación y de la relación de diversos individuos, principalmente de los artistas.

Los conceptos de “mundo del arte” y de “campo” aportan elementos para los conceptos revisados de “escena”. Tanto el concepto de “campo” da una idea de cómo se disputan los capitales culturales, como los “mundos del arte” que detallan el trabajo en colectivo y en cooperación en la creación del arte y la naturaleza dinámica de la creación artística. Quienes integran una escena musical buscan adquirir un capital cultural pero el concepto de “mundo del arte” nos indica que estos agentes no lo hacen solos, sino de forma colectiva, además de que los artistas pueden modificar o rechazar algunas reglas para lograr su cometido.

Semiósfera

Hasta este punto, las ideas sobre “escena” y sus características han estado influenciados por las nociones del “mundo del arte” de Becker y por el de “campo” de Bourdieu. Sin embargo, el concepto de “mundo del arte” no considera las relaciones de poder entre los participantes de los mundos del arte, y aunque el concepto de “campo” sí las considera, sólo las contempla en dos grupos, entre los que tienen más capital cultural y buscan el monopolio de éste, y los que tienen menos capital cultural y buscan obtener más. Por esa razón, Pedro, Piquer y Del Val (2018) agregan al concepto de “escena” la noción de “semiósfera” de Lotman para entender las diferencias que hay entre los que integran la escena.

Partiendo desde la semiótica cultural, la cual se enfoca en los sistemas de significación creados por una cultura, para Lotman la “semiósfera” es “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (1996:12). Es decir, es un espacio abstracto en cuyo interior se dan procesos, conductas y actividades relacionados con los signos. La semiósfera que es estudiada puede estar conformada por otras semiósferas en su interior, las cuales serán distintas entre ellas, ya que pueden ser más grandes o más pequeñas; estar más alejadas o cercanas del centro. Asimismo, la semiósfera estudiada puede ser parte de una semiósfera más grande. Igualmente en la semiósfera, las fronteras juegan un papel importante ya que delimitan a cada una de ellas. No obstante, esas fronteras no son compactas o cerradas, sino que son porosas para que se pueda dar la semiosis entre ellas, es decir, procesos de intercambio de significados entre las semiósferas. Es por ello que, aunque cada semiósfera está delimitada, no

está aislada de las demás. Asimismo, los procesos de semiosis entre cada de ellas no son iguales, por lo cual las semiósferas son distintas entre ellas, por lo que hay semiósferas más alejadas del centro que otras, o más grandes o pequeñas.

Teniendo esto en cuenta, Pedro, Piquer y Del Val señalan que hay diversos puntos de encuentro entre la “semiósfera” y la “escena”. El que resalta más es el hecho de que tanto en la “escena” como en la “semiósfera” existen subdivisiones dentro de ellas, ya que se entiende que sus integrantes no parten desde las mismas circunstancias ni poseen los mismos conocimientos o recursos para pertenecer a esa escena. Además, una escena puede estar conformada por otras más pequeñas, y la escena que se está estudiando puede pertenecer a una más grande. Es por ello que la escena se conforma por esos procesos de semiosis que se dan entre las escenas que la construyen y al mismo tiempo por otras escenas externas. En el caso de la escena rapera oaxaqueña, está conformada por otras escenas y movimientos internos como el del rap originario oaxaqueño o el rap hecho por mujeres oaxaqueñas, y al mismo tiempo ser influenciada por escenas más grandes y externas como la del rap nacional, la del rap latinoamericano y el rap estadounidense.

¿Qué es una escena?

Siguiendo con la conceptualización de “escena”, Driver y Bennett (2014) plantean que las escenas no sólo se tratan de coaliciones entre el gusto musical y las manifestaciones identitarias de los individuos y colectivos, también son lugares en los cuales se dan economías y trabajos culturales gestionados por los integrantes de la misma escena. Por ello, los autores plantean que la formación de una escena implica la continuación de fenómenos musicales y la comprensión cotidiana de ellos mismos. Recuperando la propuesta de Pedro, Piquer y Del Val (2018), estos autores identifican cuatro puntos para el estudio de las escenas musicales: a) música y sociedad, b) infraestructuras de las escenas, c) las escenas y las diferencias sociales y d) la sincronía y la diacronía. En el primer punto se propone romper con la dualidad entre la música y sociedad como dos elementos diferentes, en la cual la sociedad es la que determina a la música, sino ver a la música como parte de la sociedad y que ésta es un elemento para generar relaciones sociales. El segundo punto plantea que la infraestructura de una escena musical ha sido vista como configurada únicamente por los bares o los lugares en donde se ejecuta la música, por lo que es necesario ver más allá de estos espacios y contemplar también los lugares de ensayo, escuelas,

tiendas, estudios, espacios virtuales, entre otros. El siguiente punto refiere que al haber subdivisiones en ellas, éstas no están relacionadas de forma equitativa, sino que hay asimetrías y desigualdades, en otras palabras, las escenas no están libres de relaciones sociales desiguales. El último punto, se refiere a que los estudios de las escenas se pueden enfocar tanto en la encarnación actual como en su evolución. Este proyecto se inserta en el segundo y tercer punto, ya que se analiza la formación de la estructura de la escena rapera oaxaqueña, las motivaciones de su construcción y las relaciones de competencia y de cooperación entre los integrantes de la escena.

Como parte de su conceptualización, Pedro *et al.*(2018), critican la clasificación de las escenas musicales de Bennett y Peterson porque consideran que su concepción de la división entre escena local, translocal, y virtual no corresponde con lo empírico, ya que actualmente casi todas las escenas están formadas por una mezcla de estas tres características. Por lo mismo, proponen un nuevo concepto de escena musical. Ellos las consideran como “los contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (2018, p. 74). De este concepto, resalta la cuestión de lo glocal, que se entiende como el proceso en donde fenómenos de circulación global están tomados y ajustados a las condiciones locales. Con ello superan esa limitante en la cual lo “local” se entiende como algo único y propio de cualquier contexto. Enfatizan que diversas escenas han sido construidas por el diálogo e intercambio con otros contextos, en gran medida gracias al Internet y las redes sociales (lo “virtual”). Pero con respecto a la escena virtual, Pedro, Piquer y Del Val (*ibid*) encuentran que no puede tener una escena puramente virtual, ya que toda escena puede estar tanto en línea como en un espacio físico.

Aunque su definición permite explorar las escenas musicales contemporáneas, considero que también se puede recuperar el concepto de Bennett y Peterson (2004) de escena translocal, ya que como se verá más adelante, en el caso de la escena rapera oaxaqueña, ésta se ha construido en diversos espacios que se han vinculado por los mismos participantes y grupos. Del mismo modo, Díaz Carreras (2017) también recupera la clasificación de Bennett y Peterson, pero a diferencia de Pedro *et al.*, Díaz Carreras considera que el problema con la clasificación es que considera que las escenas locales, translocales y virtuales son diferentes entre sí, cuando en

realidad son parte de la misma escena. Es decir, que una escena musical puede ser al mismo tiempo local, translocal y virtual.

Aunque coincido con el concepto de Pedro, Piquer y Del Val y con sus observaciones hacia la clasificación de Bennett y Peterson, esta clasificación la recupero como lo sugiere Díaz Carreras (2017), como características de una misma escena. Entonces se puede inferir que la escena rapera oaxaqueña es local, translocal y virtual al mismo tiempo. Asimismo, distingo su utilidad porque contemplan el papel no sólo de los músicos en la formación de una escena musical, sino también de los promotores, de los dueños de los clubes, de los periodistas y del público. Por lo mismo, Pedro, Piquer y Del Val (2018) identifican a tres actores principales: los músicos, el público y los espacios físicos y virtuales donde hay interacción musical (como los bares, las salas de ensayos u algún otro recinto). Por lo cual, lo importante a estudiar son las relaciones, tanto de cooperación como de poder, que se dan entre estos tres actores.

Para resumir, los conceptos de escenas musicales que se han revisado, con sus respectivas críticas, dan cuenta de que lo más significativo a estudiar son las relaciones entre los diversos actores y factores que participan en esas escenas, cómo estas relaciones y factores han ido construyendo las escenas y las motivaciones que le han dado forma. Por lo expuesto, el concepto de “escena” es el más indicado para utilizar en un estudio sobre la producción del rap oaxaqueño, pues puede servir como una herramienta para tratar de conceptualizar las diferentes participantes, sus relaciones sociales, su forma de hacer y compartir música, y los espacios físicos y virtuales que se utilizan para hacerlo, todo lo que influye en los significados que generan por la realización de su arte. El concepto de escena también permite ver cómo los raperos están influenciados por otro tipo de músicas y artes en la creación de sus canciones. También ayuda a explorar las diferentes subdivisiones que nos indican que no todos los participantes están en las mismas condiciones y que existen jerarquías entre ellos, es decir, que hay raperos en la escena oaxaqueña que influyen y pesan más que otros. El concepto de “escena” es empleado entonces para poder definir y entender las estructuras sociales que se forman entorno a la producción y reproducción de la música, y las formas en que sus integrantes interactúan con esa escena y sus pares.

Producción y difusión casera: ¿La generación de nuevas escenas?

Como se revisó en el apartado anterior, una característica importante de las escenas es el intercambio de conocimientos y de influencias entre ellas. En años recientes, los avances tecnológicos basados en la informática han generado una conectividad global permitiendo un acceso más fácil a informaciones deseadas, lo que ha derivado en cambios estructurales sociales. Ejemplo de ello es la industria de la música, el consumo musical por parte de los escuchas y la formación de escenas musicales. Antes existía una diferenciación fuerte entre la producción de música *mainstream* o dominante y la de *underground* o alternativa (Lamacchia, 2016), pero con los avances tecnológicos en la producción casera tanto como la expansión de redes sociales por medio del internet, la producción y la difusión de la música está cambiando, y de cierta forma llegando a ser más accesible, como nunca antes, fomentando más el surgimiento de escenas musicales. Esto ha permitido una democratización de las formas de producción y de difusión, es decir, que la producción y la difusión de la música ya no está completamente limitada por el sistema mainstream, haciendo que lo underground o independiente vaya adquiriendo más fuerza.

Desde la invención del fonógrafo por Edison a finales del siglo XIX, la música ha sufrido cambios en las formas en que se crea y se distribuye³⁷. Como lo señala Arango Archila (2016), uno de los cambios más notorios se dio a partir de los años noventa con el surgimiento de la digitalización, la cual al principio no representó una amenaza para las grandes compañías disqueras (como EMI, Warner, y Universal, por mencionar algunas), pero esto cambió cuando se masificaron las computadoras y los quemadores, los cuales le permitieron a los usuarios escuchar su música no sólo en los reproductores de CD, sino copiar la música para su distribución informal. Otro factor fue el surgimiento de la Web 2.0 a mediados de la década del 2000, así se les conoce a los sitios en Internet que permitieron a los usuarios poder crear y subir sus contenidos a la red sin necesidad de tener conocimientos técnicos para hacerlo. Incluyen, por ejemplo, los sitios de blog como Blogger o Wordpress que permitieron a los usuarios subir textos fácilmente a la red o el surgimiento de plataformas como YouTube para que los usuarios subieran los videos que grababan.

³⁷ Ejemplo de ello es la estandarización de la duración de las canciones. Antes de la aparición de los discos, las piezas musicales podían durar horas ya que eran creadas para ejecutarlas en los conciertos. Con la capacidad de grabar la música y escucharla en casa, la música se adaptó a las capacidades de los discos, los cuales en un primer momento sólo podían grabar piezas de tres a cuatro minutos. Eso llevó a los compositores a crear música que tuviera esa duración para que pudiera ser grabada.

Asimismo, el surgimiento de programas informáticos *P2P*³⁸ como Napster y la invención de dispositivos móviles de almacenamiento como el iPod de Apple, también generaron un cambio en la forma en que los usuarios consumían música. Pues los programas *per to per* permitieron conseguir y compartir música de manera gratuita y los dispositivos como el iPod, permitieron que la música pudiera ser almacenada y escuchada por los usuarios en el momento en que lo desearan.

Ante estos cambios, las grandes compañías disqueras tuvieron que crear modelos de negocio adecuados a estos avances tecnológicos. Calvi (2006) identifica seis nuevos modelos de negocio, de los cuales destaca dos: el modelo de pago por descarga, en el cual el usuario paga una cantidad en una tienda digital, como iTunes de Apple, ya sea por un álbum completo o por una o varias canciones a su gusto. El otro modelo es el modelo de suscripción, en el que el usuario paga una suscripción por un determinado tiempo y eso le permite acceder al catálogo de la plataforma de *streaming* y escuchar lo que guste, ejemplo de ello son servicios como YouTube Music, Deezer y Spotify. No obstante, todos los avances tecnológicos hasta ahora mencionados se enfocan más en la parte del consumo, sin embargo también los músicos se han beneficiado de estos avances para crear y producir su música.

Woodside y Jiménez (2012) dan cuenta de ello cuando exponen que el avance tecnológico ha permitido que diversos músicos creen y produzcan sus canciones sin necesidad de estar afiliados a una casa discográfica de gran alcance; y de montar sus propios estudios de grabación y que existan plataformas de *streaming* que ayudan a difundir su música con mayor facilidad. Ejemplos como el de la cantante estadounidense Billie Eilish, quién grabó su álbum “When We All Fall Asleep, Where Do We Go?” desde una pequeña habitación en su casa de Los Ángeles con la ayuda de su padre y hermano, quienes son productores, y cuya fama se refleja en el número de reproducciones en las plataformas de streaming; o el de los integrantes del colectivo tijuaneño Nortec Collective, quienes crearon diversas canciones fusionando la música electrónica con música nortea por medio de sampleos y del uso de caja de ritmos y computadoras, además de usar plataformas como Soundcloud para difundir sus mezclas a la gente. Estos ejemplos dan cuenta que estos avances tecnológicos han permitido a los músicos poder crear su música en sus propios estudios y distribuirla de manera más libre.

³⁸ Los programas P2P o peer to peer permiten que los usuarios se conecten entre sí para compartir archivos que se encuentren en sus dispositivos.

No obstante, las ventajas que da la tecnología a los músicos no están disponibles para todos. Varios de ellos, en especial los que van empezando, no pueden costearse las herramientas tecnológicas como una computadora, una consola, un micrófono, entre otras; por los elevados costos de las mismas y porque varios de esos músicos no generan los suficientes ingresos para comprarlas. Incluso los autores exponen que diversos músicos se tienen que desenvolver en otras áreas laborales para poder pagar sus grabaciones o subsistir por la falta de ingreso como músicos. Asimismo, las plataformas de streaming pagan a los músicos una cantidad por cada cierto número de reproducciones³⁹. Aunque estas plataformas no muestran públicamente cuánto es el pago a los artistas, algunos analistas estiman que los músicos reciben \$3.18 dólares por cada mil reproducciones (Durán, 2020). Para un músico que genera millones de reproducciones de su material lo generado en las plataformas será un buen ingreso, pero para los que apenas cuentan con miles o menos reproducciones, el pago por parte de estas plataformas sería insignificante si se le compara con los gastos de grabación y producción.

Torres Osuna (2020) expone, por medio de entrevistas a rockeros independientes mexicanos, lo que implica el proceso de grabación, tanto en esfuerzo como en costos. Para la grabación de una canción se necesita hacer una preproducción, la producción y la postproducción. En la preproducción se planifican diversos aspectos como la elección del estudio, e incluso la elección de personal que trabajará en la producción. La producción es básicamente cuando se graba la canción y en la postproducción se da principalmente la mezcla de sonido, es decir, la combinación de todos los sonidos que se grabaron en la producción. Como parte del personal, se debe considerar: a un productor musical, a un encargado de la mezcla, a un operador de los equipos de grabación, un diseñador para la portada y en algunos casos un maquilador quien se encarga de grabar las canciones en un soporte físico y de imprimir la portada y el arte que acompañará al material grabado.

³⁹ Existe otra plataforma llamada Bandcamp, la cual le permite a los artistas subir sus propios álbumes y canciones al precio que el músico desee, de esa cantidad la plataforma cobra entre un 10% a un 15% del valor asignado. Incluso optó por dar el 100% de las ganancias generadas los primeros viernes de cada uno de los meses del 2020, como apoyo a los músicos independientes durante la pandemia. Sin embargo, algunos periodistas musicales consideran que la plataforma podría desaparecer por no tener filtros en las canciones que se suben, ya que se han reportado casos de músicos que obtienen ganancias utilizando trabajos de otros.

Como se puede notar, aunque los procesos de grabación se han simplificado por los avances tecnológicos, no significa que cualquier músico tenga acceso a ello, ya que como lo señala Torres Osuna (2020), una sola canción puede llegar a costar desde los \$500 pesos hasta miles de pesos. Por lo mismo, los músicos que inician su carrera optan por diversos medios para obtener ingresos e impulsar sus canciones, como el tener otro trabajo, vender mercancía en sus presentaciones o el aprender otros roles como el de productor para ahorrar en la mano de obra.

Por otro lado, Kruse (2010) demuestra que el uso del Internet para la difusión de la música también ha presentado dificultades para los músicos independientes: a) no todos los posibles escuchas tienen las condiciones óptimas para acceder al material de los músicos, b) se abre la oferta de música para los oyentes, es por ello que los músicos independientes compiten con otros miles para poder ser escuchados y vender su música; y c) las tendencias musicales ya no las determina los medios tradicionales, sino las plataformas digitales como iTunes (hoy Apple Music) o Spotify,

Por ende, Kruse (2010) argumenta que a pesar de las nuevas modalidades virtuales, la “localidad” de las escenas no pierde importancia ante lo virtual. Señala que en las escenas anteriores al Internet “las subjetividades e identidades se formaron, cambiaron y mantuvieron dentro de localidades constituidas por fronteras geográficas, por redes de relaciones sociales, por un sentido de historia local y en oposición a otras localidades” (2010, p. 628). Aunque la concepción de escena ya indicaba que éstas no son aisladas, con el Internet la idea que una escena aislada carece de sentido por la facilidad que hay ahora para compartir música. Sin embargo, eso no significa que las escenas locales pierdan importancia, ya que la música tocada por músicos y lugares locales es considerada como “auténtica”, lo que le da un valor agregado y apreciado por los oyentes de esas escenas.

Conclusión

A modo de resumen, el concepto de “escena” es el más apropiado para comprender el fenómeno de rap oaxaqueño, ya que varios de sus integrantes pertenecen a diversos movimientos y comunidades raperas, las cuales están comunicadas entre sí. Aunado a que los avances tecnológicos informáticos, como el uso del Internet y las redes sociales, han facilitado y democratizado esas relaciones; en el caso oaxaqueño se puede hablar de la construcción de una escena rapera nueva, la cual combina espacios de producción y difusión virtuales y físicos, lo

que implica que la integración a la escena no depende de límites geográficos, sino de la identificación y la adscripción.

Entonces se puede decir que la escena rapera oaxaqueña está influenciada por diversas escenas globales. Por lo mismo, la escena oaxaqueña es local, translocal y virtual al mismo tiempo, sus integrantes han salido de contextos sociales, culturales, políticos y económicos distintos. Entre ellos existen relaciones de competencia para tener mayor alcance para su música, pero también están presentes las relaciones de cooperación. En el capítulo tres se detallará al respecto.

Capítulo 3: La escena de rap oaxaqueño: El rap, sus diferentes escenarios y formas de producción y difusión

En este capítulo trato de explicar a qué me refiero cuando hablo de la escena oaxaqueña de rap. Para hacer eso, primero trató de delimitar la escena y después describo los diferentes elementos de esta escena, como sus participantes, los lugares físicos y virtuales donde se presenta su música, y por último las formas de producción y difusión de ésta. Dicha revisión permite dar un vistazo amplio de lo que se entiende por la escena rapera oaxaqueña.

La escena emergente del rap oaxaqueño

Dentro del *boom* en el mundo de rap en México, se encuentra lo que estoy llamando—y lo que los mismos participantes denominan—una escena de rap oaxaqueña. Como se detalló en el capítulo anterior, utilizo el concepto de escena no para delimitarlo como algo que tiene fronteras bien definidas y una esencia propiamente, sino como algo por medio del cual, las prácticas musicales particulares “funcionan” para producir un sentido de comunidad. Por ende, para comprender sus características es importante explorar estas prácticas musicales como dinámicas, cambiantes y conectadas.

Sin embargo, pensar en referirse a algo como una escena oaxaqueña generó algunas preguntas a considerar. Por ejemplo: ¿cómo identificar quiénes participan en esta escena? ¿por qué llamarlo oaxaqueño? y ¿cómo entender su vínculo con Oaxaca? Como la literatura nos indica, las escenas musicales pueden ser consideradas como locales, translocales y virtuales al mismo tiempo. En el caso de la escena rapera oaxaqueña, si delimitamos a “local” como referente al estado de Oaxaca, se puede identificar que hay lugares físicos y redes de apoyo en términos de producción y difusión que se centran en el capital del estado, la ciudad de Oaxaca de Juárez. La capital es un centro de la vida económica, cultural, y política en el estado y, por ende, es un lugar importante en la producción y consumo musical que ocurre dentro de la entidad. Los y las raperos/as que participan en la escena usualmente han colaborado en diversos eventos en la capital del estado, o buscan conocer o seguir estos eventos, además los proyectos musicales los han trabajado en sus comunidades.

También argumento que esta escena es translocal porque también hay raperos que se identifican como oaxaqueños (nacidos en el estado o que su familia tiene raíces en la entidad)

que, por diversas causas, han desarrollado sus proyectos en otras ciudades fuera de Oaxaca. Hay otros aspectos que lo hacen “translocal”, como tener vínculos con otros exponentes de la escena, ya sea una relación personal o conocer el trabajo de otros raperos/as. Además de estar familiarizados con parte de la estructura de la escena. Y por último también es virtual porque emplean las diversas redes y plataformas digitales para realizar eventos musicales y compartir sus canciones, cuestión que se nota más actualmente por la cancelación de eventos en vivo y nuevos conciertos virtuales a causa de la pandemia por COVID-19.

Se puede también identificar una trayectoria histórica de la escena oaxaqueña de rap. Por ejemplo, el primer grupo que se tiene registro es Acaxao Movimiento, el cual surgió a inicios de la década de los dos mil. Este grupo, que ya no existe, combinaba líricas en mixteco con la rítmica del rap. Poco después surgieron artistas y colectivos como Los Victorianos o Advertencia Lirika, de este último surgió la rapera Mare Advertencia Lirika (la cual se considera la más veterana dentro de los grupos y raperos que siguen en activo), o como Mixe Represent, quien lleva diez años haciendo rap. Desde entonces los raperos y raperas han aumentado en número en los últimos años, incorporándose a la escena, proviniendo de diferentes partes del estado como el Istmo, la Costa, la zona mazateca, la ciudad de Oaxaca y sus alrededores. Algunos de ellos han tenido presencia en diversos escenarios, aparecido en reportajes y entrevistas, o han sido panelistas y talleristas en espacios diferentes a los musicales, y han aumentado la producción de canciones y discos de rap.

Algo que también se debe contemplar es el sentido que los raperos y raperas oaxaqueños le dan a la escena y cómo la caracterizan. La mayoría de ellos hablan de “una escena” y platican de las relaciones económicas y sociales que la conformen. Algunos destacan la unión que hay entre los raperos y las raperas. Por ejemplo, Carlos CGH considera que hay una escena fuerte que logra generar eventos e involucrar a muchas personas:

Considero que hay una escena oaxaqueña, y no sólo una, sino que muchas, hay muchas escenas. Y creo que esas escenas son las uniones que se hacen. Yo considero que las escenas son unión y son los que muchas veces motivan para que los eventos salgan, para que los eventos sean grandes, para que ellos pongan el ambiente y todo eso. Entonces siento que la escena de Oaxaca igual está... muy fuerte, se podría decir. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Así como él, Doma Press ve a la escena como una unión de diversas voces y estilos que le dan forma. En sus palabras:

Yo creo que de eso se compone la escena, de distintas voces, algunas más genuinas que otras, y se van multiplicando. A mí la escena me parece un rizoma, estamos todos conectados, podemos compartir cosas, pero cada quien es su propia isla. Compartimos el océano, pero en cada quien puedes encontrar cosas. (entrevista personal, 01 de junio, 2020)

Identificar la existencia de una escena, sin embargo, no indica que las relaciones dentro de ella siempre sean benéficas. La misma Doma señala que aún hay situaciones y circunstancias que no han permitido el desarrollo de ciertos aspectos de la escena del rap oaxaqueño, como el hecho de que aún existen prácticas patriarcales que han menospreciado otras voces en el rap o porque algunos han generado proyectos raperos que promueven ideales negativos como el narcotráfico. Otros raperos comentan que hay muchos celos, hipocresía, y críticas por parte de los integrantes de la escena. Entonces se puede entender que haya relaciones de cooperación tanto como de conflicto dentro de la escena del rap oaxaqueño y que la misma idea de qué es la escena siempre está siendo cuestionada o re-configurada por medio de estas relaciones.

Los raperos y raperas oaxaqueñas

Para poder entender mejor las características de la escena, es importante entender quiénes son los y las participantes y tener una idea de cómo participan dentro de ella. Para tal fin, identifiqué a veintiocho raperos y raperas oaxaqueños que están activos en la escena. La mayoría de ellos viven y han desarrollado sus proyectos en las cercanías de la ciudad de Oaxaca, y sus edades van desde los 17 hasta los 34 años. A continuación, expongo una tabla de estos raperos que incluye información sobre sus edades, el año en que se iniciaron en el rap⁴⁰, sus lugares de origen, el número de canciones y de discos realizados, y lo que espera o busca del rap. Están presentados desde los más veteranos hasta los que recién se incorporaron a la escena.

Nombre del grupo/artista	Número y género de integrantes	Edades	Fecha de inicio en el rap	Lugar de origen	Canciones/discos	Su lugar o visión de la escena
Mare Advertencia	1 mujer	34 años	2003	Oaxaca de Juárez	Tiene alrededor de 21 canciones,	Se le considera como una de las máximas

⁴⁰ Debido a que no se pudo formalizar una entrevista con todos los raperos/as, algunas fechas se tomaron de sus páginas y plataformas, principalmente de sus páginas de YouTube.

Lirika					distribuidas en 2 discos y 5 sencillos	referentes del rap oaxaqueño. En un primer momento, estuvo en el grupo Advertencia Lirika junto con otras dos raperas, siendo la única que sigue en la escena. Mare se caracteriza por ser de las más críticas. En sus letras, expresa su repudio hacia el sistema capitalista y patriarcal, además de otras problemáticas sociales. El 25 de marzo del 2021 lanzó su último sencillo “Qué Mujer”.
Mixe Represent	1 hombre	Entre 25 y 30 años	2009	Tamazulápam del Espíritu Santo	Tiene 20 canciones en 2 álbumes	Su primer álbum “Mixecano” fue financiado por la Secretaria de Cultura. Asimismo, también se ha desempeñado como promotor cultural.
Lil Kony*	1 hombre	Entre 25 y 30 años	2011	Santo Domingo Albarradas	Tiene un álbum con 10 canciones.	Aunque ya tiene tiempo en la escena, considera que una de sus limitantes es no haberle dedicado el suficiente tiempo a su proyecto desde el inicio.
Aldri Pineda*	1 hombre	Entre 20 y 25 años	2012	Juchitán de Zaragoza	Tiene cerca de 15 canciones lanzadas en diversas plataformas. Aunque asegura que tiene todavía más en producción.	Ha tenido la oportunidad de conocer otras escenas del rap en el país, por lo que considera que la escena rapera oaxaqueña tiene todo lo necesario para ser reconocida por

						públicos más amplios.
Aliis MC*	1 mujer	Entre 20 y 25 años	2012	San Lorenzo, Cacaotepec.	Tiene aproximadamente 15 canciones. Se pueden revisar en su página de YouTube.	Ella decidió iniciar en el rap por sus amigos. Comenta que al momento de escribir y grabar sus canciones, le recuerda mucho cuando salía con sus amigos en su comunidad.
Doma Press*	1 mujer	Entre 25 y 30 años	2012	Oaxaca de Juárez, aunque su familia proviene del Istmo.	En su página de YouTube sólo hay 2 canciones, pero cuando se presenta en vivo expone un repertorio más completo.	Su inicio en el rap se dio gracias al graffiti. Lo que busca con su proyecto es que los escuchas se cuestionen sobre diversas situaciones. Por lo mismo, ella se considera como alguien que hace preguntas más que un modelo a seguir.
Génesis MO*	1 mujer	Entre 25 y 30 años	2012	Oaxaca de Juárez	Tiene 3 canciones propias y un <i>cover</i> de la canción “Bésame Mucho” en su página de YouTube.	Ella pertenece al crew de la marca de artículos urbanos oaxaqueña Bloondos. Como parte del colectivo, ella ha rapeado en diversas partes del estado y de la república. A diferencia de otros miembros de la escena, ella tiene una formación como cantante.
Juchirap (Cosijopí, Antonio Guadalupe y Carlos Lenin)	3 hombres	Entre 25 y 30 años	2012	Juchitán de Zaragoza	Tienen poco más de 10 canciones en sus plataformas digitales.	La música de Juchirap los ha llevado a ser los protagonistas de diversos reportajes a nivel estatal y nacional. Han llegado a ser abridores de otros

						raperos a nivel nacional como Simpson Ahuevo, Robot y la Banda Bastön.
Rhythmos	1 hombre	Entre 20 y 35 años	2014	Santa Lucía del Camino	Tiene cerca de 40 canciones en su página de YouTube	Además de ser rapero, también se desempeña como productor y desarrollador de proyectos emergentes. Además es fundador de Almatiz Studios.
Carlos CGH*	1 hombre	Entre 20 y 25 años	2014	San Juan Copala, Juxtlahuaca	Tiene poco menos de 10 canciones grabadas en su página de YouTube	Busca exponer la cultura triqui por medio de sus letras. Su nombre como rapero no sólo son sus iniciales (Carlos Guadalupe Hernández), sino que también le da el siguiente significado: Cultura, Gente e Historia. Como muchos de los raperos que se identifican en el movimiento originario, ha trabajado con el productor Mente Negra.
Frizz Reyes*	1 mujer	Entre 20 y 25 años	2014	Ciudad de México, pero gran parte de su vida lo ha pasado en la Ciudad de Oaxaca.	Tiene un álbum con 11 canciones, además de diversas colaboraciones.	Migró a la ciudad de Oaxaca por razones personales. Viviendo en Oaxaca descubrió el rap por medio del graffiti, ya que varios grafiteros le aconsejaron que se metiera al rap. Al principio su familia no apoyaba que le gustara ese género musical, pero eso ha ido cambiando de

						forma parcial. Ella ha encontrado en el rap una forma de terapia que le ha ayudado a superar un accidente en motocicleta que casi le cuesta la vida.
XéTiNdáJnio*	1 hombre	Entre 25 y 30 años	2014	San José Tenango	Tiene 11 canciones subidas en su página de YouTube, varias de ellas fueron producidas por Mente Negra.	Él es un rapero mazateco quien expresa en sus letras, tanto en mazateco como en español, la vida en su comunidad y cómo son las personas que viven allí. Al principio no fue bien recibida la idea de hacer rap por parte de su familia porque consideraban que el rap era música muy grosera, sin embargo esa idea ha ido cambiando por lo cual, ahora tiene todo el apoyo de su familia, incluso de su pueblo.
Poética en Movimiento (Haika Callejera y Hecka)*	1 mujer 1 hombre	Él 25 años, ella 22 años.	2015	Ciudad de Oaxaca	Tiene poco más de 30 canciones en su página de YouTube.	Ellos buscan con su proyecto de rap generar un cambio, una revolución y una conciencia en las personas que los escuchen, que se den cuenta de los problemas sociales y económicos que enfrentan la sociedad. Decidieron nombrar su proyecto como “Poética en

						<p>Movimiento” porque ambos generaban ingresos rapeando en los camiones. Algo que los ha caracteriza es que ellos mismos se graban y producen sus canciones, para ello han tenido que comprar equipo y aprender su manejo, lo cual no ha sido fácil. Asimismo, son reconocidos por sus participaciones en los torneos de <i>freestyle</i> en la escena local e incluso nacional.</p>
Eriz Ríos*	1 mujer	19 años	2016	Oaxaca de Juárez	De momento no tiene canciones grabadas en sus plataformas por un problema de derechos de autor de sus <i>beats</i> .	<p>A los 19 se subió por primera vez a un escenario a rapear en una fiesta, por desgracia casi nadie le prestó atención y se llegó a preguntar si eso fue por ser mujer o por ser nueva. Considera que su rap se ha ido construyendo por sus propias experiencias y de las demás. Ella busca con su rap que las personas, sobre todo los jóvenes, se den cuenta de diversos problemas para poder compartirlas, como la drogadicción, la contaminación, la caza furtiva y los</p>

						desaparecidos.
Yune Va'a*	1 hombre	Entre 20 y 25 años	2016	Santa María Papaló, Oaxaca	Tiene alrededor de 7 canciones en su página de YouTube, además de 70 videos subidos.	En su rap combina el cuicateco, el cual aprendió por cuenta propia, con el español para hablar sobre su orgullo hacia sus raíces, la vida en comunidad y algunas problemáticas actuales como la migración. Lo que busca es que el rap originario tenga el mismo nivel de audiencia que otros géneros musicales, por lo mismo le ha tomado importancia a la forma en que gestiona su música y sus presentaciones. Además tiene un podcast que se llama "A través del viento" y una serie de video sobre su comunidad o su experiencia universitaria.
Derick J	1 hombre	Entre 20 y 25 años	2016	Puerto Escondido, Oaxaca	En su canal de YouTube tiene 13 videos.	Descubrí el rap de Derick J ya que tiene una colaboración en el proyecto de Mezkal Records "Dios Nunca Muere". En sus canciones se describe la vida en la costa oaxaqueña.
Josh Griffin	1 hombre	Entre 25 y 30	2016	Bahías de Huatulco,	Tiene 36 videos en su canal de	No sólo se dedica a ser rapero, sino también es

		años		Oaxaca	YouTube, en los que se incluyen canciones propias y colaboraciones	productor para el sello oaxaqueño Jazzido Sound. En sus letras externa cómo es la vida en la costa oaxaqueña. Actualmente radica en la Ciudad de Oaxaca por sus estudios universitarios.
Mery Doble M*	1 mujer	Entre 20 y 25 años	2018	Oaxaca de Juárez	En su canal de YouTube tiene 4 videoclips.	Desde niña le gustaba escribir rimas y poesía. Ella considera que su rap no puede definirse porque no quiere limitarlo, sino que sea lo más amplio posible. Es por esa razón que se inspira en su día a día para escribir canciones. Busca que la escena rapera oaxaqueña prospere. Pertenece al colectivo Guelaweed.
CC Crew 951 (Drats, Ok-og y Garcinsky)	3 hombres	Entre 20 y 25 años	2018	Oaxaca de Juárez	Tienen 2 álbumes y 2 sencillos en sus plataformas	Consideran a la familia, a los amigos y al graffiti como los pilares de su rap.
Lazos Peligrosos (Hugo Valdivieso y Julio Sánchez)	2 hombres	Entre 20 y 25 años	2018	Hugo Valdivieso es de Juchitán y Julio Sánchez es de Unión Hidalgo, ambos municipios en la región del Istmo.	Tienen 7 canciones y un remix en su canal de YouTube	Consideran su rap como transhumanista y con sus líneas directas critican al sistema patriarcal, la misoginia, la homofobia y el fanatismo religioso.
Morales Rap	1 hombre	Entre	2018	Huautla de	Sus canciones se	Este rapero se ha

Mazateco		20 y 25 años		Jiménez	encuentran tanto en su propio canal como en el canal de Mente Negra.	desarrollado principalmente en la Ciudad de México. Sus letras, en las cuales combina el mazateco con el español, son sobre sus raíces mazatecas y su orgullo de ser oaxaqueño.
Dozker One*	1 hombre	15 años	2019	Oaxaca de Juárez	Tiene cerca de 40 canciones distribuidos en 4 discos.	Casi todas sus canciones las ha grabado y producido él mismo en su habitación. Considera que el rap oaxaqueño puede ser conocido a gran escala.
Yadhii Boz	1 mujer	Entre 25 y 30 años	2019	Istmo	Tiene 9 videos en su canal de YouTube.	Ella arrojó el rap porque lo considera un medio ideal para poder expresar sus emociones y para exhibir situaciones sociales que no llegan a ser tocados. Ella contempla que su rap es para todas las disidencias.
Smiley Rojas-Nunez	1 hombre	Entre 25 y 30 años	2019	Nueva York	Tiene 3 EP en su perfil de Spotify y 9 videos en su canal de YouTube	De acuerdo con su biografía disponible en su sitio web. Dejó su hogar en Nueva York para encontrarse a sí mismo. Cuando arribo a Oaxaca, su proyecto de rap inició.
Kipper ntana xi	1 hombre	Entre 25 y 30 años	¿?	Jalapa de Díaz	Sus canciones se encuentran tanto en su propio canal	Escribió su primera canción de rap a los 15 años y desde entonces ha

					como en el canal de Mente Negra.	participado en diversos escenarios, ya sea como rapero o como tallerista de mazateco. Busca con su música revitalizar el uso del mazateco y demostrar que se puede llevar una vida lejos de la violencia, ya que en su comunidad los jóvenes han optado por unirse a células criminales. Actualmente radica en la Ciudad de México.
--	--	--	--	--	----------------------------------	---

Tabla 3 Algunos raperos y raperas oaxaqueñas que integran la escena. Fuente: Elaboración propia a partir de datos obtenidos en sus diversas páginas y redes sociales.

*=entrevistado/a para esta tesis

Como se puede ver después de revisar la tabla, establecer una generalidad sobre los y las participantes es complicada, ya que varios de ellos provienen y se desarrollan en contextos distintos, tanto geográficos, como culturales, sociales, económicos y personales. Se puede notar que provienen de diversas partes del estado, abarcando casi todas las regiones. Sin embargo, hay casos como el de Morales Rap, Kipper o el de Frizz Reyes, quiénes tuvieron que emigrar de sus lugares de origen por diversas causas y han desarrollado sus proyectos raperos en sus lugares de destino. Los dos primeros casos son raperos originarios de Oaxaca que emigraron a la Ciudad de México, mientras que Frizz Reyes migró hacia la ciudad de Oaxaca, y ahí fue donde encontró su motivación para ser rapera.

También se demuestra que tienen diferentes años de experiencia en la escena y diferentes niveles de producción y de difusión. Por ejemplo, en los casos de Mare Advertencia Lirika, Mixe Represent y Juchirap, sus proyectos musicales tienen más tiempo y su producción es más amplia y reconocida. Eso los han llevado a poder presentarse fuera del estado, ya sea en eventos

culturales o como “abridores”⁴¹ de raperos reconocidos en la escena nacional. Por otro lado, algunos no tienen ni una canción grabada, por ejemplo, la rapera Eriz Ríos. En la entrevista, ella explicó que debido a problemas con los derechos de autor de algunas pistas, tuvo que bajar las canciones que tenía en sus redes sociales y plataformas. En el siguiente capítulo entro más a detalle sobre quiénes son estos raperos/as y por qué y de qué forma participan en la escena, pero mientras es importante entender los espacios que son parte de la escena oaxaqueña de rap.

Lugares de origen de los raperos y raperas oaxaqueños

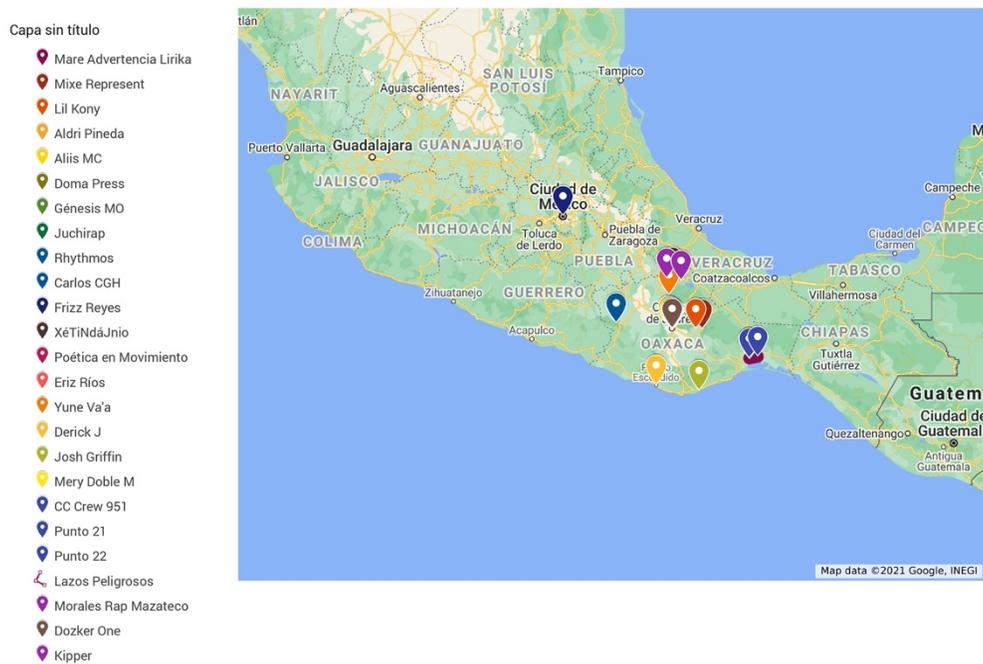


Ilustración 3 Mapa de los lugares de origen de los y las raperas oaxaqueñas. Fuente: elaboración propia con el servicio de Google, My Maps.

Los escenarios y las “tocadas”

Otro aspecto importante de las escenas son los conciertos y eventos en donde los raperos pueden reproducir sus canciones y fomentar la creación de un público que guste de su música. Urteaga

⁴¹ Los abridores son músicos y/o grupos que se presentan antes del artista o agrupación principal. Su función generalmente es preparar al público para el acto que fueron a ver. Los abridores pueden ser o no parte de la escena local.

(1998) afirma que las “tocadas” son importantes ya que se convierten en un ritual para los rockeros en donde experimentan el sentir del público y se socializa una identidad en torno a la música. Así como en el rock, en el rap los eventos en vivo se vuelven especiales porque se dan interacciones entre los diversos participantes de la escena, desde los raperos, pasando por los organizadores y por el público. En el caso de la escena rapera oaxaqueña, encuentro cuatro diferentes tipos de eventos: los realizados en bares, los hechos en recintos de carácter cultural, los realizados en domicilios particulares y lugares públicos, y los organizados por marcas comerciales. En esta sección se expondrá cómo han sido los eventos en dichos escenarios y las características que tienen con respecto al rap oaxaqueño.

Los bares

Como en las escenas rockeras, los bares son espacios importantes en donde se realizan los conciertos en la escena rapera oaxaqueña. En los bares, se pueden identificar dos tipos de conciertos. El primero son los eventos realizados en donde sólo participan raperos y raperas locales. En esas presentaciones no se pide un pago para acceder o un *cover*, ya que con el consumo de bebidas es como obtienen sus ganancias. El público asistente a estos conciertos suelen ser amigos o fanáticos de los grupos o artistas que se presentan, clientes frecuentes de los establecimiento o personas que sólo buscan divertirse. Asimismo, los carteles o anuncios sobre el evento no se centran únicamente en uno o dos actos, sino que se mencionan todos los actos que estarán presentes. Por el otro lado están los eventos en donde el número principal es un raperero o rapera foráneo, en estas presentaciones los raperos y raperas oaxaqueñas cumplen el rol de ser abridores del acto principal, por lo cual puede ser anunciados o no en los anuncios del evento. El acceso para el público, el cual es mayoritariamente fanático del acto principal, es por medio del pago de un *cover* o boleto de entrada.

En la Ciudad de Oaxaca hay dos en los cuales se han hecho eventos de rap: Convivio (antes conocido como El Pez) y el Palo Mocho. El primero se encuentra en la calle de Murguía, en el centro de la ciudad. Asistí a ese bar para presenciar un par de conciertos. Estos se realizaron en el piso de arriba, el cual es amplio. El escenario se encontraba en medio de dos ventanas que daban hacia la calle. En ambos conciertos la prueba de sonido consistió en revisar las bocinas y que los equipos para la reproducción de los *beats* no tuvieran problemas. Antes de que los conciertos empezaran, los raperos que actuaron en esas ocasiones se sentaron a los lados del

escenario con sus amigos como parte de la fiesta. Varios de los asistentes parecían que fueron para escuchar y/o conocer a uno o varios de los exponentes de la escena. A algunos de los asistentes se les pudo identificar como fanáticos del hip-hop por su vestimenta holgada, (playeras grandes y shorts o pantalones holgados). Otros asistentes estarían buscando un buen concierto para pasar la noche y tomar algunas cervezas mientras el rap creaba el ambiente. La mayoría del público era joven, alrededor de sus veinte o treinta años, y aunque en el evento hubo más hombres que mujeres, la relación no fue tan desproporcionada. Durante la velada, los asistentes bailaron, acompañaron a los raperos/as con sus aplausos y manoteos, y alzaron sus botellas de cervezas como muestra de apoyo.

En ambos conciertos, el público se mostró muy receptivo a lo que recitaban los raperos. Mientras tanto, el flujo de cervezas, de cigarrillos y de marihuana se dio continuamente, por lo menos en el primer concierto. En esos conciertos conocí a varios de los raperos como Juchirap, Josh Griffin o Lil Kony. Ese concierto fue planeado por el colectivo Calenda Visual, el cual organiza y difunde diversos eventos musicales, no sólo de rap, y por parte los raperos de One Bomber Crew, los de Juchirap, Mixe Represent, y por el artista istmeño El Taganero, de quien no se tiene mucha información, sólo que es un artista istmeño. La entrada al evento fue gratuita, pero de la venta de bebidas alcohólicas fue donde el bar obtuvo sus ganancias, por ejemplo, las cervezas costaron \$30 pesos. Este tipo de eventos son parte de un circuito cuyo objetivo es exponer diversos proyectos artísticos oaxaqueños.



Ilustración 4 Los miembros de Juchirap en el escenario del bar El Pez. Fuente: Osiris Israel Benítez Vasconcelos, 2019, archivo particular.

Como mencioné, el público fue variado, ya que asistieron tanto público que es aficionado a los raperos y raperas en el escenario, hasta público que busca pasar un buen rato y disfrutar de la música que hay en ese momento, o que son clientes frecuentes del lugar. De manera general, los dueños de esos locales dan facilidades a los raperos y raperas. Esos beneficios pueden ser descuentos en la renta del lugar para los organizadores o una negociación en la repartición de los ingresos que se generen por el evento.

El segundo bar se encuentra en la calle Emiliano Carranza, en la colonia Reforma en la zona norte de la ciudad. A ese bar, fui un par de veces a un evento de rap. A diferencia de Convivio, en Palo Mocho, Juchirap fue el representante de la escena rapera oaxaqueña y fungieron como abridores para otros raperos de la escena nacional. En el primer concierto sólo pudo ir Carlos Lenin, en representación de los demás miembros de Juchirap, y fue abridor del rapero sonoreense Simpson Ahuevo. Los problemas con el equipo de audio y la acústica del lugar arruinaron la participación de Carlos.

En la segunda ocasión, participaron los tres de Juchirap, junto con otros raperos oaxaqueños que no identifiqué, como abridores del rapero Robot. Esa vez, el concierto se hizo en la planta alta, al aire libre. Cuando arribé al lugar ya había varios asistentes por lo que conseguir una mesa o un lugar donde sentarse era casi imposible, entonces no me quedó de otra que disfrutar el concierto de pie. Debido a las malas condiciones del equipo de audio no pude escuchar el nombre de los raperos que ya estaban en el escenario. Cuando llegó el turno de Juchirap, los problemas técnicos volvieron a estar presentes y las fallas del micrófono interrumpían constantemente al grupo. Ello provocó que los asistentes comenzaran con la “rechifla” y los Juchirap se bajaron abruptamente del escenario molestos por la situación.

Nuevamente los estragos del audio hicieron que la presentación de Juchirap no fuera tan memorable, incluso los asistentes reclamaron ese detalle provocando la ira del grupo y que Juchirap terminara su participación de manera abrupta. En ambos conciertos, aunque el boleto rondó los \$300 pesos, el público respondió bien, llenando el bar. Aunque este tipo de eventos representa una ventana para los raperos y raperas oaxaqueños para poder presentarse ante un público que consume rap, no necesariamente lo es, ya que lo visto en estos eventos es que varios de los asistentes no toman en cuenta a los raperos y raperas abridores y sólo entran en la dinámica del concierto cuando el rapero principal se presenta.

Del mismo modo, algunos raperos y raperas de la escena consideran que aún no se ha desarrollado un público suficiente para ellos, así lo expone la rapera Doma Press.

En los eventos [de paga en los bares] la banda sólo paga la entrada de bandas de afuera. He visto que el pase “diamante” esté en mil varos y hay banda que lo paga, y digo “no mames wey, está bien loco pagar eso por los de afuera”, pero la banda de acá no quiere pagar un boleto de cincuenta varos [para raperos menos famosos]. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Entonces, los bares son lugares comúnmente relacionados con la realización de eventos dentro de las escenas musicales, en el caso de la escena rapera oaxaqueña, aunque los bares representan una opción para ellos de poder llegar a un público que disfruta del rap o de generar algún ingreso, no siempre resultan factibles. Del mismo modo, el ser abridores de raperos foráneos a la escena representa una oportunidad de ser conocidos y escuchados por un público más amplio, pero en los conciertos donde los raperos oaxaqueños son el acto principal, se presenta la oportunidad de generar más convivencia con otros miembros de la escena oaxaqueña y una interacción más íntima con los fanáticos.

Sin embargo, algunos raperos/as señalan que en los últimos años, la realización de eventos más locales es cada vez menos frecuente. En palabras de Hecka del grupo Poética en Movimiento:

Pues es que realmente en estos dos últimos años, el movimiento de rap ha tenido un cambio grande en cuestión de independizarse porque ya no hay tantos eventos en donde te puedas presentar. Ya no hay eventos locales, sólo los de plaza, los eventos de freestyle y los eventos foráneos, de raperos de otros lados que los traen para presentarse. Entonces hay pocos espacios que hay que pelear. Pero en un aproximado, cada mes si muy bien nos iba por lo mismo de la escasez de eventos locales porque ya todo se maneja por *flyer*; o el micro abierto desde hace ocho años ya no existe. (entrevista personal, 18 de junio, 2020)

Esto que señala Hecka indica que los raperos/as de la escena han tenido que buscar y apropiarse de espacios para poder exponer su música ante el público de formas más independientes. Además, el no tener micro abierto lo hace difícil para que nuevos integrantes de la escena puedan presentarse ante un público interesado. En la sección de domicilios particulares y espacios públicos se detalla más a profundidad.

Los recintos culturales

En la escena rapera oaxaqueña, los bares no son los únicos lugares en donde se realizan los conciertos, pues resulta que los recintos culturales también son espacios importantes en la construcción de la escena. A diferencia de los conciertos hechos en los bares, en los cuales se centran más a los elementos propios del rap, los conciertos realizados en los recintos culturales tienden a resaltar los referentes de la identidad étnica de varios de los y las raperos/as.

En la Ciudad de Oaxaca se han realizado diversos conciertos de rap en galerías de arte independientes, salones de fiesta, museos y como parte de otros eventos culturales. Un lugar importante es el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO). Ubicado en el Andador Turístico en el centro de la Ciudad de Oaxaca, el MACO se abrió en 1992 y fue concebido como un espacio para exponer la obra de diversos artistas plásticos oaxaqueños como Rufino Tamayo o Francisco Toledo. Como parte del aniversario del museo en 2020, Juchirap fue uno de los invitados y nuevamente me propuse asistir a su presentación. De hecho, fue el mismo día que se presentaron en el Palo Mocho (la experiencia que acabo de narrar arriba), lo cual hizo más visible el contraste entre los dos tipos de espacios.

Por ejemplo, en la pequeña tarima que está en el centro del patio del museo, los integrantes de Juchirap rapearon cerca de una hora. Al final de cada canción explicaban de qué se trataba y resaltaban su orgullo de ser zapotecos y juchitecos. Tuvieron una buena recepción por parte de los asistentes, quienes eran en su mayoría, personas mayores de cuarenta años, además de ser admiradores de diversas artes escénicas, por lo menos por las diversas conversaciones que escuché mientras empezaba la presentación. Desde sus asientos disfrutaron de las rimas en español-zapoteco de los jóvenes y aplaudían cada una de las canciones del grupo, mostrando su admiración hacia ellos por su trabajo de recuperar el zapoteco.

Sin embargo, horas después, en Palo Mocho la situación, que describí en el apartado de los bares, no fue tan amena. Una posible razón de ello es que el público presente en el museo se enfocó más en los elementos étnicos empleados en su rap, como los miembros de Juchirap no sólo rapearon, sino también explicaron el contexto o la situación por lo que crearon su proyecto, lo que satisfizo a los asistentes al ver cómo se combinó el zapoteco con el rap. Mientras que en el Palo Mocho, la mayoría de los asistentes sólo querían ver la presentación del rapero de fuera, por lo que aprovecharon los problemas técnicos del equipo de audio para exigir por medio de las “rechiflas” que los miembros de Juchirap se bajaran. Ahí su identidad étnica no fue enfatizada ni apreciada de la misma forma. Hay que resaltar que el hecho de que existan diversos espacios en

donde ellas y ellos se pueden presentar, implica que habrá diversos públicos, es decir, el público que asiste a un concierto en un lugar de carácter cultural como un museo, no es el mismo que va a un concierto en un bar, y también en diferentes bares habrá diferentes personas.

Ante este panorama, algunos raperos como Yune Va'a se han cuestionado cuál sería el espacio ideal para exponer su música, si es en los bares o en los espacios culturales. En un episodio de su podcast, Yune Va'a junto con el productor Mente Negra discuten sobre el rap originario y su lugar dentro de las escenas de rap. Aunque no mencionaron cuales serían las ventajas de presentarse en un bar o en un recinto cultural, sí se cuestionaron si el rap originario podría ocupar espacios más grandes y llegar a públicos más amplios. A pesar de que no dieron una respuesta explícita a esa interrogante, sí expresaron su deseo de alcanzar públicos más amplios.

Otro espacio cultural importante para la escena rapera oaxaqueña es la Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO), la cual se considera una de las más grandes y longevas en México ya que se ha celebrado durante 40 años. La FILO es organizada actualmente por tres instituciones y/o establecimientos oaxaqueños: la asociación civil Fondo Ventura, la editorial Almadía; y por la librería y papelería Proveedora Escolar. En la edición del 2019 de la feria, como parte de sus actividades, se presentaron Juchirap y Mare Advertencia Lirika, además de una presentación y plática de Mixe Represent sobre el rap originario. En la edición del 2020 se presentaron los raperos Yune Va'a y Rythmos, y tuvo de nuevo la participación de Mare Advertencia Lirika.

En la edición del 2019, como parte de la sección "Suena FILO", Mare Advertencia Lirika, junto con la productora y música chilena Valentina Peralta, se presentó el día 25 de octubre. El concierto fue programado para las siete de la noche, pero como todo evento en vivo, no empezó a tiempo. Mi principal preocupación en ese momento fue la alta probabilidad de lluvia, ya que el espacio donde se realizó el concierto era abierto.

El evento empezó de manera peculiar ya que fue Valentina quien tomó primero el micrófono para expresar su malestar, su preocupación y sus exigencias con respecto a las manifestaciones que estaban ocurriendo en Chile⁴², lo hizo hablando hacia el público y tocando

⁴² Por esas fechas, el gobierno chileno anunció un aumento en la tarifa del metro de Santiago de 30 pesos, dejándolo en \$830 pesos chilenos el boleto del metro (unos 22 pesos mexicanos). Esa medida desató diversas manifestaciones a las cuales se sumaron otros malestares por parte del pueblo chileno como el sistema de pensiones

algunas de sus canciones. Durante la participación de Valentina, Mare estuvo parada mientras sostenía un cartel con la fotografía de un desaparecido durante las protestas, mostrando su apoyo a las palabras de Valentina y exigiendo la aparición con vida de varios manifestantes que fueron arrestados en las protestas de Chile.

Luego de algunas canciones, Mare tomó el micrófono y se puso a rapear, Valentina fue su DJ. Las canciones que interpretó exponían críticas hacia el capitalismo, al heteropatriarcado y al colonialismo. Entre canciones, Mare recalcó a los asistentes la unión que debe haber entre los diversos pueblos, ya que para ella, a pesar de la distancia y la lejanía de Chile, la situación en México no es tan diferente del caso chileno.

Al día siguiente, fue el turno del grupo Juchirap. A diferencia de otras veces, en esa ocasión les tocó ser abridores de un grupo de rap más famoso a nivel nacional, La Banda Bastón. No es la primera vez que comparten escenario con ellos, ya que en un concierto en Cholula, Puebla; también tuvieron la función de abrirles.

Del mismo modo que el día anterior, la participación de los Juchirap empezó una hora más tarde de lo programado. Su participación inició junto con el grupo oaxaqueño Ensamble Siete Machos, con quienes tienen una colaboración grabada. No hubo mucha diferencia entre esta presentación y las anteriores en donde recitaron varias de sus canciones. Incluso estuvieron menos tiempo que en presentaciones previas. El público presente en ambos conciertos era más diverso y amplio que en los conciertos en bares, es decir, que aunque la mayoría del público eran jóvenes de veinte años, también había niños y padres de familia. Como estaba programado, después de la presentación de Juchirap, se subieron los miembros de la Banda Bastón. Durante la presentación de esa agrupación, los Juchirap se sentaron enfrente del escenario para ver el concierto, disfrutando del espectáculo como fans del grupo y del rap.

Ya en la edición del 2020, los eventos por parte de la FILO tuvieron que ser de manera virtual por la situación del COVID. Yune Va'a y de Rythmos (aunque originalmente se había anunciado a la rapera Frizz Reyes) participaron, tanto como Mare Advertencia Lirika en un

o la privatización de servicios básicos. Las manifestaciones fueron combatidas con el uso de la fuerza por parte del gobierno chileno y se reportaron miles de casos de abuso y violación de Derechos Humanos. Las manifestaciones se han retomado a pesar de la pandemia por COVID-19 y el domingo 25 de octubre se realizó un plebiscito para la redacción de una nueva constitución.

homenaje póstumo a la poeta oaxaqueña Guadalupe Ángela, junto al productor y *beatmaker* TBear.

El día 20 de octubre, estaba programado a las seis de la tarde un homenaje a la poeta oaxaqueña Guadalupe Ángela, el cual fue transmitido en vivo por la página de Facebook de la FILO. Durante el evento, diversas personalidades resaltaron las cualidades de su obra y de su calidad humana, además de recitar algunos de sus poemas. En su primera participación, Mare presentó una canción inédita en memoria de la poeta y estuvo acompañada de músicos y músicas oaxaqueños quienes la apoyaron con la guitarra, el cajón y la leona. A diferencia de otras ocasiones, en esa intervención Mare fue más una cantante que una rapera, es decir, que expuso sus habilidades vocales más que sus aptitudes para el rap, mostrando su versatilidad y su capacidad para adaptarse a otros géneros musicales. En su segunda intervención, Mare estuvo acompañada del DJ oaxaqueño TBear, quien es considerado como uno de los pioneros en la escena oaxaqueña. En esta intervención rapeó sus canciones “Dale su nombre” y “Escribiendo historia”.



Ilustración 5 La productora chilena Valentina Peralta y la rapera oaxaqueña Mare Advertencia Lirika en su presentación en la FILO 2019. Fuente: Osiris Israel Benítez Vasconcelos, 2019, archivo particular.

El día 23 de octubre se presentó a las seis de la tarde el rapero Yune Va’a. A diferencia de Mare, él mandó un video para que fuera transmitido por el canal de YouTube de la FILO. En su

participación interpretó varios de temas y explicó las circunstancias que lo llevaron a escribir sus canciones y hacer su proyecto de rap. La primera canción que rapeó se llamó, “El tesoro de México” que habla sobre el maíz. En seguida habló sobre su proyecto de rap, las dificultades que tuvo ya que se obligó a aprender el cuicateco que es la lengua que se habla en su comunidad. Mientras cuenta sus experiencias y rapea sus canciones, en pantalla se muestran los diferentes paisajes que hay en su comunidad. Presenta diversos temas como “El hombre del maíz”, “En busca del rescate” y una canción inédita en colaboración con el rapero Kipper. Expuso cómo es su comunidad, el orgullo que siente por provenir de ese lugar y la importancia de preservar la lengua y otros aspectos culturales de las comunidades, cuestión que retoman los raperos y raperas que pertenecen al movimiento de rap originario.

Ese mismo día, a las nueve de la noche se había anunciado a la rapera Frizz Reyes junto con otros artistas oaxaqueños, sin embargo, los raperos que se presentaron fueron el oaxaqueño Rythmos y el rapero dominicano quien actualmente reside en Oaxaca, Smiley Rojas-Nunez. Ese fue mi primer acercamiento al rap de Rythmos, en algunas entrevistas con otros raperos, lo mencionan como uno de los que los ha apoyado en diferentes momentos.

Llegada la hora, comenzaron tres diferentes transmisiones en el canal de YouTube de la FILO. En la transmisión en que se presentaron los raperos, empezó una comediante con una pequeña rutina. De ahí el siguiente en tomar el micrófono fue Smiley, quién rapeó dos de sus temas. Posteriormente fue el turno de Rythmos, quien dedicó una de sus canciones a la gente de Santa Lucía del Camino, municipio del cual proviene. Lo que destaco de esta intervención es que el ser integrante de la escena rapera oaxaqueña está más vinculado a un sentido de pertenencia que al hecho de haber nacido en Oaxaca o tener ascendencia oaxaqueña. En el caso de Smiley, en su página web relata que fue a raíz de su llegada a Oaxaca que se encontró consigo mismo y que eso lo llevó a iniciar su proyecto de rap.

Así como los museos, las ferias culturales y las galerías; las instituciones educativas también han sido escenarios para los raperos/as. Tuve la oportunidad de asistir a un concierto de rap en lenguas indígenas en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), al sur de la Ciudad de México. En ese concierto se presentaron diversos exponentes de “rap en lenguas”⁴³ indígenas, entre ellos los raperos oaxaqueños Yune Va’a, Morales Rap Mazateco, Mixe Represent y Kipper. No todos los raperos/as que participaron en ese evento pertenecen a la

⁴³ Retomo el término rap en lenguas porque de esa manera se anunció el evento.

escena rapera oaxaqueña. Eso indica que en la escena convergen diversos movimientos, corrientes y estilo de rap.

El primero de ellos en presentarse fue Yune Va'a. Durante su intervención, él contó los motivos de cada una de sus letras. En general, explicó que su intención es rescatar el cuicateco ya que son pocos los hablantes que quedan, además de narrar y recalcar el valor del maíz tanto para su comunidad como para todos los asistentes. Asimismo, habló sobre las dificultades que ha tenido para mantener su proyecto por la falta de ingresos.



Ilustración 6 Mare Advertencia Lirika junto con el DJ TBear en su presentación de la FILO 2020. Fuente: FILOaxaca, 2020, captura de pantalla.

Siguió Morales Rap, quien conjunta en su rap el mazateco con el español y describe en sus letras lo que para él es ser oaxaqueño. Algo que llamó mi atención es que él considera que el movimiento afroamericano del hip-hop tiene similitudes con el del rap originario, ya que en ambos hubo (o hay) discriminación hacia quienes llevan a cabo el movimiento. Llegó el turno de Mixe Represent, como en cada presentación en la que lo he visto, muestra en sus canciones una mezcla entre el rap y la música de su pueblo. Además de hablar sobre la importancia de revitalizar las lenguas originarias, también tocó otros temas como la destrucción de la naturaleza por parte de la humanidad. Por último, fue el turno de Kipper, un rapero de Jalapa de Díaz, quien

combina el mazateco con el español. Debido a circunstancias adversas, no vi toda su presentación.

La finalidad de ese evento fue presentar diversos proyectos de rap que revitalizan las lenguas. Como uno de los organizadores, el Dr. José Antonio Flores Farfán, investigador adscrito al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), y cuyo trabajo se centra en el estudio de lenguas indígenas, indicó:

Muchas gracias, un aplauso por favor. Todo el apoyo con estos *brothers*, que están dándolo todo por sus lenguas, por sus comunidades. Las lenguas, decimos que se están extinguiendo, a mí me gustaría decir que están dormidas y que pueden despertar y que estos *brothers* están haciendo que despierten con más ganas de vivir, de continuar, de seguir soñando, entonces estas lenguas pueden seguir viviendo. (transcripción, 27 de septiembre, 2019)

Los conciertos realizados en recintos culturales son una opción para que los raperos que se identifican con el rap originario tengan una gran exposición de su música. Sin embargo, el rapero XéTiNdáJnio me comentó en la entrevista que para él sí hay un problema cuando sólo se participa en eventos de índole cultural, sobre todo porque usualmente los y las raperas no reciben remuneración para sus presentaciones:

Pues... pues mira, luego sí te conviene, pero luego como que también abusan un poco ellos, ¿no?, porque por dar un espacio en el Zócalo y que la gente se acerca no se debe cobrar. Entonces, llega un momento en que debes valorar lo que haces, un amigo me dijo: “o te pagan o no te presentan”, entonces fue cuando yo me dije: “prefiero no ir a un evento, prefiero que me paguen”... (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

Varios de los raperos, en especial los que pertenecen al movimiento de rap originario, comentan que un problema con los eventos en los recintos culturales es que los consideran como artistas que lo hacen “por amor al arte”, por ello lo único que les prometen es la exposición de su música, a lo mucho se les permite a los raperos/as vender su mercancía para obtener un ingreso de ese evento. Esto se vuelve un problema para los raperos ya que sus proyectos de rap se han encasillado a eventos organizados por alguna dependencia del gobierno o alguna institución civil o educativa, por lo cual el decidir si presentarse o no en ellos se torna más complicado.

Los domicilios particulares y espacios públicos

En la ciudad de Oaxaca y sus alrededores también se han hecho eventos en salones de fiesta, balnearios o incluso en edificios como foros y domicilios particulares. Asimismo, en la ciudad los jóvenes raperos se reúnen en espacios públicos como la explanada de la iglesia del Carmen Alto, cerca del centro de la ciudad, o en el parque de El Llano. En estos lugares se han llevado a cabo diversos eventos de *freestyle* en donde compiten entre ellos. Algunos de ellos han comentado que en sus comunidades han realizado conciertos en escuelas o en el Palacio municipal de su localidad. Ejemplo de ello lo da la rapera Aliis MC quien relata cómo se organizaron algunos jóvenes en su pueblo para hacer un evento de rap, así como sus emociones al respecto.

Hicimos un evento aquí en San Lorenzo. Yo no sabía qué onda, mis amigos decían “he visto cómo hacen eventos de rap en el Centro”. Yo nunca había ido a uno, ahora ya entiendo, pero en ese momento no sabía qué onda. Me decían “vamos a rentar un lugar”, “vamos a cooperar todos”, “vamos a invitar a mucha gente”. Imprimimos papelitos, nadie nos conocía pero seguimos con nuestras chingaderas. Sí, fueron muchos chavitos chiquitos de acá de San Lorenzo y vinieron dos que tres del Centro porque mero ese día hubo un evento de un rapero ya reconocido en el Centro, entonces todos fueron al Centro. A pesar de ser poca gente, me dieron nervios, me sentía chistoso. Ya rapeando, con el micrófono rapeando mis canciones, me empecé a sentir más segura, y luego llegó mi amiga con quien canté una canción que se llama “Mujeres”, que también está en YouTube. Entonces la primera vez que rapeé en vivo me sentí emocionada y nerviosa, pero estuvo muy bonito. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Los eventos organizados por los mismos raperos son fundamentales para la escena ya que en estos conciertos la convivencia es más fraterna, ya que son los mismos raperos/as quienes lo organizan por cuenta propia, y permiten que otros exponentes presenten sus canciones aunque no estén anunciados en los carteles. En estos eventos, el público asistente es el más fiel y gustoso de rap, y se da una convivencia mucho más íntima entre los artistas y los fanáticos.

Ejemplo de ello fue un evento que se realizó el 20 de septiembre de 2020, organizado por el colectivo “Más 52 Familia”, el cual difunde el trabajo de varios rapero/as de la escena, así como conciertos. Se anunciaron a varios raperos como Aliis MC, Mery Doble M, Las Hijas de Gaia, y Poética en Movimiento, entre otros. Debido a que en el momento en que se llevó a cabo el evento aún estaba la alerta por COVID, opté por no asistir, y el seguimiento del evento lo hice por medio de las fotos y videos que publicaron algunos de los raperos y raperas en sus redes sociales. El acontecimiento se celebró en un lugar secreto, camino a Mitla, como a unos treinta minutos de la ciudad de Oaxaca. Para llegar se reunieron varios de los asistentes en el Parque del

Amor, en la parte sur poniente de la ciudad de Oaxaca. Desde ese punto abordaron un autobús proporcionado por los organizadores como parte de un paquete que también incluía el acceso al lugar y una bebida de cortesía al entrar. Por momentos, el espacio para el rapero se fue reduciendo ya que los asistentes se acercaban lo más que podían para acompañarlo en las voces o tener una gran toma para grabarlo con sus celulares. El evento terminó pasada la noche. Generalmente, en este tipo de eventos los asistentes y los raperos conviven de manera más cercana con respecto a otro tipo de eventos, ya que lo que se busca es compartir con los demás su rap, mientras que los asistentes están ahí porque lo que buscan es escuchar a los exponentes y pasar un buen rato.

No obstante, los eventos que son organizados por los mismos raperos y raperas permiten que tengan más control de su performance y un sentimiento de fraternidad por ser un público más concentrado en el rap. A diferencia de los eventos en los que el público es variado; en los conciertos organizados por ellos mismos, los asistentes ya son fanáticos del rap y por lo mismo su principal propósito es escuchar a los raperos que están ahí y convivir con ellos. Incluso los raperos/as que se presentan, también toman el rol de público y escuchan la música de sus amigos o conocen a otros exponentes. Por lo que estos eventos resultan importantes para la escena porque mantienen y reafirman las relaciones y los vínculos entre los mismos raperos/as, así como con el público.

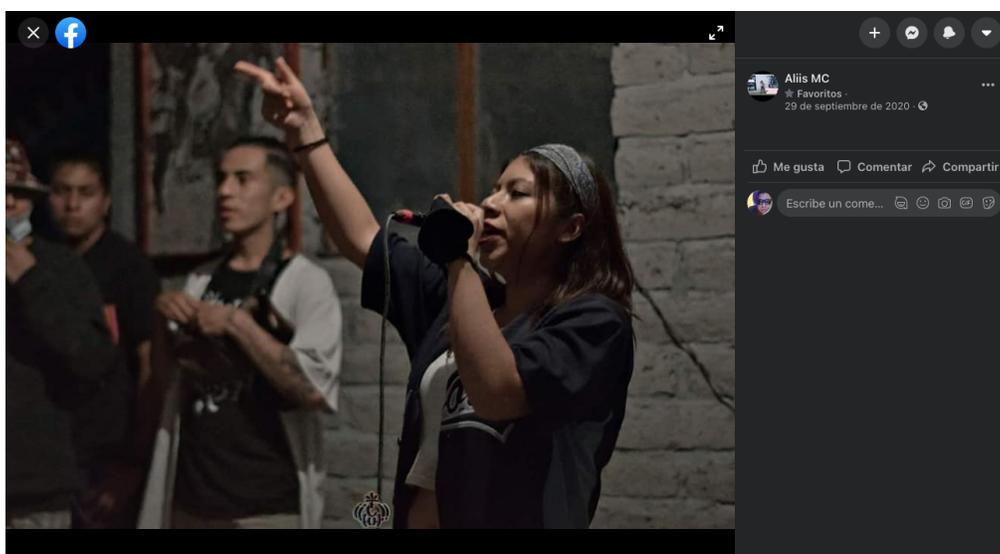


Ilustración 7 La rapera Aliis MC en un evento realizado en una casa particular. Fuente: Aliis MC, 2020, captura de pantalla.

Eventos patrocinados y de marcas comerciales

Otro tipo de eventos son los organizados por marcas comerciales. Generalmente se tratan de eventos con diversas actividades aparte de los conciertos. Es decir, se tratan de eventos en donde las marcas patrocinadoras exponen sus productos o servicios por medio de diversas actividades lúdicas, siendo los conciertos un adicional para los asistentes. Algunos de ellos como Génesis MO o Mery Doble M han participado en ese tipo de eventos. La última edición de esta expo fue en el 2019 en el Salón del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación (SAGARPA), el cual está ubicada al oriente de la ciudad de Oaxaca. Además de los diversos estudios de tatuajes que se presentaron en la expo, hubo diversas actividades como Pole Dance, exhibiciones de BMX y por supuesto presentaciones de raperos/as.

Algunos de ellos son patrocinados por marcas, en especial marcas de ropa. Un ejemplo es el caso de la rapera Génesis MO, quien es patrocinada por la marca de ropa urbana oaxaqueña BloonDos Crew. Como parte del equipo de la marca, ella se presenta en exhibiciones, junto con exponentes de *parkour*⁴⁴, *freestyle*, *break dance*, entre otros; los cuales son organizados por la marca y que generalmente se llevan a cabo en escuelas. Así lo relata.

En BloonDos tenemos un *team*, Team Bloondos, que está lo del *freestyle*, *parkour*, *break dance* y rap. Yo estoy como rap. Todos ellos, nuestro equipo, va a dar exhibiciones a preparatorias, a universidades, a primarias, a secundarias. Y me ha tocado ir a diferentes prepas. A las que más vamos es a universidades privadas, a secundarias privadas o así. Y sí, he pisado como muchos escenarios, he ido a Puerto, a Huajuapán, a diferentes pueblos también en donde no son muy conocidos esos géneros del rap. Hemos ido a Loxicha, y es una emoción muy chida, muchas personas escuchándote, es algo muy padre. Íbamos cada mes, cada dos meses. Realmente Bloondos se encarga de meternos en los eventos que hay, como *team*, como equipo. Siempre que viene un rapero o una rapera, siempre tenemos nuestro lugar para presentarnos. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

Para los raperos/as, este tipo de eventos les sirven como un escaparate para presentar sus proyectos ante un público que probablemente no los conozca y los pueda relacionar de forma identitaria con las otras actividades. Como se puede ver, los eventos en los que participan los raperos y las raperas oaxaqueñas varían de acuerdo a quién(es) los organizan y del público que

⁴⁴ El *parkour* es una disciplina, surgida en Francia, que consiste en saltar y librar obstáculos que se encuentran en contextos urbanos como muros o escaleras.

está presente. Dependiendo del evento existen oportunidades u obstáculos para los raperos y raperas para presentarse y buscan la manera de adaptarse a ello, o buscan la manera de poder gestionar sus propios conciertos y así compartir sus canciones con otros raperos y con el público.

Las casas discográficas y los estudios caseros

Como lo apunté en el apartado sobre los estudios caseros y el surgimiento de tecnologías para la difusión de la música, Woodside y Jiménez (2012) señalan que los avances tecnológicos han modificado la forma en que se produce y se distribuye la música. No obstante, los autores resaltan estos avances tecnológicos (Internet o equipos de cómputo o de grabación), los cuales, a pesar de ser más intuitivos, aún no están al alcance de todos debido a los altos costos que conllevan su compra. Por lo mismo, no todos los raperos oaxaqueños tienen la posibilidad de grabar y producir sus canciones para su divulgación, por lo cual es indispensable la ayuda de productores y casas discográficas que les permitan grabar y producir sus canciones.

Por ese motivo, varios de ellos han recurrido a productores y casas discográficas independientes⁴⁵ para la producción de sus canciones, con el fin de tener una producción más profesional y original. Un ejemplo es el caso de XéTiNdáJnio, quien desde su perspectiva, ha mejorado su forma de rapear desde que comenzó a grabar profesionalmente.

Pues un día... el primer día que fui pues no tenía idea de cómo rapear con una pista, entonces puse todo mi esfuerzo para que saliera bien. Y lo estábamos grabando y el productor me decía en donde fallaba o en dónde había que mejorar, o luego nos sobraban unos espacios del beat y había que rellenar esos espacios para que no quedara tan mal la canción. Y sí llevó una hora grabando... noté que no estaban tan bien, entonces fui aprendiendo más y más a rapear. (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

La necesidad de tener un productor o de aprender cuestiones de producción musical no sólo es para aprender a grabar y mejorar su rapeo, también responde a una necesidad de crear las pistas musicales para poder tener una canción⁴⁶. Así como los equipos de grabación se han vuelto

⁴⁵ El que sea independiente se refiere a que no forman parte de conglomerados transnacionales.

⁴⁶ En el caso de las canciones de rap, el beat se puede crear con una Estación de Audio Digital (DAW por sus siglas en inglés), un software con el cual se puede grabar, editar y mezclar pistas de audio. Por medio de esos programas se pueden establecer los ritmos, los tempos, agregar bajos, y sampleos. Estos elementos pueden obtenerse por medio de bancos de sonidos gratuitos o de paga, o ser creados desde cero.

más accesibles que en años pasados, los instrumentos musicales y los equipos de música se han vuelto más accesibles, pero esa facilidad no significa que todos tengan acceso a esos recursos. Por lo mismo, varios de los raperos y las raperas comentan que al principio de sus proyectos usaban pistas musicales de uso libre que encontraban en YouTube. El empleo de estas pistas de uso libre es una primera opción para los raperos y las raperas para poder hacer sus canciones sin la necesidad de gastar dinero para ello. No obstante, esta opción tiene sus limitantes, como lo explica Carlos CGH cuando habla sobre usar pistas de uso libre en un concierto:

Yo al principio cuando inicié yo utilizaba las pistas de uso libre que se encuentran en el YouTube. Ya con el tiempo, igual me fui dando cuenta que si querías... como... hacer un poco más profesional tu trabajo o el hecho de comprarte una pista eso era mucho mejor porque... tú ibas a un evento por ejemplo, a rapear y alguien daba un show con la misma pista con la que te ibas a presentar, ya no estaba tan chido llegar y poner esa misma pista. Es de ahí que yo empecé a hacerme la idea que se tenía que comprar una pista, adquirir ese gasto para que tú tuvieras tu propio *beat*. Y sí, ahorita estoy trabajando con un *beatmaker* que es de Veracruz y aquí en la ciudad de Huajuapán hay dos con los que he adquirido mis pistas. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Usar instrumentales de uso libre significa otra limitante, ya que al tener canciones con *beats* de uso libre, estas canciones no se pueden monetizar en las plataformas digitales, ya que se está usando la música de alguien más y un requisito por parte de estas plataformas es que el material que se suba debe ser cien por ciento original. En el caso de los *sampleos*⁴⁷, estos deben ser con la autorización del autor del fragmento⁴⁸. Además de ello, hay casos de algunos raperos y raperas que no consideran correcto grabar con las pistas musicales de uso libre ya que se podría lucrar con el trabajo de alguien más. Así lo expone la rapera Eriz Ríos.

Puedo grabar una canción con un *beat* de Internet y subirlo, como la mayoría hace, pero no estaría bien. Para empezar, estoy tomando el trabajo de otra persona que no estoy pagando, ni siquiera estoy trabajando con esa persona en mancuerna, simplemente estoy subiendo su trabajo, es como si alguien tomara mis letras y las pusiera en otro *beat*, eso me costó trabajo a mí, tendría que trabajar con alguien que ponga el *beat* y yo la letra. (entrevista personal, 24 de julio, 2020).

⁴⁷ Los *sampleos* son fragmentos de grabaciones o canciones que son insertadas en otra grabación o se crea una pista musical nueva a partir de ellos.

⁴⁸ Un ejemplo de esto fue la demanda que entabló la cantautora mexicana Carla Morrison contra el rapero mexicano Charles Ans, ya que el rapero usó fragmentos de la canción “No quise mirar” en su canción “Mis ojos no podían ver” sin el permiso de la cantautora.

Del mismo modo, el utilizar *beats* propios u originales en sus canciones, les da un valor más profesional a las canciones y al proyecto de rap. Así lo explica la rapera Frizz Reyes sobre el tema cuando conoció a su actual productor y *beatmaker*⁴⁹ DJ TBear.

Ya cuando conozco a TBear (productor oaxaqueño), quien es mi actual productor, él me dijo “ya no ocupes beats de YouTube, hazlo más profesional” y fue cuando me dijo si armábamos un beat, me animó y me apoyó. Empecé a trabajar con él y ya empecé a tener mis primeros beats originales. Y desde ese día, que saqué mi primer disco no he vuelto a ocupar beats de YouTube, bueno más que para un concurso que fue hace una semana. Cosas como un video o un concurso o algo así, sí ocupo de YouTube, pero para mi música, para una canción normal mía, ya no ocupo de YouTube. A veces cuando me llaman para una colaboración y me dicen que es sobre un beat de YouTube, no tengo problema con ello, pero cuando son canciones completamente mías sí quiero que sean beats originales, como que haría falta a mi trabajo y darle el valor que merece. (entrevista personal, 22 de julio, 2020).

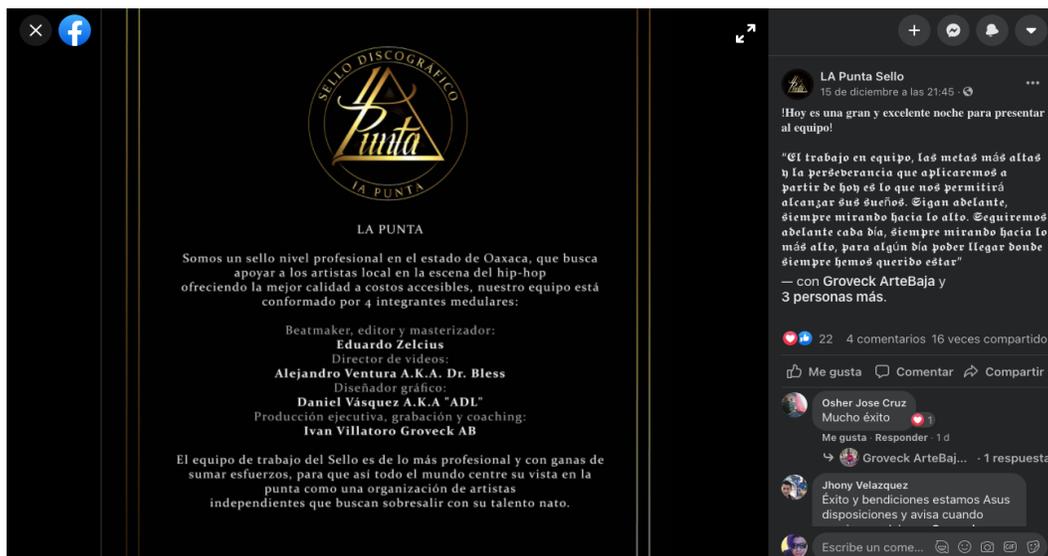


Ilustración 8 El estudio La Punta Sello anunciando sus servicios para los raperos oaxaqueños. Fuente: La Punta Sello, 2020, captura de pantalla.

Del mismo modo, existen otros estudios más profesionales, los cuales pueden proporcionar o no más servicios a parte del espacio y el equipo para grabar. En Oaxaca, hay

⁴⁹ Aunque en varios casos dentro de la escena oaxaqueña los *beatmakers* también cumplen el rol de productor, estos roles son distintos. El hecho de que haya personas que cumplan ambos roles, y hasta más, se debe a esa necesidad de aprender diversas funciones para no depender de otras personas y poder ser de ayuda para otros que no dominen esas tareas. El productor se encarga de lograr el sonido deseado por el artista durante la grabación de las canciones, mientras que el *beatmaker* crea la pista musical para el rapero/a.

algunas opciones como el estudio Foco Rojo, localizado en la colonia Volcanes, al norte de la ciudad de Oaxaca. Este ofrece sus servicios para cualquier agrupación o artista que desee grabar su disco. En este estudio se grabó el disco “Mixecano” de Mixe Represent, el cual fue producido por el director del estudio Iván García. El álbum salió primero en formato digital el 14 de junio del 2019 y en físico el 14 de mayo del 2020. Hay otros estudios como Mezkal Records el cual ha estado liberando semanalmente, por medio de su canal de YouTube, una canción de algún rapero oaxaqueño como parte de un proyecto de un álbum de cincuenta canciones.

Otro sello independiente en Oaxaca es La Punta Studio, el cual se encuentra en la avenida Lázaro Cárdenas, al oriente de la ciudad de Oaxaca. En ese estudio, han grabado varios raperos, siendo Yadhii Boz la más representativa que ha grabado en ese lugar. En la Ilustración 7 se ve una publicación por parte del sello en la cual promocionan las labores que hacen como sello como el *beatmaking*, la grabación de video, diseño gráfico y *coaching*⁵⁰.

Asimismo, algunos raperos también cumplen con el rol de productor, facilitando el proceso de grabación ya que la creación de las pistas musicales sólo depende de ellos mismos, como es el caso del rapero y productor huatulqueño Josh Griffin, quien labora para la discográfica independiente “Jazzido Records”. Parte de su trabajo como productor es el de crear los *beats*, que usa en sus canciones o para las de otros raperos y raperas.

Así como el ejemplo de Josh Griffin, está el caso del rapero Dozker One, quien produce sus propios sencillos y álbumes. A sus quince años, él ya cuenta con dos álbumes en su discografía, que se pueden escuchar en diversas plataformas digitales. Él relata el proceso de grabación de su segundo disco “Noches Sin Dormir”, así.

Los grabé aquí en mi cuarto, aquí atrasito. Como dice el título “Noches sin Dormir”, el primer *track* que me salió fue el de “Frenesí”, que es el último, y pues así pasó, 01:40 a.m., escuché un *beat* en YouTube, me puse a escribir sobre ese ritmo y me dije que lo puedo sacar de una vez. Prendí la computadora, hice un *beat* parecido y ya le metí de mi estilo. Me metí a grabar en ese momento, empecé a editar esa canción. Cuando la escuché me gustó mucho y cuando me di cuenta eran las seis de la mañana. Y así me la pasé varios días. Fueron unas cinco veces que me pasó así, y cuando escuché las canciones pensé que sería un buen recopilatorio. Primero tenía la idea de meter ritmos más pesados, pero escuché algunos temas que tenía por ahí y que no había sacado y vi que había varias similares. Entonces traté de hacer esa transición, que va desde lo-fi hasta lo pesado. (entrevista personal, 24 de junio, 2020)

⁵⁰ Se entiende como un entrenamiento para que los raperos/as manejen de la mejor manera posible sus carreras y proyectos.

Así como los ejemplos anteriores, los integrantes del grupo Poética en Movimiento, han montado estudios caseros. La razón de eso es para ahorrarse los tiempos de traslado hacia los estudios en la ciudad y para tener más libertad en sus procesos creativos de grabación y de producción. Así lo explica Hecca de Poética en Movimiento.

Tener el estudio en casa te da la ventaja de grabar las veces que sea necesario. Entonces yo siento que esa es la cuestión a la hora de grabar que es ir mejorando un poco más. Nosotros nos sentimos libres en esta zona. (entrevista personal, 18 de junio, 2020).

Eso los ha llevado no sólo a ahorrar dinero para poder adquirir los equipos, sino también a aprender cómo se debe hacer la instalación de los equipos y la adecuación de los espacios para poder montar los estudios. Los ejemplos de Griffin, de Dozker One y de los integrantes de Poética en Movimiento nos indican que algunos de ellos buscan por su cuenta adquirir más habilidades dentro de la producción musical y poder llevar a cabo sus proyectos de rap a su gusto y a su ritmo sin depender de otras personas, así como profesionalizarse y diversificarse dentro de la escena.

Con respecto a los raperos y raperas que están en el movimiento del rap “originario”, la mayoría de ellos colaboran con el productor Mente Negra⁵¹. Estas colaboraciones surgen de un acercamiento entre ellos y por ser parte del movimiento. Varios raperos como Carlos CGH, Yune Va’a, Morales Rap Mazateco han trabajado con él. Su colaboración se ha visto reflejada en algunas de las canciones que los raperos tienen en sus respectivas redes sociales y plataformas digitales.

De acuerdo con varios de los raperos/as de la escena, una canción puede generar gastos que rondan entre los \$200 hasta miles de pesos. Estos costos se deben a que la producción y grabación de una canción puede implicar la labor de varias personas, desde el productor, el *beatmaker*, el mezclador, entre otras labores. En la escena rapera, estos costos disminuyen cuando una persona puede realizar varias funciones. Aún con esta disminución de los costos, varios de los exponentes de la escena tienen que ahorrar de sus ingresos, ya sea por su música o por sus empleos. Por ejemplo, XéTiNdáJnio menciona cómo ha empleado su dinero en su proyecto de rap.

⁵¹ Así se hace llamar Hernández Mejía como productor musical. Él optó por dedicarse más a la producción musical a partir de su investigación sobre el rap “originario”.

Lo invertido en mi rap lo he obtenido de mi trabajo, en el mercado de la Merced. Y de ese dinero que yo gano le invertía al rap. Como te digo, el rap me ha ayudado, cuando paso eso, ese accidente yo estuve sin dinero. Entonces te digo que llegó el rap cuando pasó eso, me di a conocer en el pueblo, más gente me reconocía. Entonces eh... el dinero que tenía guardado de mi trabajo en el mercado de la Merced pues se acabó, entonces de donde yo saqué dinero fue de haciendo rap, y ya de ahí sacaba para pagar mi renta, para pagar comida y así ¿no? Y ya se acababa y yo volvía a juntar para la comida, para la renta, pero gracias al rap. Te puedo decir que gracias al rap aguanté sin poder trabajar, pero me recuperé bien. (entrevista personal, 13 de junio, 2020).

La mayoría de los raperos y raperas entrevistados mencionaron que sus ingresos lo obtienen de sus empleos ajenos al rap. Sólo algunos como XéTiNdáJnio o Yune Va'a han generado dinero de sus proyectos de rap, pero no por las reproducciones de su música en sus plataformas, sino de la venta de mercancía como playeras. Sin embargo, hay casos como el de Génesis MO, el de Frizz Reyes o el de Eriz Ríos, quienes no han tenido necesidad de desembolsar cantidades considerables de su dinero para pagar la producción de sus canciones. En el caso de Génesis MO, los productores o *beatmakers* se acercan a ella para que utilice las pistas que ellos han hecho como una forma de promocionarse. Así lo expone ella.

Creo que yo no he sufrido mucho en esa parte porque tengo muchos amigos, por lo que ya llevo un tiempo en esto. Hay algunos que me dan sus *beats* para que yo los use, para que cuando salga una canción los mencione al que hace los *beats*. Tal vez se podría decir que me los regalan o me los patrocinan. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

De la misma forma, el tener un descuento en la compra de los *beats*, también representa una ayuda para los exponentes del rap oaxaqueño, como lo cuenta Frizz Reyes.

Al principio TBear me cobraba eso, pero ya después me hacía un descuento, a veces la grabación me la dejaba en doscientos o el beat me lo dejaba en doscientos también, o también que sólo me cobraba la grabación y no el beat. Cuando saqué mi disco, ahí sí fue una inversión completa. Entonces sí ha sido mucho lo que le he invertido porque al principio no cobraba porque me abrían puertas, pero sacar un total sí es difícil, ha sido mucho dinero, como unos cincuenta o sesenta mil pesos. (entrevista personal, 22 de julio, 2020).

No obstante, no todos los raperos y raperas han tenido suerte, por lo que llevar una carrera en el rap resulta ser un proyecto poco fructífero económicamente. Así lo reconoce Eriz Ríos.

Como te digo, he gastado poco, pero hay personas que no han tenido el mismo apoyo que yo, que han tenido que pagar mucho más, por cada disco mil quinientos. Parece poco, pero para esas personas que no tienen los suficientes recursos es algo como un sueño grabar un disco, “me sale en tanto y no me alcanza”. Afortunadamente yo estoy teniendo la oportunidad de que me están apoyando para poder lograr ese objetivo. (entrevista personal, 24 de julio, 2020).

La producción y grabación de las canciones es un avance importante para la mayoría de los raperos y raperas oaxaqueños ya que significa darles un valor profesional a sus respectivos proyectos. Aunque los avances tecnológicos han permitido que tengan acceso a *beats* de uso libre y a la adquisición de equipos que les permitan tener mayor libertad creativa y mayor control sobre sus canciones, no todos tienen las mismas oportunidades para ello. Algunos sí cuentan con la capacidad de producirse a sí mismo o de establecer relaciones con personas capacitadas para eso. Por lo mismo, cada uno de ellos han buscado tener esas oportunidades.

La difusión

Retomando el concepto de “escena” de Pedro et al. (2018), la escena rapera oaxaqueña no sólo se conforma por los raperos y los productores, sino también necesitan de los espacios para ejecutar y difundir su rap. A pesar de que las redes sociales han ayudado en gran medida a distribuir su trabajo sin restricción, eso no implica que sea su única manera de difundir su música.

La radio sigue siendo un medio importante para la difusión de la música en general. En algunas comunidades rurales, la radio se convierte en un medio importante de entretenimiento y de información, llegando a ser, en unos cuantos casos, el único medio de comunicación disponible. Por lo mismo, la radio es un medio elemental para la difusión del rap en contextos rurales. Asimismo, algunos exponentes del rap oaxaqueño han sido invitados a presentar sus proyectos de rap en programas de radio, como Kipper, quien se presentó en el programa “La Hora Nacional”, en la emisión del 09 de agosto del 2018.

Con respecto a la televisión, se han hecho reportajes sobre los raperos oaxaqueños, e incluso programas especiales sobre raperos/as oaxaqueños, como Mare Advertencia Lirika. Ella ha participado en una emisión del programa “Central 11” del Canal 11 de la Ciudad de México. En ese programa realizó varios números interpretando sus canciones, además de narrar parte de su carrera. Asimismo, ha colaborado en producciones audiovisuales haciendo participaciones especiales. La primera fue en el documental “Hecho en México” (2012) del director inglés

Duncan Bridgeman, en esa película Mare interpretó el tema “¿Quién Soy?”, junto con Sonidero Meztizo y María Moctezuma, que trata el tema de la búsqueda de la identidad como mexicano. Su segunda participación fue en la serie de Netflix “Desenfrenadas”, la cual trata de un grupo de amigas que realizan un viaje a Oaxaca para re adentrarse en su amistad.

Así como Mare, los chicos de Juchirap participaron en el documental “Zapoteco: Lengua de protesta” del realizador Daniel Santón. La película es acerca del rap zapoteco de Juchitán. Tuve la oportunidad de asistir al estreno del documental, el cual fue el 15 de julio del 2019, en el Teatro Juárez de la Ciudad de Oaxaca y organizado por la Secretaria de Cultura y la Secretaria de las Culturas y las Artes de Oaxaca (SECULTA). La función tuvo un buen aforo. Varios de los raperos que participaron en ese documental, explican que el uso que le dan al rap es para revitalizar el zapoteco y evitan emplear el término “rescatar” ya que consideran que el zapoteco no ha muerto. Al final de la proyección hubo un recital en el que los Juchirap fueron los principales, en algunas canciones los acompañaron otros raperos juchitecos. Tanto en la proyección como en la presentación de rap, el público se vio expectante y atento al evento. Lo relevante es que el documental ha participado en diversos festivales y foros, esto ha permitido que el rap de Juchitán sea conocido por un público externo al oaxaqueño.

Así como estos raperos que aparecieron en el documental, algunos exponentes también han aparecido en diversos reportajes para la televisión y los periódicos, han aparecido en diversos documentales o series para plataformas de *streaming*, difundiendo el rap oaxaqueño. De igual importancia, son los eventos cuyo alcance no se limita al público de la escena rapera oaxaqueña, teniendo como espectadores a públicos de otras latitudes. Ejemplo de ello fue la participación de Doma Press, quien se presentó junto con otros músicos oaxaqueños para el proyecto “Playing For Change”. Así lo narra:

Fue un evento global, se llamó “Playing For Change”. Es una asociación, me parece estadounidense, que recauda fondos para hacer escuelas de música y para dar clases de música en zonas de bajo recursos alrededor del mundo. Entonces, una vez al año hacen un concierto en varias partes del mundo, y tú puedes donar por Internet, y ese día hay transmisiones de todas partes del mundo tocando música y presentaciones así. Entonces se presentaron varias bandas de aquí de Oaxaca y a mí me invitó la banda de la China Sonidera para presentar algo.

Asimismo, cuenta cómo resolvió algunas dificultades que se le presentaron para esa presentación:

Entonces yo invité a la banda de Artemisa, pero hubieron unos malentendidos en la organización y en la gestión, y al final ya no se iban a presentar conmigo. Entonces a mí me quedaban como cuatro días y con la banda que he ido topando de músicos acá en Oaxaca. Justo el baterista de la banda Ruina de Jade me dijo “como ya vi que vas a estar en ese evento, ojalá algún día podamos tocar”, y me cayó del cielo y le dije “sí wey, toquemos en ésta”. Y armé un cadáver exquisito con varios miembros de varias bandas, y ensayamos como dos días antes. Les enseñé mis rolas, hicimos versiones como de ese ensamble, como versiones únicas para esa ocasión y lo presentamos en septiembre del año pasado (2019). Para mí fue como una sensación totalmente nueva, fue sentirme acompañada en escenario, fue como sentir la música en vivo, y la neta fue una experiencia única. Una cosa muy chingona (risas). Me latió mucho. (entrevista personal, 01 de julio, 2020).

En este ejemplo, Doma fue la representante del rap oaxaqueño, lo que indica un reconocimiento hacia ella y su trabajo, y gracias a su participación se dio una muestra ante un público global, haciendo que parte de la escena sea conocida para que pueda crecer. Sin embargo, esa difusión no ha sido pareja para los que componen la escena, ya que sólo unos pocos han tenido una exposición ante otros públicos diferentes al del rap oaxaqueño. Esto se ve reflejado en la producción de canciones, ya que esta aún no presenta un volumen considerable por rapero y rapera, siendo en muchos casos tres o cuatro canciones en promedio, por lo mismo han buscado medios que estén a su alcance.

La difusión por redes sociales y plataformas digitales

Como se mencionó, la escena rapera oaxaqueña es al mismo tiempo local, translocal y virtual. Eso implica que la escena rapera oaxaqueña tiene presencia, tanto en el mundo *online* como *offline*. Por ello, la mayoría de los raperos y raperas oaxaqueños consideran de gran importancia el uso de las redes sociales y de plataformas digitales para difundir su música, más por la cancelación de diversos eventos por la pandemia de COVID-19. Sin embargo, los espacios virtuales no deben ser vistos simplemente como un reflejo o un repositorio de los eventos realizados en lugares físicos, sino que los espacios virtuales también tienen sus propias características y dinámicas, es por ello que deben ser vistos como complementos para los raperos y las raperas para la difusión de sus proyectos musicales y sus discursos.

De acuerdo con los trabajos de Jenkins y retomados por Scolari (2015) a partir de la primera década de los años 2000, se está dando una nueva forma de narrativa en los medios de comunicación, a la cual llaman “narrativas transmedia”. Este tipo de narrativas se caracterizan

por la combinación o convergencia de dos o más medios para contar una historia, ya sea por parte de quienes crean esa narrativa o por parte de los fans quienes la expanden.

En la escena rapera oaxaqueña, estas narrativas transmedia se presentan cuando los diferentes raperos y raperas de la escena emplean distintas redes y medios para difundir sus proyectos musicales y mensajes. Dependiendo del medio que se elija, el mensaje se adecuará a las características del medio. Es por ello, que cada uno de los raperos, raperas y colectivos prefieren más una red social que otras. Así lo plantea Carlos CGH:

Ahorita, ahorita, creo que es... es muy importante porque... por lo mismo de lo que está pasando creo que la gente está más metida en las redes sociales, más en Facebook, cosas así o en Instagram. Entonces, creo que eso me ha ayudado demasiado, más en estas fechas, y se va viendo en las reproducciones que van teniendo las canciones en estos tiempos. Entonces, creo que es muy importante el uso de las redes sociales en estos momentos y asimismo para la difusión de las canciones. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Entonces las redes sociales y las plataformas digitales han tomado una importancia para dar a conocer sus canciones. Por ello, los raperos y raperas oaxaqueños se preocupan por presentar canciones que sean producidas de manera más profesional y original, ya que si pretenden obtener algún ingreso de alguna de estas plataformas, como YouTube o Spotify, deben subir su propio material, es decir, no hacer uso de pistas de las que no poseen los derechos de autor

Hay casos como el de Mare Advertencia Lirika, que tiene ocho mil quinientos suscriptores y más de seiscientas visitas en su canal de YouTube, más de dos mil seguidores en Twitter y más de diecisiete mil seguidores en Instagram, lo cual la coloca como una de las máximas representantes del rap oaxaqueño. Sin embargo, la mayoría de los raperos aún no registran numerosas vistas en sus canciones, ni un gran número de seguidores, en general no superan los mil seguidores en Instagram, y en Facebook la mayoría ronda entre los mil seguidores o menos. Esto se debe a que no tienen mucho que empezaron sus proyectos de rap o por que pertenecen a circuitos aún pequeños, y aún no son muy conocidos y conocidas por un público más amplio.

Además de los mismos raperos/as, los fanáticos del rap oaxaqueño han creado diversos perfiles, páginas y canales en redes sociales y plataformas para difundir eventos, canciones y proyectos de rap. En el caso de Facebook, si se buscan las palabras: “rap” y “Oaxaca”,

aparecerán diversos resultados que incluyen páginas y grupos referentes al rap oaxaqueño. Uno de los primeros que descubrí fue la página “Oaxaca Rap”. El propósito de ésta es difundir y apoyar la escena local de rap, así lo señalan en su propia descripción. Entre las publicaciones que aparecen en esa página se destacan fotos, videos y carteles de eventos de rap, tanto en la ciudad como en sus alrededores; así como publicaciones de venta de artículos y de denuncia social. Estas publicaciones pueden ser tanto propias como compartidas de otros sitios. Esta página cuenta con mil 1,179 seguidores, y no se menciona quiénes son los administradores de ella .

También se encuentra la página “Estrackto Hip-Hop” que también busca difundir la escena de rap local y nacional. Además de Facebook, los administradores de la página cuentan con un canal de YouTube, con 194 seguidores, un número pequeño en comparación con los 3,861 seguidores de su página de Facebook. En ambas plataformas, se encuentran publicaciones y videos en donde se exponen las canciones o batallas de *freestyle* locales de diversos raperos y raperas. Del mismo modo, en su página de Facebook se encuentran carteles y fotos sobre eventos de rap, principalmente de *freestyle* y la cobertura de los mismos.

En Instagram también existen cuentas sobre el rap oaxaqueño. Una de las primeras que encontré fue la cuenta @la.escena.oaxaca, la cual expone el trabajo de varios raperos y raperas de la entidad. Aunque sólo tiene diez publicaciones en su cuenta, tiene 326 seguidores. Del mismo modo, está la cuenta @oaxaca_erreape, la cual tiene 49 publicaciones y 510 seguidores. A diferencia de otras cuentas y páginas, en ésta también se hace referencia al *graffiti*, al *breakdance* y al *beatbox*.

La mayoría de las páginas y cuentas que difunden el rap oaxaqueño se encuentran en Facebook, Instagram y YouTube por tres razones: la primera porque permiten la publicación de diversos materiales como videos y fotos, además de compartir las publicaciones de otras cuentas y páginas. La segunda es por el alcance que tienen con respecto a otras redes y plataformas digitales, lo cual se puede ver en el número de seguidores⁵². Y en tercer lugar, porque en esas redes y plataformas se dan interacciones que permiten crear una comunidad y encontrarse con otros exponentes o fans del rap oaxaqueño. Es por esas razones que no se encontraron cuentas

⁵² De acuerdo con datos de la agencia de marketing We are social y a la plataforma Hootsuite (2021), YouTube, Facebook e Instagram fueron de las plataformas y redes sociales más usadas por los usuarios en México, ocupando el primer, segundo y quinto lugar respectivamente.

sobre el rap oaxaqueño en otras redes sociales como Twitter, ya que no tienen el mismo alcance o no tienen la facilidad para conformar comunidades en sus usuarios.

Conclusión

A partir de esta visión panorámica de la escena rapera oaxaqueña, se puede deducir que ésta es nueva, ya que salvo el caso de la rapera Mare Advertencia Lirika, todos y todas iniciaron sus carreras desde mediados de la década del 2010. Asimismo, se ha ido construyendo desde diversas latitudes, tanto dentro como fuera del estado. La pertenencia a la escena no sólo depende de haber nacido en tierras oaxaqueñas, adicionalmente la identificación y la interacción con otros miembros son elementos igualmente importantes para la pertenencia en la escena. Es por ello que la escena rapera oaxaqueña no está sujeta a fronteras geográficas, sino a lazos creados por la identidad y la interacción entre sus miembros. Esa independencia de las fronteras geográficas resalta el carácter local y translocal de la escena.

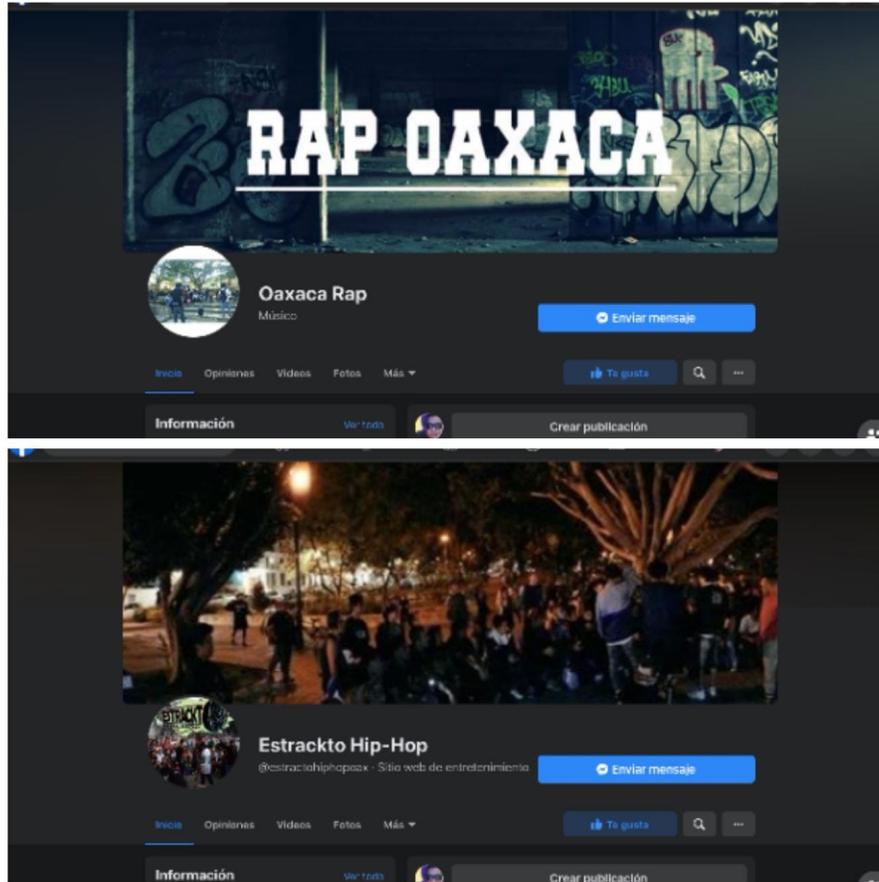


Ilustración 9 Páginas de Facebook dedicadas al rap oaxaqueño. Fuente: Oaxaca Rap y Estrackto Hip-Hop, 2020, capturas de pantalla.

Expuse los tipos de eventos en los que participan los raperos/as oaxaqueños. Aunque los bares tienden a ser los lugares donde las escenas surgen y se nutren, en el caso de la escena de rap oaxaqueña, los bares son una buena opción para los eventos de rap, pero no son los únicos. A diferencia de los bares, en donde el público es más centrado a los fanáticos del rap y a los clientes de los establecimientos, en los recintos culturales el público es más diverso y se enfocan en otros aspectos como el empleo de la lengua o los temas tocados en las canciones. Los eventos en los recintos culturales son un vitrina para mostrar el rap a un público ajeno al mismo. Del mismo modo, los eventos realizados en lugares públicos como los parques o las calles, o algunos organizados en domicilios particulares, remarcan la necesidad de los raperos/as por presentar su trabajo a un público, aunque este sea limitado, mientras las presentaciones organizadas por marcas comerciales ayudan a que más personas se acerquen a la escena rapera oaxaqueña.

Independientemente del tipo de evento que sea, es de notar que estos eventos tienen su contraparte virtual. Como se expuso, lo físico y virtual no son opuestos, sino complementarios, ya que lo virtual no es sólo un repositorio para lo conciertos físico, también implica dinámicas y condiciones para que los conciertos virtuales sean llevados a cabo. Además los fanáticos del rap oaxaqueño emplean las redes sociales y plataformas virtuales para generar una comunidad sin barreras físicas.

Por último, los raperos y raperas emplean todos los medios que están a su alcance para poder producir y exponer sus canciones. Las computadoras, las redes sociales y plataformas digitales han resultado grandes aliados para los músicos independientes, y los raperos/as de la escena oaxaqueña no son la excepción. Tanto en YouTube, Facebook y Spotify es posible encontrar material de estos exponentes. Sin embargo, no todos los integrantes de la escena tienen acceso a esas herramientas, siendo el aspecto económico el principal obstáculo. Aunque en la actualidad ya no se requiere pertenecer a un sello discográfico grande para proyectar, mantener y elevar una carrera musical, la adquisición de un equipo de grabación aún resulta una meta difícil de cumplir. Asimismo, la mayoría de los exponentes deben recurrir a otros empleos para cubrir los gastos que conlleva la producción de su música. A pesar de ello, la escena se mantiene al haber cada vez más raperos.

Capítulo 4: La participación de los raperos y las raperas en la escena oaxaqueña

En el anterior capítulo se dio una introducción sobre los raperos y raperas oaxaqueños, así como la estructura de la escena rapera oaxaqueña a partir de los diversos espacios, físicos y virtuales, de producción, reproducción y de difusión del rap. En este capítulo, se expondrá ahora la escena a partir de los mismos raperos y raperas, de sus acercamientos con el rap, y el rol que juega en su vida. Se detallará sus variadas maneras de participar en la escena que están influenciadas por su situación social, económica, y personal. También se explorará sus experiencias en la escena y las motivaciones que los empujan a iniciar y mantener sus proyectos de rap.

El acercamiento al rap y los inicios de sus proyectos raperos

Tener una idea sobre la manera en que los y las raperas conocieron el rap nos ayuda a entender el alcance de las diferentes escenas raperas y las razones por las cuales las personas se sentían atraídas por este género musical. Los raperos y raperas oaxaqueñas parten desde diversos contextos geográficos, socioeconómicos y culturales, esto se evidencia en las formas en que este sector de artistas se encontró con el rap. En algunos casos el primer acercamiento hacia el rap se dio porque la escucharon en algún medio de comunicación o por un disco que mandaron o trajeron migrantes mexicanos en los Estados Unidos. Por ejemplo, la rapera Frizz Reyes comentó su primer encuentro con el rap:

Empecé a escuchar a raperos de Estados Unidos porque tenía un tío que vivía en Estados Unidos, en Ciudad de México. Empecé a escuchar a raperos de Estados Unidos inconscientemente como Tupac, pero yo no sabía en ese momento que era rap, yo sólo escuchaba por escuchar. No fueron mis influencias como tal porque me vine para Oaxaca. Ya cuando me metí a la onda del *graffiti*, ya me explicaron que eso era rap, y que existía el rap mexicano, el rap de Estados Unidos, de Argentina, de diferentes países. Entonces cuando me dicen eso, empiezo a escuchar más rap mexicano: Control Machete, Kinto Sol, y ya me fui metiendo más, pero todavía no rapeaba. Sí lo fui escuchando más, me gusta, fui autodidacta, fui escribiendo. Pero como influencias podría decir Kinto Sol, Control Machete, esos se me vienen a la mente ahorita. (entrevista personal, 22 de julio, 2020)

Del mismo modo, como le ocurrió a Lil Kony, él descubrió el rap por medio de discos estadounidenses enviados por sus familiares radicados en Estados Unidos. Enfocándose más en los sonidos de la música en lugar de las letras por no saber inglés.

Fue en la secundaria mi primer acercamiento porque teníamos amigos en común que tenían familiares en los Estados Unidos y esos familiares les mandaban cosas a mis amigos. Entre todo eso venían discos de raperos estadounidenses o a los famosos chicanos. Entonces empezamos a escuchar música. Fue mi primer acercamiento al rap. Me llamó la atención la manera en cómo se expresaban, como que eran libres y era una locura. Me gustó mucho los sonidos. Creo que era algo muy nuevo que había conocido, casi no estaba involucrado en ese tipo de música y fue algo que me gustó a mí. Me gustaron más los ritmos que las letras ya que eran americanas, nos guiábamos más por el ritmo y de ahí empezó el amor. (entrevista personal, 07 de julio, 2020)

Otros no más lo escucharon en las calles. Así fue como Frizz Reyes, Hecka, integrante del grupo Poética en Movimiento, conoció el rap desde que era un niño, cuando caminaba por la ciudad de Oaxaca y pasaba por los puestos de discos pirata que instalan en las aceras.

Yo siento que en mi caso fue un poco el rap de... quieras o no, influenciado, irlo escuchando en los puestos que vendían discos antes, como las canciones de Cartel [de Santa], de Control Machete, de Akwid, de hasta Vico C ¿no? Fueron como las que escuchaba o las que te llamaban la atención cuando ibas caminando con tus papás de morrito. E igual me influenció el hecho de que, en mi caso, el rap en español, los de España como SFDK o Nach, esas ondas. (entrevista personal, 18 de julio, 2020).

Para otros, son raperos en la escena nacional o la de Hispanoamérica que llaman la atención

Aldri Pineda comentó que para él, el grupo regiomontano, Cártel de Santa, fue clave para el desarrollo de su amor por el rap. Este grupo lo marcó y lo inspiró a ser rapero. Así lo cuenta:

Fue el primer grupo de rap que escuché. Lo primero de rap que escuché fue la de “Asesino de Asesinos”. A los catorce o trece años, en las posadas nos poníamos mi carnal y yo nos poníamos a cantar los karaokes del Cartel de Santa. Yo siento que el Cartel nos influyó mucho en este pedo de que me gustara...Iba en la primaria. No recuerdo a qué habíamos salido y un compa estaba escuchando en sus audífonos música, me pone la rola y era la de “Asesino de Asesinos” del Cartel de Santa.

Fue un sonido totalmente nuevo, diferente a la música que había escuchado en su casa:

Y verga, cuando la escuché pues qué es esto, nunca había escuchado algo así, en mi casa estaba acostumbrado a música tropical, que es lo que suena de este lado de Oaxaca y yo siempre he crecido con esa música. Entonces cuando escucho esa rola de “Asesino de Asesinos”, le pregunté a mi cuate quiénes son. Ya después me fui al *ciber* esa tarde, la busqué, me la aprendí y de ahí todo el tiempo me la pasaba cantando esa canción. Ya después fui conociendo más rolas, más música. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

Sin embargo, con la creciente escena oaxaqueña, hay otros casos en los cuales las influencias son personas locales, del mismo lugar de origen, como en el caso de Carlos CGH:

Yo inicié escuchando rap local de aquí de la ciudad de Huajuapán de León, me puse escuchar a los raperos de aquí. En ese entonces no eran muchos, pero ya eran como los que representaban a la ciudad en batallas de *freestyle*, en eventos. Fueron personas de aquí de la ciudad de Huajuapán. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Así como Carlos CGH, Dozker One mencionó entre sus influencias a un grupo de rap oaxaqueño, Los Victorianos. Así lo menciona:

Mi principal influencia fueron Los Victorianos porque fueron el primer grupo de rap que escuché, bueno no fueron los primeros, pero sí los que me motivaron para hacer lo mismo yo porque igual son de aquí de Oaxaca y me dio esa motivación para hacerlo también yo. (entrevista personal, 24 de junio, 2020).

Como se ve, las influencias de los raperos y raperas oaxaqueños se dan tanto de raperos locales, como de raperos que pertenecen a escenas más grandes. Lo cual resalta la flexibilidad de las escenas y su constante conexión entre las diversas escenas y movimientos.

Del mismo modo, Génesis MO comentó que el acercamiento y el amor por la música que se escuchaba en su casa influyeron en su interés en el rap. Así lo contó la rapera:

Mis papás están acostumbrados a escuchar música country, como jazz, blues. Como mis papás son cristianos... pues a Pahola Marino, son muchas artistas, la verdad ya se me olvidaron, pero sí como ese género, como suave. O como música movidona, ranchera. A mí me gusta mucho el género del rap, pero también me gusta lo acústico, me desenvuelvo muy bien en lo acústico, y me gusta. Era bueno escuchar esas canciones en mi casa porque te vas acoplando al ritmo, al tiempo de las melodías, por ejemplo, el tiempo del ranchero es muy rápido a algo acústico, pero también es parecido a un *boom bap* o a un *trap*. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

Del mismo modo, los raperos y raperas oaxaqueños pertenecientes al movimiento del rap originario toman como influencia las costumbres, las fiestas y las músicas que se escuchan en sus respectivas comunidades. Por ejemplo, Carlos CGH ha integrado sonidos de las músicas de su región en sus canciones, así lo explica:

A mí me ha influido porque en una de las canciones que saqué recientemente, la de “Los Artesanos”, en esa canción meto el violín. Entonces se hizo esa grabación con un violín y se trató de meter cómo se escucha lo tradicional y como que lo sampleamos se podría decir, con eso se tuvo para hacer la pista. Igual eso era lo que estábamos buscando. Siento que la creación de las pistas pueda sonar más cultural, más de la región. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Asimismo, el rapero XéTiNdáJnio mencionó cómo una festividad de su comunidad le inspiró a escribir una canción sobre ella. Así lo detalla:

Como te digo hay muchas costumbres allá, de hacer fiestas, sobre la comida o de muchas cosas. Entonces también de ahí salen las letras, de tocar ese tema en cada tema. Hay una fiesta que se hace en el pueblo que se llama la Feria del Guasmole, entonces también de ahí quiero escribir cosas para que... para que se escuche, ¿no?, porque es el platillo más importante de allá de mi pueblo, es donde se da ese fruto que se llama guasmole. Y pues todo eso me inspira a escribirle un tema en especial a las fiestas más importantes de allá de mi pueblo. (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

Como dice Hennon (2010), el gusto por la música no se da de manera automática, sino de un proceso reflexivo de cada uno. Pero el gusto por la música y el querer participar en la escena son dos cosas distintas. Para estas artistas, el descubrimiento del rap sólo fue un primer paso para la creación de sus proyectos musicales, en las cuales los raperos y raperas oaxaqueños han optado por hacer sus propias canciones. De acuerdo con Aliis MC, el apoyo recibido por parte de personas cercanas fue la que la motivó a grabar sus canciones:

No sabía nada, absolutamente nada, ellos me enseñaron, cada uno de ellos me enseñó cosas como el cómo rimar, cómo escribir y cosas así. Y quien me enseñó demasiado fue mi amigo Gabo quien me dijo “haz una canción tuya”, fue cuando grabé mi primera canción que era de amor, la que te conté, entonces así fue como empecé. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Así como Aliis MC, Aldri Pineda señala que por invitación de un familiar fue que se animó a grabar por primera vez:

Tenía como trece años y siempre estaba metido en las batallas, pero el hermano de mi papá fue el vato que me motivó a grabar una rola, él era DJ de música electrónica, pero tenía los micrófonos y todo ese rollo. Las dos primeras rolas que grabé cuando empecé fue con un micro de éstos, de los que ocupan en los escenarios, pero ahí fue cuando me motivé y me gustó. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

Otro paso importante en el desarrollo de su participación en la escena son las primeras veces en que los raperos y las raperas oaxaqueños se presentaron en público. Retomando lo expuesto por Urteaga (1998), las “tocadas” son importantes ya que en ellas los músicos pueden captar el sentir del público y generar una identidad por medio de la música. También, la forma en que tengan acceso a su primera tocada indica cómo la escena va integrando nuevas artistas.

El apoyo de otros integrantes de la escena resulta fundamental para dar el primer paso en el escenario. El rapero XéTiNdáJnio, quien cuenta cómo se estuvo preparando para su primer evento en vivo:

La primera vez que yo rapeé fue en el pueblo, en la sierra mazateca, en el pueblo de María Sabina, Huautla de Jiménez, la tierra de los hongos, fue en donde rapeé en vivo por primera vez. Sentí mucha alegría cuando me invitaron a este evento y yo con todo el gusto acepté. Como era la primera vez que yo rapeaba en vivo, diario, diario estaba ensayando las letras para que no se me olvidaran.

Narra cómo sorteó, con el apoyo de sus amigos, situaciones no previstas, durante su presentación en la radio del pueblo:

Ya estando en el pueblo, nos invitaron a la radio de allá del pueblo para promocionar el evento, entonces también fue la primera vez que estuve en una radio. Ya en la radio nos preguntaron de qué era ese evento, entonces nos pidieron que cantáramos un tema ahí en la radio en vivo. Yo no iba preparado y cuando me toca cantar en la radio, me puse nervioso y se me fueron algunas letras. Entonces así me pasó. Ya en el evento también me puse nervioso, era la primera vez que me presentaba en vivo y cuando me toca cantar, me dan el micrófono, me ponen mi pista con la cual iba a cantar. Entonces tomo el micrófono, el DJ pone la pista y se me borró todo de la mente, no supe qué decir. Entonces culpé al micrófono, que se había apagado, me dieron otro micrófono en lo que yo estaba recordando. Entonces me dan otro micrófono y yo voy recordando poquito a poquito, ya me estaba acordando de mis letras. Entonces ya fue que me dedicué a rapearle. No iba al ritmo del beat, me alcanzaba o me adelantaba y no estaba cayendo ese beat. Entonces mis amigos me dieron como ánimo, qué así pasa, que era la primera vez que yo rapeaba, que así pasa. Así fue como rapeé por primera vez en vivo. (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

En este caso, los amigos de XéTiNdáJnio, con más experiencia rapeando en vivo, le ayudaron para entender que su experiencia de miedo era normal. De forma parecida le ocurrió a Doma Press. Ella cuenta que en un evento organizado por Mare fue en donde se animó a rapear por primera vez. Así lo cuenta:

¡No mames, fue muy loco! (risas). No recuerdo exactamente qué año era, seguramente en el 2014 o 2015. Hubo una como especie de evento donde iban a hablar sobre el hip-hop porque era el mes de la... como compartir los inicios del rap y todo ese pedo. Y Mare estaba organizando por esos años con otra banda de otros estados. Creo que era el mes del reconocimiento del hip-hop o algo así. Pues hicieron un evento, yo caí, y creo que después de ese evento, no recuerdo muy bien cómo fue, pero estaba Mare y colectivos como autogestivos por esta cuestión de defensa del territorio, que promovían una vida ecológica, que fue un jam y dijeron “la banda que le da”, y no sé quién dijo “súbete” y la neta sí me daba pena pero me subí. No pasaban de quince personas, fue una tarimita chiquita como para hacer son jarocho, como para que sonarán los pies. Y ya le di y le latió a la banda, luego pasó un compa, el Frogs, el Pepe, el José, y también se tiró unas rimas como de rap, pero no es su *trip* ser rapero. Somos compañeros de debut, agarramos el micro por

primera vez y soltamos nuestras rolas, la neta me puse muy nerviosa, me faltaba el aire de los nervios, una sensación como que te faltaba el aire o sentir como mucha libertad, es algo raro, sudaba de los nervios pero veía a la banda escuchando lo que decía. Yo lo recuerdo como algo mágico. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Asimismo, en algunos casos, como el del rapero Aldri Pineda, narra cómo por parte de su escuela, se organizó un evento con motivo del Día de la Mujer, siendo su primera vez en un escenario, el cual tuvo como acto principal la participación de Mare Advertencia Lirika.

La primera vez que rapeé en vivo fue en un evento de la secundaria. Los profesores ya nos habían visto en las batallas y una vez nos llamaron a los vatos que estábamos haciendo ese pedo. Nos dijeron que hiciéramos una rola para el Día de la Mujer, se iba a hacer en el monumento y querían que cantáramos una canción sobre la Mujer. Nosotros no hacíamos shows ni nada, apenas estábamos rimando, ya ni me acuerdo de la canción. Iba como en segundo de secundaria, quizás. Llegó la Mare ese día, era como el show principal. Vieras que ahí se dio todo el pedo porque yo rapeé en ese evento y como llegó la Mare, llegó mucha banda rapera y uno de ellos me dice que al día siguiente iba a haber una reunión para hacer un colectivo con todos los raperos de Juchitán y yo fui. Ahí conocí más raperos, productores, más gente que estaba en el pedo y me fui metiendo más, y más y más. Yo creo que desde ese primer día que yo rapeo fue que se dio. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

Entonces la participación de Mare Advertencia Lirika le dio mayor realce al evento ya que su presencia atrajo a más público al evento. Del mismo modo, Mixe Represent mencionó por medio de una publicación en Instagram (Ilustración 10) cómo se dio la primera presentación de rap en su comunidad, siendo Mare el acto principal, además de la participación de otros exponentes que le dieron un impulso a su evento.

Del mismo modo, algunos y algunas exponentes se presentaron por primera vez en eventos de improvisación o de *freestyle*. Aunque no detalla un evento en específico, Haika de Poética en Movimiento resalta que su motivación para rapear ante un público fue la conexión que se genera con el mismo, en especial en los eventos improvisados realizados en las calles.

Aparte del sentido del nervio, es algo de conexión, es muy chido que se siente. De mi parte, cuando empezamos a tomar el rap en forma, lo hice en las calles, en las banquetas, en el *freestyle*, en plazas, en eventos improvisados donde hacíamos un poco de rap y de música. (entrevista personal, 18 de junio, 2020)



mixerepresent



EVENTO DE RAP POR PRIMERA VEZ!
TAMAZULÁPAM DEL ESPÍRITU SANTO MIXE OAX
El Día 13 de febrero 2010.

La cita es a las 3:30
Hora de inicio 4:00 pm

En la explanada municipal Tamazulápam del Espíritu
Santo Mixe, Oax.

Se presentan :

¡Hic's!

¡Arch 982

¡Bare "de Advertencia Lírica"

¡Crew!

¡Oaxaca subterráneo.

"B boy's" bailando en la pista algo de buen
Breakdance

Copera: lo que usted guste no se le pone precio.

Te esperamos.

Syndrome D Bautysta El Demente Callertysta los invita.

www.nyospace.com/callertomentecallertysta



Le gusta a **catso1610** y **13 personas más**
mixerepresent 10 años.... más

Ilustración 10. Publicación de Mixe Represent sobre el primer evento de rap en su comunidad. Fuente: Mixe Represent, 2020, capturas de pantalla.

A través de estos ejemplos, es posible ver la importancia que resalta Urteaga a las tocadas dentro de una escena, tanto por la interacción con el público y/o por ese gusto de compartir con los escuchas así como un primer acercamiento con integrantes de la escena. No obstante, no todos comienzan en eventos de micrófono abierto o por alguna invitación, sino en otro tipo de circunstancias como lo relata Mery Doble M:

La primera vez que me fui a rapear para que me escucharan más personas fue generando en los camiones, rapeando en los camiones porque me acuerdo que estaba con unas amigas y queríamos una pizza, pero no teníamos dinero (risas). Entonces dijimos “vamos a rapear a los camiones” y ya, pero fue como a ver qué salía.

Con respecto a alguna presentación en eventos, Mery Doble M comenta que su primera presentación se dio gracias al apoyo de Génesis MO:

Pero ya la vez que rapeé en un evento en donde la gente a eso iba a escuchar rap fue en la Expo Tattoo de diciembre. Fui con una gran amiga que yo quiero mucho que se llama Génesis. Ella iba a dar un show y me dijo “vente, quiero que me eches la mano, vamos y te sueltas unas barras”, y yo le dije “¡va, me late!”. Pero estar ahí en el escenario, que te vea la gente y todo te pone nervioso, sientes que te vas a equivocar, sientes que no les va a gustar lo que haces y cosas así. Es como una mezcla de emociones, algo agrídulce. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

En los ejemplos mencionados, los eventos de rap fueron fundamentales para que los raperos y raperas pudieran iniciar sus proyectos de rap ante un público. El apoyo de sus amigos, ya sea miembros o no de la escena, fue el catalizador para que se subieran a un escenario por primera vez. Estas experiencias cuentan la forma en que los raperos y raperas se integraron a la escena rapera oaxaqueña.

En todos estos casos, las primeras veces tuvieron una sensación positiva para los raperos y raperas oaxaqueños, ya que han podido romper con incertidumbres sobre su integración en la escena. Sin embargo, también hay casos en donde la primera vez en un escenario no fue agradable, como lo cuenta Eriz Ríos.

Fue un evento que me invitó mi amigo Ghama, era como una fiesta. Me dice “súbete a cantar”, me estaba insistiendo. Le dije “híjole, es que tengo miedo”, él me dijo “súbete, aunque sea con tu teléfono para que veas tu letra y no se te olvide” porque era la primera vez que iba a subir. Me insistió y yo dije “va” y me subo. Ya cuando me subí, no me estaban poniendo atención. Él me dijo que lo hice bien, pero me preguntaba si fue porque soy mujer o soy nueva o qué sucede. Si fue incómodo y fue desagradable esa experiencia, pero lo intenté y lo hice. (entrevista personal, 24 de julio, 2020).

El ejemplo de Eriz expone que no todos los raperos y raperas han tenido una primera vez exitosa, ya que se parte desde diversas circunstancias y por lo mismo a algunos de ellos les fue y será más difícil acceder y ser parte de la escena. No obstante, independientemente si la primera vez fue positiva o negativa, esa presentación fue el impulso para que los raperos y raperas oaxaqueños decidieran seguir con sus respectivos proyectos de rap debido a sus motivaciones y aspiraciones en la escena, las cuales se pueden modificar o no conforme van teniendo más presentaciones y más interacción en la escena. De igual modo, es de rescatar el apoyo que tuvieron cada uno de los raperos/as al momento de subir por primera vez a un escenario, ya que no sólo se trató de un respaldo anímico, sino de introducirlos a la escena al proveerles las conexiones y las facilidades para estar en el escenario.

Establecerse en la escena

Conforme se avanza en la escena, se va adquiriendo un reconocimiento por parte de los demás integrantes. No obstante, en la escena oaxaqueña ese reconocimiento es, hasta ahorita, limitado. A los participantes se les preguntó en entrevista a quiénes consideraban como los referentes dentro de la misma. Lo interesante fue la diversidad de las respuestas dadas, debido a lo diferente que es el contexto de cada uno de ellos. Dependiendo de sus circunstancias, cada uno de ellos y de ellas mencionaron a raperos que son cercanos a su estilo o movimiento, lo cual es un reflejo de la naturaleza heterogénea de la escena. Sin embargo, hubo varios nombres que se repitieron. Para estos raperos y raperas, Mare Advertencia Lirika y Juchirap son los más representativos dentro de la escena, lo cual concuerda con la difusión que han tenido estos exponentes en diversos medios de comunicación.

Para entender cómo se convirtieron en referentes, es preciso entender su labor dentro de la escena, la cual no se limita a escribir sus canciones o rapear en un escenario. En el caso de Mare, su rap y su activismo la han llevado a participar en varios eventos, tanto dentro como fuera del estado. Como acabo de explicar, ella detona eventos en el estado que atrae a la gente y que genera los espacios para que otros pueden subir a los escenarios. Asimismo Mare ha participado dentro de la escena organizando eventos de rap en diferentes lugares y ha sido invitada a presentarse gracias a otros raperos que apenas comenzaban en ese momento. Del mismo modo, varios de los raperos/as han reconocido su respeto hacia ella, aunque su estilo sea diferente al de ella. De igual forma, Mare ha participado con otros artista a nivel nacional, ejemplo de ello es su

participación en la canción “Tú Sí Sabes Querermé” de la cantante mexicana Natalia Lafourcade, junto con el cantautor panameño Rubén Blades, la cual fue publicada el 13 de mayo del 2021.

Con respecto a Juchirap, su estilo de rap y su pertenencia al rap originario los ha llevado a estar presentes en diversos medios de comunicación, tanto de Oaxaca como de otras latitudes, convirtiéndolos en un estandarte del rap originario oaxaqueño, atrayendo la atención de medios como Plumas Atómicas o Notimex para algún reportaje o de otros grupos como la Banda Bastón, de quienes han sido abridores en algunos conciertos. En ambos casos, el ser considerados como referentes es una evidencia de que la importancia de la difusión y de las redes de cooperación que forjan con otros participantes de la escena. Sin embargo, los raperas y raperos entrevistados no disfruten del mismo reconocimiento que Mare y Juchirap. Por ende, también se les preguntó cuál era su lugar en la escena. Algunos exponentes como Génesis MO consideran que son un referente dentro de la escena. Ella lo explica así:

Yo me creo que soy una persona muy capaz y estoy muy segura de lo que hago y siento que lo que hago me gusta, me gusta lo que estoy haciendo. Yo me considero una de las morras, como una de las mejores raperas de Oaxaca realmente. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

Esta afirmación se ve reflejada en una anécdota de Génesis MO en un evento al cual asistió luego de estar alejada de la escena rapera oaxaqueña. Ella cuenta que a pesar de estar un tiempo considerable alejada de la escena por cuestiones personales, se sorprendió al ver que aún había gente que se acordaba de ella en la escena. Además de que eso le motivó a volver a retomar su carrera de rapera. Así lo cuenta.

Y empecé a salir de nuevo, a bajar a eventos y estuvo muy chido porque la primera vez que baje a un evento yo estaba sacada de onda porque ya todo era diferente, ya no estaban los chicos que estaban, ya no estaba la banda que estaba, ya no era el mismo sentir, la vibra... Cuando yo volví a caer a un evento todo era bien diferente, pero la banda se acordaba de mí, eso estuvo chido. Llegué con el chico con quien bajé y hasta ese chico se sacó de onda porque todos llegaron a saludarme, estuvo muy padre realmente. Y ya de ahí empecé a bajar otra vez, empecé a sacar las letras que yo tenía, que había escrito durante mi relación, y empecé a grabar otra vez, y creo que la música es muy buena, me ayudó a salir de la depresión, me ayudó muchísimo. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

Tanto por su concepción como por la forma en la que fue recibida por varios de los integrantes en su regreso a la escena, para ella, eso fue una indicación de que sí está reconocida.

No obstante, no todos se consideran como referentes en la escena. En su mayoría, se posicionan como en gestación o a un paso de ser referentes. Independientemente de cual sea su posición, la principal razón es el alcance que han tenido sus respectivos proyectos. En el caso de la rapera Eriz Ríos, ella considera que su proyecto de rap es conocido por un público limitado.

Yo estoy muy *under*, que me conocen solamente los que me han escuchado a hacer rap, con los que me han invitado a colaborar porque ya he ido a varios eventos, no a participar, pero sí a conocer, a estar presente, pero no todos me han escuchado o han visto mis videos de algunas barras que subo. Es más virtual la manera en que me conocen o los que me han escuchado rapear. Estoy muy *under* por decirlo así (risas). (entrevista personal, 24 de julio, 2020)

A lo que se refiere Eriz, es que su proyecto todavía no es conocido a una escala mayor ya que aún no ha tenido las suficientes presentaciones. Aunque considera que su reconocimiento se ha dado por el material que ha subido a redes sociales, reconoce la importancia de las presentaciones en vivo. Del mismo modo, la rapera Aliis MC opina que su proyecto de rap apenas está empezando, por lo que no puede establecerse en un lugar dentro de la escena “¡Híjole no sé! Como alguien que está empezando, yo no me puedo poner en un lugar. Yo solamente estoy y ya (risas)” (entrevista personal, 20 de junio, 2020).

Otros como Lil Kony consideran que para lograr ser referentes, hay que tener un disco. Por ende, él mismo siente que está a unos pasos de lograr ser reconocido, porque lo que hace falta es terminar o promocionar más su disco. Así lo expone:

¡Guau!, creo que en la escena hay muy buenos raperos mejor que yo sin menospreciarme, pero creo que estamos en proceso. No lo hicimos profesionalmente desde un inicio. Yo creo que estoy en un paso a porque estoy apunto de concluir un disco, ya más profesional diría yo, y me encuentro a unos pasos de... me falta poquito, un pasito para ser reconocido. Ya hay muchos raperos que tienen ese respeto y estoy a un paso de o intento estar a un paso de y seguir adelante. (entrevista personal, 07 de julio, 2020)

Así como Lil Kony, el rapero Aldri Pineda opina que está a unos pasos de poder ser reconocido como un referente dentro de la escena. Él considera que cuando el rap oaxaqueño alcance un público más amplio, él estará dentro de esa camada.

Yo podría estar en ese Big Bang cuando suceda eso, cuando pegue uno, van a mirar a otro y ahí es donde nos podremos escabullir. Le hemos chambeado realmente y las oportunidades que se están dando son cosas que debemos aprovechar y son cosas que se han dado. Lo veo cerca, pero no tan

fácil, va a costar sacrificios, va a costarte algo. Yo creo que no estamos tan lejos de lograrlo. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

No obstante, no todos los raperos/as buscan ese reconocimiento, es decir, no pretenden ser escuchados y escuchadas por un público amplio, sino quedarse en un nicho, Doma Press lo señala así:

Pero también están los *unders*, que van a seguir dándole recio y que sin importar si los escuchan o no, si tienen *likes* o seguidores, o si se monetiza su material van a seguir sacando su material. Yo creo que de eso se compone la escena, de distintas voces, algunas más genuinas que otras, y se van multiplicando. A mí la escena me parece un rizoma, estamos todos conectados, podemos compartir cosas, pero cada quien es su propia isla. Compartimos el océano, pero en cada quien puedes encontrar cosas. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

El reconocerse como un referente depende entonces del alcance que tengan con sus proyectos de rap. Ese alcance no sólo significa un reconocimiento por parte del público, sino también por parte de los demás miembros de la escena. Entonces para considerarse como reconocidos dentro de la escena se debe ser distinguido tanto por el público como por los integrantes de la escena. Ese reconocimiento se obtiene por medio de los conciertos, de las producciones musicales y las redes que se van forjando por las colaboraciones entre ellos mismos. Dependiendo de cada uno de ellos y de ellas se inclinarán por darle más prioridad a las producciones o a las presentaciones. Pese a que hay raperos/as que no aspiran a ser reconocidos, también son piezas fundamentales en la conformación y en el crecimiento de la escena, ya que representan futuras colaboraciones, además de preservar a la escena en pequeños contextos no aislados.

Retos para su participación en la escena

A pesar de las ganas de participar en la escena, los y las raperas enfrentan diferentes retos para poder hacerlo. Uno que varios indican es la falta de apoyo por parte de sus familiares hacia sus proyectos de rap. En algunos casos, esta falta de apoyo sólo fue al principio de sus proyectos de rap, en otros esa falta de apoyo perdura. Así lo expone el rapero Aldri Pineda con respecto a la aceptación de los padres al momento de iniciar sus proyectos y el contraste con su propio caso:

Yo siempre digo, cuando me lo preguntan en las entrevistas, yo creo que la mayor dificultad a la que se enfrenta la banda cuando se mete a rapear es como que el pedo de sus padres. Los papás

siempre lo verán como un *hobbie*, siempre van a ver este pedo como un *hobbie*. Pero cuando yo empecé mi jefa me dijo “dale” y pues yo me metí en este pedo motivado, no tenía ese pendiente de la aceptación. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

Como lo menciona Aldri Pineda, una de las causas de la falta de apoyo de los padres hacia los raperos y raperas es que no ven sus respectivos proyectos de rap seriamente. Parte de esa falta de apoyo se origina por la estigmatización del rap. Como he señalado, éste es un género que se ha relacionado con las pandillas, las drogas y la violencia. Por ello, diversos raperos y raperas oaxaqueños no reciben el apoyo de sus familias por ser considerados como pandilleros o drogadictos, como lo dice el rapero Carlos CGH:

Y pues en la parte de la familia, les ha gustado como estas canciones porque en un principio no les gustaba porque se creía o se cree en muchas familias y en muchas personas de que el rap es drogas, de que el rap incita la violencia, a consumir sustancias o cosas así, pero creo que con eso demostré que no sólo era parte, también te puedes meter en esa parte más en lo cultural y creo que a mi familia eso le ha gustado bastante porque a muchos no les gustaba el rap o no escuchaban, pero ahorita ya se dieron cuenta de la visión que estoy haciendo y de cierta forma están ayudando. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Así como Carlos CGH, Frizz Reyes también ha enfrentado esa escasez de apoyo hacia su música por parte de un sector de su familia. Así lo narra ella:

Cuando la familia de mi papá se enteró de eso fue de “¿cómo te está educando tu mamá?”, “¿cómo es que ya andas con delincuentes?”. Entonces me alejé de la familia de mi papá mucho. Por eso, hoy en día, la familia de mi papá como que me dio la espalda. Al contrario de la familia de mi mamá, que la mayoría vive en el DF, que me dijeron “tú échale ganas, te apoyamos, échate un rap”. Como ellos me apoyan demasiado, fue cuando decidí ser Frizz Reyes, me quedé con mi apellido Reyes porque la familia de mi mamá, desde el día uno me apoyaron. Eso fue entre mi casa y mi familia. (entrevista personal, 22 de julio, 2020)

Entonces para Frizz, su proyecto de rap ha generado una cercanía con algunos familiares y una lejanía con otros. Algo parecido ocurrió con Mery Doble M, quién encontró oposición a su práctica musical por parte de su padre. Explica como al inicio, intentó incluso esconder su rap de él. Así lo cuenta ella:

Creo que el momento más relevante para decir eso fue cuando mi papá se enteró que hacía rap porque no sabía [risas]. Entonces se enteró de una forma no tan buena porque alguien le contó una versión muy negativa del rap y que yo me juntaba con puro cholo maleante y que de seguro yo era bien drogadicta, pura mamada. Entonces ahí sí fue un punto que si dije “igual y sí lo tengo

que dejar” porque mi papá se enojó bastante. Pero después hablé bien con él, le conté que las cosas no eran como le habían dicho y... me fue bien, lo aceptó de buena forma y me dijo que si lo quería seguir haciendo, que lo hiciera. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Para Mery Doble M fue importante lograr la aceptación por parte de su padre para poder continuar haciendo rap. Estos casos ejemplifican la estigmatización que se tiene del rap como un género violento, relacionado con el mundo de las pandillas y las drogas. Aunque sí existen exponentes que proyectan esas características, varios de las raperas y raperos se enfrentan con ese estigma que les ha provocado un rechazo inicial por parte de sus círculos cercanos. Algunos como Carlos CGH han logrado que sus familiares se convenzan de que el rap puede abarcar otras temáticas. En el caso de Frizz Reyes, esa estigmatización causó que parte de su familia no la apoyaran, y por lo mismo, orientó su proyecto de rap hacia temáticas más personales y de desahogo.

Del mismo modo, hay casos en los que el apoyo aún no ha llegado o es muy reciente. En el caso de Hecka, de Poética en Movimiento, se siente una falta de respaldo por parte de sus familiares, aunque eso no significa un rechazo hacia su música:

De mi parte no es como aceptado el que yo haga este tipo de música por la misma imagen que se ha creado de calle, de pandilleros, de cholos, de... que es de la calle. Entonces como que no es muy bien aceptado, pero a la par me dicen: “a ti te gusta, haz lo que quieras, pero sé responsable”, pero no es una agrado que digan “¡ah, esto es lo que hace mi hijo!”, o que mi hermana o mi propio papá me digan “escuché tu rola”, “tienes una buena letra”, cuestiones así. Entonces no hay como un apoyo, llamémoslo así. (entrevista personal, 18 de junio, 2020)

Así como Hecka, Doma Press no tuvo respaldo en su proyecto desde el principio, fue hasta hace algunos meses, cuando New York Times la entrevistó que vio el apoyo de su familia reflejado en un evento. A veces recibir reconocimiento a su proyecto ayuda a convencer a sus familiares de que su rap va en serio. Así lo narra:

A partir de eso (entrevista con New York Times) sentí como más apoyo, empecé a sentir apoyo realmente. Por primera vez, el año pasado mi familia fue a una presentación y fue muy loco porque hay una canción en especial que yo escribo en referencia a mi padre, sobre temas fuertes, traumas, cosas un poco densas. Y yo le había pasado esa rola a mi papá y creo que la cargaba en su carro. Pero fue como muy loco estar en un evento y que él esté presente mientras rapeo la canción que le escribí. Entonces a partir de ahí me apoyaron más. Ese evento fue en una disquera que se llama “Discos Ruiseñor”. También fue ese pedo, que ellos se dieran cuenta que el rap es sólo una música que se escucha en lugares de mala muerte. Ese evento fue muy bonito, la banda de “Discos Ruiseñor” cuidaron bien el sonido, el escenario, la iluminación. Estaba todo chido y

me dije “menos mal que les tocó venir a un evento así” porque sí ha habido eventos en donde la banda sí está bien borracha, ya está bien puesta y haciendo feo. Y qué hay de todo y sentí más apoyo. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Lo visto en estos ejemplos da cuenta de los obstáculos que han enfrentado los raperos y raperas oaxaqueñas desde el círculo familiar para continuar y mantener sus proyectos de rap. Sin embargo, existen otras circunstancias que han hecho que se cuestionen si deben o no seguir con sus trayectorias en dicho sector, o incluso los han obligado a dejarlo por un tiempo. Para algunos es el desanimo. Un ejemplo es el caso de Carlos CGH:

Creo que en un inicio, cuando hacía rap normal o así le digo, las críticas me afectaban demasiado por decirlo así. Yo no soportaba que alguien dijera algo negativo o cosas así. Y en un momento dije que ya no iba a hacer rap, ya no iba a hacer nada, mejor me iba a dedicar a la escuela nada más. Y fue en la única parte en que pensé dejarlo, pero ahorita ya no. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Se puede notar que las críticas que recibió Carlos CGH lo hicieron cuestionarse si debía dejar o no el rap, cuestión que ha superado con el tiempo. Para Eriz Ríos, su salud mental la alejó por un tiempo del rap. Así lo cuenta:

Yo estuve como medio año ausente, de que no hablaba con nadie de la escena, no me presentaba ni a ver y estaba queriendo dejar todo esto. No tanto porque no pudiera seguir, sino porque estaba un poco mal yo emocionalmente, ni ánimos de estar con más personas ni compartir, quería estar aparte. (entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Para otros, es la cuestión de seguir con un proyecto artístico que quizás no rinde económicamente ni ofrece mucho reconocimiento. Por ejemplo, Frizz Reyes también dejó por un tiempo el rap. Así lo detalla:

No fue como que me retirara del rap, pero sí fue como de “tengo que dejar esto”, “tengo que aterrizar mis pies”, que la sociedad y los demás tienen razón, por qué sigo en esto, por qué pierdo el tiempo; o sea, sí me cortaron mis alitas y mejor me busqué un trabajo. Fue como irme a la deriva y sí lo dejé como dos años. (entrevista personal, 22 de julio, 2020).

Específicamente las raperas oaxaqueñas encuentran ciertos retos hacia sus proyectos de rap por el hecho de ser mujeres, debido a que rapear no cuadra con las expectativas tradicionales

de feminidad heteropatriarcal. Doma expone las dificultades que ha tenido en su carrera rapera por el hecho de ser mujer:

Yo creo que tanto en el rap como en la vida me enfrento a dificultades que se enfrentan otras mujeres. De lo macro a lo micro, para empezar la casa y como la sociedad, y como el círculo más cercano, el familiar que está impregnado de valores patriarcales. Entonces, a pesar de mi hermano desde la prepa tenía chances de ir a ensayos, de tener presentaciones, de regresar muy tarde en la noche; yo no. Incluso desde antes de las presentaciones, la cuestión de ensayar, recuerdo que tenía que esperar a que no hubiera nadie en la casa para poder ensayar porque una mujer, según esta concepción de ser mujer, no puedes estar haciendo esas cosas, si vas a cantar canta baladas bonitas, o algo melódico, o trova, ópera; o sea, no mames, cómo vas a estar hablando como un hombre (risas), desde el inicio no es algo aceptado, no es algo aceptado en tu propio círculo en la mayoría de los casos porque ha habido compas que sí las han apoyado sus familias, pero no es la mayoría. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Para Génesis MO, su matrimonio y la maternidad representó una pausa en su carrera rapera, ya que consideró que el rap no encajaba en esa etapa de su vida porque no era visto como comportamiento apropiado para una mujer casada y con hijos. Lo narra de la siguiente manera:

Lo dejé porque yo tuve una relación y me casé. De esa relación nació mi hijo, él tiene tres años. Cuando empezamos a formar una familia, ya no encajaba el rap en mi vida, en parte porque mis papás son pastores y los papás del chico con el que andaba también eran pastores. A veces la vida es muy distinta. A mí me gusta mi estilo, me gustan los pantalones guangos, mis camisas grandes, me gusta mucho. Pero cuando ya tienes una familia es muy diferente el cómo te vistes, cómo hablas, y ya era muy diferente, entonces decidí dejarlo. El chico con el que andaba no le gustaba que hiciera rap, entonces decidí dejarlo un tiempo. Sí escribí muchas canciones en ese lapso porque necesitaba como desahogarme, pero también cantaba, me gusta mucho cantar. Y estuve tres años así, no bajé a eventos, ya era diferente mi vida. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

También para las mujeres la violencia por razón de género tiene un impacto en sus decisiones en torno a sus proyectos de rap. Otra rapera (quién pidió anonimidad sobre este tema), reportó que una situación de acoso sexual y luego recibió amenazas de muerte, situación que le hizo preguntarse si debía seguir en el rap:

Personalmente lo que pasó... es que... un wey en el autobús me... pues hubo un pedo, que quería como meter mano y yo dije “cómo vergas me vas a tocar” y pues me puse perra. Se emputó, me sacó su fusca y me amenazó de muerte. Entonces ese pedo cambia todo, al final me dijo “ya sé quién eres y te voy a tronar”. A partir de eso digo: “verga, cómo me vuelvo a subir a un escenario”. Eso fue antes de la presentación del Zócalo en septiembre con los músicos en vivo, fue una semana antes justo. Yo estaba pensando cancelar, a pesar de que era un evento que me daría como mucha proyección a nivel internacional, pero yo sé que en el público podría estar el

que me quiere matar. Realmente me cuestioné si quería seguir en esto, han sido meses muy difíciles desde eso, y era un pedo que me martillaba la cabeza, así de “wey, no lo puedes dejar”, pero también era eso de te van a plomear en el escenario. Tú no sabes quién te está viendo, yo no sé si realmente me lo dijo porque me conoce o me quiere meter miedo, la gente está muy loca. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Los últimos ejemplos expuestos dan cuenta de las dificultades que viven las raperas oaxaqueñas para iniciar y mantener sus proyectos en dicho ámbito. Como se mencionó en el estado del arte, las mujeres tienen que superar más obstáculos que los hombres para poder llevar a cabo sus proyectos de rap, enfrentan más dificultades para dedicarse al rap, tanto por sus pares masculinos dentro de la escena, como en su vida cotidiana por ser mujeres.

Como se puede notar, los raperos y raperas oaxaqueños han tenido que sortear diversas dificultades para poder llevar a cabo sus proyectos de rap, desde situaciones que están fuera de su alcance como la estigmatización del rap, la falta de apoyo por parte de sus familiares y por las relaciones afectivas o experiencias traumáticas que viven, en específico las raperas.

¿El vivir del rap?

Como se mencionó, en el capítulo anterior, a pesar de mayor acceso a tecnologías de producción y diseminación de la música, todavía es costoso y complicado producir música. No todos los raperos y raperas oaxaqueños tienen la posibilidad de adquirir los equipos, ni tienen los conocimientos para usarlos, entonces deben recurrir a especialistas. Todo esto tiene un costo. La mayoría de los raperos comentan que sus ahorros y sus ingresos no provienen del rap, sino de otras actividades ajenas, incluso de la música. Ahorran con mucho esfuerzo para poder costear sus grabaciones, y varios de los proyectos de rap han implicado cantidades considerables de dinero para poder llevarlos a cabo. Algunos de ellos han llegado a gastar miles de pesos para poder grabar y producir sus canciones y videoclips. Por lo mismo, hay una aspiración por lograr vivir de hacer rap. Es decir, que su producción musical podría ser sustentable.

Varios esperan vivir del rap, y algunos raperos como Génesis MO indican que el rap es su fuente principal de ingreso. Como se mencionó, ella pertenece a un *crew*, al Bloondos Team, de la marca de ropa oaxaqueña Bloondos. Esa marca organiza exhibiciones en donde ella da presentaciones de rap y cobra por esas presentaciones.

Sin embargo, hay pocos raperos que tienen acceso a este tipo de oportunidad económica. La mayoría busca vivir de rap por medio de las ganancias realizadas en sus ventas de música y

presentaciones en vivo. El rapero Yune Va'a comenta que "Como inviertes dinero tienes que recuperarlo y si quieres vivir de esto, tienes que cobrar". Detalla cómo es esta inversión:

Necesitas ponerle un precio porque no es gratis lo que estás haciendo. Con las personas que hablo de esto siempre soy abierto. En sus inicios no cobré, ahora sí, y si no me van a pagar pues yo tengo prioridades, tampoco iré de a gratis. Y no es en ese sentido de ser "vendido", pero tienes que recuperar la inversión que hiciste, sobre todo si planeas vivir de eso. Tengo que darle valor a mi proyecto porque si no respeto mi proyecto, a mi persona, no voy a pasar toda mi vida así. Es más, puede que me desanimen de todo esto y adiós. Entonces tengo que recuperar lo invertido, tengo que invertir en equipo, tengo que invertir en las instrumentales, tengo que buscar un productor, quien puede grabarlo y masterizarlo, sino tengo que buscar otro productor que lo masterice. Y con eso de que Spotify te pide un tipo de masterización, YouTube te pide otra masterización, cada plataforma te pide un tipo de masterización. Tienes que meterle dinero... Ahora que estoy en mi comunidad, he sido abierto con las personas que me preguntan y a veces se sorprenden porque piensan que lo haces de a gratis. (entrevista personal, 20 de julio, 2020)

El rapero Lil Kony indica que le gustaría tener a su música como su fuente principal de ingreso, pero admite que requiere mucho esfuerzo:

Sí se puede vivir del rap, de la música, de lo que sea, solamente que en lo personal... lo que me detiene es la falta de constancia. Ser constante deja buenos frutos. Durante este tiempo no aproveché como tal todos estos años, fue solamente aprendizaje. Hasta el día de hoy he pensado en hacerlo profesional y quiero vivir de esto. Aspiro a grandes cosas, quiero hacer un disco y luego uno mejor que el anterior. Creo que son como mis metas que me quiero trazar. Y sí se puede vivir de la música, siendo constantes, echándole ganas y no solamente eso, sino construyendo algo bueno.

Asimismo, Lil Kony menciona las dificultades que ha sorteado para poder obtener ingresos de su obra, lo que en ocasiones le ha hecho considerar dejar el rap. Así lo detalla:

La verdad sí (considerar dejar el rap), muchísimas veces porque económicamente... tengo otras cositas, tengo cosas que realizar en familia, y a veces no puedo utilizar ese dinero para mi disco, cosas que me detienen, el tiempo, el trabajo. Y hay ocasiones en que no quisiera seguir en esto, continuar con otras cosas. Por lo mismo, no he sentido el apoyo de amigos y familiares que me han dado la bofetada de "¿por qué haces esto?", "¡no logras nada!", y que esto y lo otro. Sí me he desanimado, pero he querido levantarme porque sé que puedo y creo que me he levantado y hacerlo mejor. Pero sí ha habido muchos momentos que sí me han detenido, pero aquí estamos. (entrevista personal, 07 de julio, 2020)

Siguiendo con estas ideas, la idea de obtener ingresos es con la intención de dedicarse al cien por ciento a sus proyectos de rap, y no con el propósito de acumular riqueza o de disfrutar

de una vida lujosa. En ese sentido, Doma Press considera que hay maneras de vivir del rap, pero esto no significa que los raperos y raperas oaxaqueñas quieran vivir con lujos, sino con lo necesario para seguir produciendo música. Lo explica de la siguiente manera:

Como dijera el señor de vivero en donde compro mis plantitas “hasta vender pepitas es negocio”, es posible mientras haya situaciones específicas... Yo creo que sí puedo vivir de esto, creo que estoy creando mi manera de hacerlo. Creo que el ejemplo más claro de alguien que vive del rap en Oaxaca es Mare, pero la situación de Mare es muy específica, por sus letras, por cómo ha desarrollado su carrera, su producción, sus redes... Hay personas con las que no quisiera trabajar, aunque eso representara un beneficio. Sé que va a ser difícil, pero hay sacrificios.

De la misma manera, Doma cuenta cómo es su vida dedicada a su música y en plenitud:

El año pasado estuve... siento que probé las mieles de vivir del rap, al menos por algunos meses, pero mi manera de vivir del rap era rentando un cuartito en la Central, y no tenía pedo con eso, era mi espacio, me compré mi teclado con el dinero que me trajo el rap. Y fue para mí, por lo menos parecía a ojos de otra persona, una vida muy precaria, pero puta, para mí era como mi ideal en la vida, vivir de lo que hago y tener la libertad de eso. (entrevista personal, 01 de julio, 2020)

Entonces, vivir del rap para ella no implica que se pueda tener los lujos que tienen los raperos de las escenas *mainstream* nacionales e internacionales.

Como se mencionan en estos ejemplos, generar ingresos del rap no significa que la música que hacen pierda su valor artístico por comercializarla, sino que buscan tener una autogestión de sus proyectos musicales y que tengan la libertad de explotar a su gusto y conveniencia sus proyectos de rap. Como lo menciona Doma, el caso de Mare Advertencia Lirika es un ejemplo de esta autogestión. Desde el cobro por sus presentaciones, la organización de eventos por parte de ella, la impartición de talleres, y el uso de plataformas digitales, como Bandcamp o YouTube para la venta y difusión de sus canciones, han permitido que Mare maneje a su gusto su proyecto de rap y que pueda dedicarse a ello. Sin embargo, no todos los raperos y raperas pretenden generar ganancias del rap. Un ejemplo de ello es el caso de Mery Doble M:

Fíjate que no es algo por lo que yo luche, pero que si llega, bienvenido. ¿Quién se va a quejar de obtener dinero de algo que le gusta hacer? Pero no es como que yo diga “sí voy a hacer rap y voy a ser famosa”. Para mí, esto surgió como una morra que tenía cosas en su cabeza y quería sacarlas. Simplemente hacer lo que te gusta y como te gusta. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Del mismo modo, Aliis MC no busca subsistir de su proyecto de rap, ya que ella le dedica mayor tiempo y empeño a otras cosas como su trabajo y su familia. Así lo cuenta:

Nunca fue mi intención de hacer rap con esa intención porque nunca me he dedicado a hacerlo de tiempo completo. Si yo me dedicara a hacerlo de tiempo completo, tal vez sí podría decirte que quiero dedicarme a esto y sacar dinero de esto, pero nunca me he dedicado por completo por mi carrera, por mis trabajos, por mi familia o por cosas. Pero si en algún momento se llega a dar la oportunidad, la aprovecharía muy bien. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Asimismo, Carlos CGH no considera que el rap es su proyecto de vida. Quiere seguir con el rap, pero también tener una profesión. En sus palabras:

La verdad no. Sí le estoy dando un compromiso, le estoy dando el compromiso que siento que debe llevar, pero no me veo en unos quince años viviendo del rap por ejemplo. Por eso estoy estudiando la licenciatura porque a eso me quiero dedicar. (entrevista personal, 09 de junio, 2020).

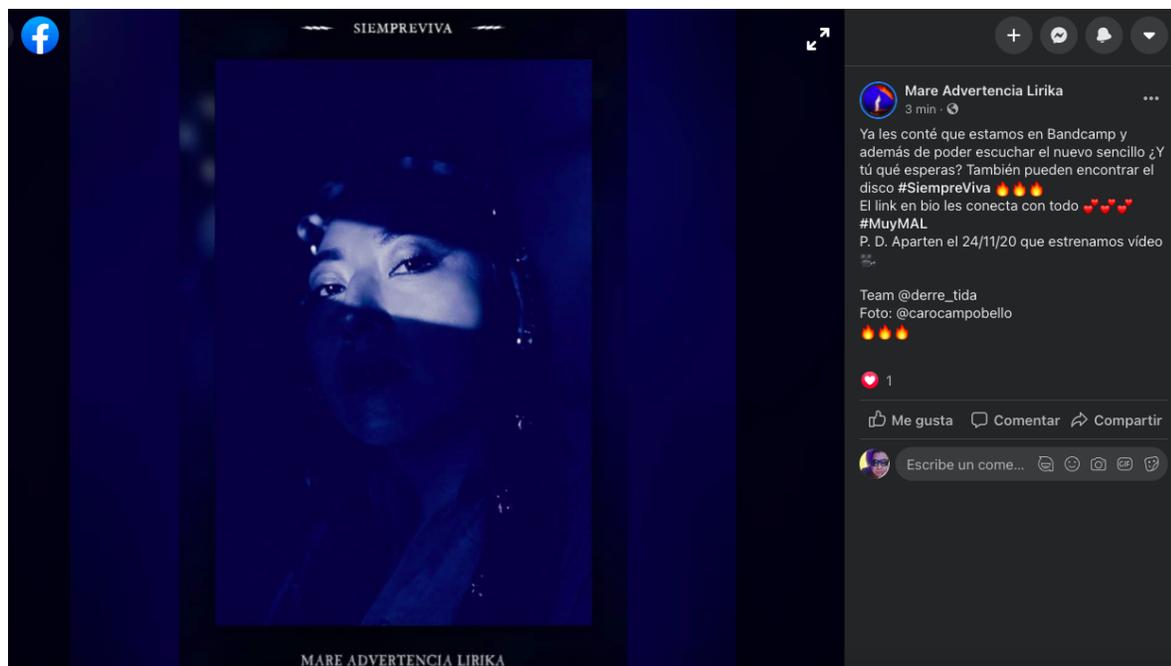


Ilustración 11 Mare Advertencia Lirika promocionando su álbum Siempre Viva por medio de Facebook. Fuente: Mare Advertencia Lirika, 2020, captura de pantalla.

En estos casos en los que no se busca vivir del rap es porque consideran que eso significa buscar fama y porque le dedican mayor tiempo y esfuerzo a otros asuntos y proyectos ajenos al del rap. Sin embargo, como se nota en lo dicho por los raperos y raperas, eso no significa que

rechacen la idea de ganar dinero, ya que ese dinero podría ser usado en sus proyectos de rap. Como se mencionó, el que la música produzca ganancias, no significa que su música pierda autenticidad. Además se debe entender que la aspiración a poder vivir de hacer rap no debe verse como una aspiración a la riqueza y opulencia, sino a tener un estilo autosuficiente que les permita seguir con sus proyectos de rap.

El apoyo mutuo

A pesar del deseo de poder generar ganancias con su música, la mayoría de los raperos y raperas oaxaqueños aún no generan ingresos por canciones (salvo casos específicos, la mayoría sólo ha obtenido algún ingreso por presentaciones en vivo, ya sea por un pago por parte del organizador o por la venta de mercancía). Casi todos los raperos y raperas entrevistados no han generado dinero de sus canciones ya que no han cumplido con los requerimientos establecidos por las plataformas digitales para monetizarlas⁵³. Es por ello, que varios han recurrido al apoyo mutuo y la colaboración con otros raperos o productores.

Varios han colaborado entre ellos y ellas mismos con productores y *beatmakers*, con músicos y músicas, entre otros artistas. Las colaboraciones entre los mismos raperos y raperas se han dado como duetos en una canción o en forma de *cyphers*⁵⁴. Con los *beatmakers*, las colaboraciones se dan, generalmente, con un pago de por medio por la realización de una instrumental. No obstante, existen casos en donde el *beatmaker* decide dar un descuento al rapero o rapera por su trabajo, o llegar a un acuerdo para recibir un repertorio de *beats* por parte de los *beatmakers* como una forma de promoción de estos últimos. Ejemplos de estas colaboraciones entre raperos y raperas con *beatmakers* han sido expuestas en el apartado sobre los estudios de grabación en el capítulo anterior.

Con respecto a los videoclips, la dinámica es muy similar a la que se da con los productores y *beatmakers*, en donde las relaciones de cooperación se vuelven fundamentales

⁵³ Plataformas como YouTube o Spotify piden generalmente a los creadores de contenido tener cierto número de reproducciones y de seguidores. En el caso de YouTube, el mínimo son 10,000 reproducciones en los últimos 12 meses y 1,000 suscriptores. Con Spotify, la plataforma le paga a los artistas una regalía con base en el número de reproducciones y en el tipo de usuario que la escucha, ya sea un usuario que paga una suscripción a la plataforma o que la usa de manera gratuita con publicidad.

⁵⁴ Los *cyphers* son colaboraciones improvisadas entre dos o más raperos y raperas.

para poder llevar a cabo el video. Dependiendo de la relación que haya entre el realizador y el rapero o rapera puede haber un pago por el trabajo, como en el caso de la rapera Aliis MC: “El que grabé con mi amigo Strayka, yo le pregunté a Bless que cuánto me cobraba, él me dijo que no, que lo hacía con gusto, que lo que yo quisiera invitar, unas chelitas (risas)” (entrevista personal, 20 de junio, 2020).

Del mismo modo, el rapero Yune Va’a ha recurrido a amigos para poder grabar sus videos ya que su realización implica un gasto fuerte. Por lo mismo, recalca que él procura darle un pago a todo quien le ayuda en los videos o brindarles su ayuda cuando se lo piden. Así lo detalla:

En sus inicios fue Mente Negra (productor) quién me ayudó, tanto en la música como en los videoclips, yo traté de remunerárselos con los eventos que hacíamos, a quién sea que me acompañe a los eventos, trato de pagárselos. El último video que saqué lo grabé en mi comunidad con amigos y con mi equipo, tuve que comprarme una cámara para apoyarme y hacer el videoclip. Pero todas esas personas que me ayudaron a grabar, he creado lazos de amistad porque les he ayudado en otras cosas, los he ayudado en grabar videos. No son personas que tengan conocimiento sobre el manejo de las cámaras, pero yo explicándoles sobre ello sacamos el último videoclip. Casi siempre gastó en el pasaje y de ahí ha sido ayuda de personas. (entrevista personal, 20 de julio, 2020)

Por otra parte, una de las primeras formas en que los raperos y raperas colaboran e interactúan con la escena es por medio del “micro abierto”, el cual consiste en que cualquier rapero o rapera puede rapear para el público de manera gratis aún si no está anunciado en el cartel del evento. Esta modalidad se da más en los eventos realizados en bares y en lugares públicos. En varios casos, el “micro abierto” llega a ser la primera vez en que un rapero o rapera se presenta a un público. Como se señaló, las primeras presentaciones son importantes ya que les indican a los raperos y raperas direcciones para sus proyectos de rap.

En estos testimonios se aprecia la importancia de las relaciones de cooperación que se dan entre los raperos y raperas oaxaqueños con ellos mismos y con artistas de otras músicas y expresiones artísticas, ya que sin estos apoyos y ayudas, varios de estos raperos y raperas no podrían llevar a cabo sus proyectos por sí solos. Como se señaló, las escenas tienen intercambios de saberes entre ellas mismas sin importar el tipo, lo que permite que las mismas escenas se vayan transformando.

Las razones para hacer rap

Se entiende entonces que la mayoría de los y las raperas no hacen su arte para ganar dinero, sino por gusto. Sin embargo, por medio de las entrevistas, identifiqué tres tipos de razones principales que motivan su relación con el rap: a) desahogo de emociones, b) visibilizar o generar conciencia o acción alrededor de temas sociales y políticas que les preocupen, y c) sobresalir como artista. Estas diferentes razones principales por hacer el rap también los posiciona a los y las raperas de manera diferente dentro de la escena.



Frizz Reyes

10 oct • 🌐



Hoy toco grabar algo chiloooooooo con el buen bear ❤️🔥🙏 aquí es donde se olvidan los pedos, los problemas, las carencias y te sientes perrona en el mic.



❤️👍🤔 41

6 comentarios

Ilustración 12 La rapera Frizz Reyes compartiendo parte del proceso de grabación por medio de Facebook. Fuente: Frizz Reyes, 2020, captura de pantalla.

El desahogo y la expresión de los sentimientos

Una de las más frecuentes razones dadas por realizar el rap en las entrevistas era la de la expresión y desahogo emocional. Lo que mencionan los raperos y raperas pertenecientes es que

encuentran en el rap una forma de expresión y que el escribir sus canciones les permite comunicarse de una manera que no pueden hacer por otras vías. Así lo explica Mery Doble M:

Creo que ha significado mucho desahogo o mucho de lo que yo quiero decir, pero que muchas veces no puedo decirlo en el momento, o la persona que quiero decírselo, pues el rap siempre ha sido bueno. Y eso un punto muy importante porque me ha dado cierto aprecio hacia lo que yo hago. Antes mi poesía se quedaba en la escuela, en nivel escolar y acá, pero esto que ya trasciende un poco más sí me ha dado cierto como... bienestar conmigo misma de saber que lo que yo hago probablemente le guste a alguien más y probablemente alguien más se identifique y tenga ese mismo pensar. Entonces se me hace muy padre el poder liberar todo lo que yo siento. (entrevista personal, 20 de junio, 2020)

Para ella, el desahogo no sólo significa expresarse libremente, sino también conectar con otras personas que puedan estar en una situación similar o que se identifiquen con la canción. Así también lo señala Génesis MO:

(La finalidad es) ser escuchada y que las personas se relacionen con mis canciones. Hay veces que las canciones que he subido, a veces que las morras las comparten y suben partes de mis canciones. Y se siente muy bien porque tal vez ellas no lo pueden expresar, pero comparten mis canciones, comparten la frase y se siente chido. (entrevista personal, 15 de julio, 2020)

Estas afirmaciones sintetizan la idea de que en el rap han encontrado una forma de expresión y de conectarse con un público, es decir, consideran que el rap que hacen es más personal, más allegado a la cuestión de los sentimientos. Como muestra tenemos la canción “Mi Ángel sobre la Tierra” de Mery Doble M, trata sobre el cariño que le tiene a su madre:

Esto se lo escribo a mi más grande inspiración
La mujer que ha sido mi motivación
La que hizo mucho por mí y en todo se rifó
La que sin pensarlo, en mí siempre creyó.
No encuentro palabras para agradecer
Todo lo que hiciste para verme crecer
Sin importar las decepciones que yo te causé
Ni las discusiones que con ello ocasioné.
Ante cualquier cosa ella estuvo para mí
Sosteniendo mi mano cada vez que yo caí
Siempre positiva para verme sonreír
Diciendo lucha por tus sueños aunque tengas que sufrir.
“Mi Ángel sobre la Tierra” (Mery Doble M, 2020, 3m18s)

Asimismo, Génesis MO habla sobre una experiencia amorosa fallida y cómo la marcó. La canción se llama “Me enamoré de mí misma” y las primeras líneas indican de lo que trata.

Ya regresé de donde la infidelidad se llama matrimonio.
¿De dónde? De mis noches de insomnio
De donde hay odio pero no hay amor, de mi taberna, me enamoré de mi yo.
Marque cada que pueda, seguiré esperando afuera
Prueba del fruto que a tu corazón envenena
Soy el némesis más duro de esta escuela
Búscame donde el amor con alcohol te duela.
“Me enamoré de mí misma” (Génesis MO, 2020, 3m10s)

En ambos ejemplos, se aprecia que la fuente de inspiración proviene de los sentimientos y desde sus experiencias y vivencias. Entonces, el rap es visto por ellos y ellas como una forma de desahogo, de exteriorizar sentimientos relacionados con el amor o el afecto, así como el desamor. No obstante, el desahogo no sólo debe ser entendido desde el amor o el romance, otros raperos y raperas han visto al rap como una terapia que les ha permitido sobreponerse a diversas situaciones, incluso las de vida y muerte, como en el caso de la rapera Frizz Reyes. Ella sufrió un accidente vehicular el cual casi le cuesta la vida, a partir de ese momento, reconsideró su carrera en el rap y seguir con su proyecto. Así lo cuenta:

Cuando fue lo de mi accidente, como dice la gente en las películas, pasó toda mi vida en un minuto, sí pasó. Cuando escuché el golpe del carro, pensé en que ya fui, como iba en la moto, me pegó en la espalda, volé, y cuando caí en el suelo escuché mi música, escuché mis *beats* y pensar que nunca hice lo que quise. Mi mamá diciéndome que no me durmiera mientras le decía a los paramédicos que no sentía mis piernas. Pensando que nunca hice lo que quise porque me cortaron mis alas. Ahí agarré valor y me dije que si salía de esa, ahora sí le iba a echar ganas y me salvé.

Asimismo, cuenta cómo su vida dio un cambio a partir de que el New York Times le pidió una entrevista

Pasaron los ocho meses que no pude caminar, estaba en cama completamente y me llega la noticia de que New York Times quiere una entrevista conmigo, mis primeros pasos fueron para dar la entrevista... Ya de ahí saqué muchas canciones porque tuve mucho tiempo libre porque era trabajar, estudiar y cuidar a mi mamá. En las madrugadas hacía mis tareas y nunca le dediqué todo mi tiempo al rap. Entonces cuando pasó esto, me dije “tengo el tiempo, tengo todo, me puse una meta y va”, y así lo hice, saqué mis canciones, mostré mi nuevo yo, agarré vuelo y sí se podría decir que después de mi accidente volví al cien por ciento al rap, hasta hoy en día.
(entrevista personal, 22 de julio, 2020)

Se puede notar entonces, que el poder desahogarse ha motivado a varios raperos a seguir con sus proyectos y seguir interactuando con la escena, en la cual no sólo encuentran a personas que las escuchen, sino también con personas que las y los puedan entender. Aunque en diversas investigaciones y artículos periodísticos se tiende a ignorar la expresión de sentimientos en los proyectos musicales, en especial por darle mayor prioridad a proyectos musicales que expresan manifestaciones de resistencia, considero que el desahogo, en el caso de los raperos y raperas, es también importante, ya que permite una conexión entre el público y el raper/a, logrando ser parte de la dinámica de la escena.

Visibilizar situaciones o generar un cambio

Otra de las finalidades de hacer su música por parte de los raperos y raperas oaxaqueños es la de generar un cambio o visibilizar ciertas situaciones que les preocupan. Es decir, lo que buscan con su rap es exponer temas que piensan que son importantes. Quienes pertenecen al movimiento de “rap originario” son un ejemplo de ello, ya que buscan reflexionar sobre sus prácticas culturales y sus identidades étnicas por medio de su rap, que a veces hacen en su lengua, como una forma de reivindicarlo.

Los raperos y raperas que pertenecen a este movimiento buscan que sus respectivas lenguas no se pierdan por el desuso y la enseñanza del español en sus comunidades, así como una reivindicación de lo que significa para ellos ser una persona categorizada como indígena. Un ejemplo de ello es el caso del raper Carlos CGH, su proyecto de rap en la lengua triqui consiste en exponer su cultura y que las personas se identifiquen con ello.

Te voy a hablar más de este proyecto que estoy manejando pues es con el que estoy saliendo más ahorita. En esta parte yo me inspiro por mostrar mi cultura, me inspiro tanto por mí, por mí sólo de querer mostrar la cultura, mostrarla a los demás y creo que eso es lo principal. Me inspiro para también esa canción llegue y les guste a las personas, que les guste a las nuevas generaciones [de personas triquis], por ejemplo, ya nacen en un contexto diferente, ya no son de la comunidad, ya están en la ciudad y eso me inspira para que ese mensaje quedé en esa canción y les llegue a ellos de cierta forma volteen a ver la cultura. (entrevista personal, 09 de junio, 2020)

Así como Carlos CGH, el raper XéTiNdáJnio quien no sólo rapea para preservar su lengua, el mazateco, sino también para exponer la vida cotidiana en su pueblo.

Allá en el pueblo está llegando la música que se escucha en la ciudad, pero hay chiquillos que no hablan español y no le entienden, por eso me he animado a hacer rap en mazateco. Me inspiró también porque en el pueblo, en la naturaleza, en todo, sobre cómo es la vida allá, cómo se gana la vida. En fin, hablo de todo eso. Me he inspirado también en mi familia, en cómo le han batallado, como mis abuelos salen en la madrugada para trabajar. Y eso es lo que escribo en mis canciones. (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

Asimismo, busca por medio de sus canciones exponer la discriminación de la que ha sido víctima en su arribo a la Ciudad de Oaxaca, así como el gusto que le produce estar cada que regresa a su pueblo. Así lo expone:

Sobre la discriminación. Te veían raro si te escuchaban hablar tu lengua materna, o se te quedan viendo feo, o se burlaban de ti. En una de esas [canciones] hablo de ello porque no hay que dejarse que nos discriminen, ¿no? Una es sobre eso. Y en otra habla sobre los que vivimos en la ciudad llegamos al pueblo y no nos queremos regresar luego, es muy triste salir del pueblo pero es lo que se hace para ganar más dinero. Allá en el pueblo no se puede ganar mucho dinero. También otra habla sobre la vida en el pueblo, ir por leña y todo eso. Esos son los que más me han dado a conocer. (entrevista personal, 13 de junio, 2020)

Desde la perspectiva de estos raperos, explorar lo que significa ser identificado como personas indígenas, la recuperación de las lenguas originarias y la discriminación que enfrentan son los problemas que buscan visibilizar con sus letras. Como primer ejemplo, la canción titulada “Mis raíces” de Carlos CGH, de la cual se muestra las primeras líneas.

Buenas tardes, buenas noches, aquí vengo, me presento
Directo desde Huajuapán espero que estén atentos
Reciban un saludo de todos los mixtecos
Desde el país de las nubes, se los digo con respeto
Sonamos por las colonias de todo mi Huajuapán
Soy nacido en Juxtlahuaca donde se bailan chilenas
Al estilo de la banda las chivarras en calendas
No se diga de su gente y eso sí que me agrada.
“Mis Raíces” (Carlos CGH, 2020, 5m11s)

En este fragmento de la canción, se ve un orgullo por parte del rapero hacia su comunidad y sobre algunas de las prácticas culturales de su lugar de origen. En el caso de XéTiNdáJnio, en sus canciones se narra cómo es la vida cotidiana en su comunidad y el gusto que da regresar ocasionalmente. En su canción “Mi querido pueblo”, él narra estas situaciones señaladas.

El lugar de donde vengo está lleno de gente humilde

Cada que llego al pueblo la lengua materna hablo
Que bien me reciben todos
Me saludan pues yo también soy humilde
Me gusta estar en ese bello pueblo
Y aunque yo no viva por ahí
Pero cuando lo visito me pongo contento
También visitando a mis paisanos
Yo no olvido en donde crecí
Me gusta visitar mi pueblo querido
Ando en la ciudad, vengo por dinero
Chingándole duro para sacar la renta
No queda de otra
Mandar un billete extra para la familia
“Mi Querido Pueblo” (XétiNdáJnio, 2019, 3m38s)

Del mismo modo, los raperos y raperas originarios hablan de las cosmovisiones que perduran en sus respectivos lugares de origen. En su canción “Mi mundo inframundo”, Morales Rap Mazateco expone parte del aspecto espiritual de la cultura mazateca a la que pertenece.

Mis ancestros me dejaron algo muy valioso
Son los llamados niños santos
Entre música y canto nos dan a conocer
La cosmovisión, lo bueno y lo malo de la vida
Guiado por el chamán, por el nativo de esta tierra
Tiene mucho que contar
La diosa de los hongos
La sabia María Sabina
El universo se ha alineado para establecer
Un gran fundamento y la esencia de mis ancestros
Mi mundo oculto yo lo muestro
Tierra mágica, sigue siendo nuestro
“Mi mundo inframundo” (Morales Rap Mazateco, 2018, 2m38s)

Como se mencionó al inicio de esta subsección, una de las razones por las que son conocidos los raperos originarios es por el uso de su lengua en sus canciones, con la finalidad de que perdure, sea hablada por las personas de sus comunidades y que se muestre la variedad lingüística de las diferentes regiones. El rapero cuicateco Yune Va’a, ejemplifica esa idea en su canción “En busca del rescate”, en la cual habla sobre la importancia de mantener su lengua viva, y por ende las demás:

Soy el hombre que canta para su gente
En busca del rescate de las tradiciones

En mis canciones mi lengua escucharás
Ponles atención y quizás aprenderás
Esta bella lengua de la Cañada de Oaxaca
Sólo encontrarás
Mejor visita el lugar
Seguro te vas a enamorar
“En busca del rescate” (Yune Va’a, 2019, 2m03s)

Entonces, los raperos originarios buscan visibilizar las costumbres, la vida cotidiana de sus comunidades, las creencias y las prácticas culturales con cuales se siente identificados. A través de sus canciones se pueden notar sus preocupaciones y sus deseos de que sus culturas sean visibles, que se le dé el valor que les corresponde y que se aprecie sus aportaciones en las sociedad actual.

No obstante, el querer exponer temas de importancia en su vida no es exclusivo de los raperos originarios. Dentro de la escena de rap oaxaqueño, también hay raperos y raperas que buscan no solamente visibilizar sino también cuestionan ciertas injusticias o desigualdades dentro de la sociedad. Por ejemplo, la rapera Doma Press se considera como alguien que usa su música para lanzar preguntas e invitar a las personas a cuestionarse a sí misma y a sus contextos. En su canción “La escena”, expone el papel infravalorado de las mujeres en las escenas del rap y destaca el sexismo latente dentro de este género musical:

¿Qué rapeas mejor que yo?
Chido tu pedo
Al chile no es mi asunto
Si llegaste aquí primero
Dices que en el *free style*
Nadie te ha superado
Que todos te la pelan
Que controlas el barrio
Y eso toda la vida lo he venido escuchando
Date cuenta que esas frases ya son de cajón
De cualquier morrillo que quiere verse cabrón
Temas como esos escriben diario y chingo
Dime, escucharte de qué sirvió
Sí, gastas tantas noches editando tu canción
Que al final del día, una más de amor
De ésas de “ven princesa, te necesito,
Mira nena que si no estás juro que no vivo”
Ponte a analizar cada frase que dices
Te conocerás mejor
Verás más matices
“La escena” (Doma Press, 2020, 2m02s)

Del mismo modo, hay raperos y raperas que buscan con sus proyectos generar un llamado a la acción, es decir, buscan inspirar a las personas a cambiar el mundo. Un ejemplo de ello es el grupo de rap Poética en Movimiento. En la entrevista con su integrante, Hecka, se comenta que lo que buscan es el despertar de las conciencias para mejorar el mundo, por lo mismo, considera que el rap que hacen se dirige más hacia la construcción de algo mejor. Así lo expresa:

Entonces sería un rap de constructivismo, de construir desde dónde estamos para que así empecemos a mover un poco el pensamiento de las personas, que no sólo depende del que está arriba, sino que también depende de uno. Que el cambio es muy difícil pero sí se puede realizar pequeños cambios que a la larga, en un futuro, te pueden ayudar a idealizar otras cosas, un poco de mayor disciplina en lo que haces. (entrevista personal, 18 de junio, 2020)

Esta perspectiva se refleja en varias de sus canciones, como la de “24 horas”. Algunas de las líneas del coro enfatizan las injusticias que sufren “los de abajo” y la importancia de rebelarse ante ellas:

Pisando fuerte y con los sueños dejándolos en alto
Haciendo algo único porque nos ha costado
No me iré del movimiento voy a seguir trabajando
Redactando este estilo de vida, e ir mostrando
Somos los de abajo, la zona no es de confort
Tenemos que eliminar el hambre y el control
Traemos en la sangre arte, matiz en rebelión
Con vocablos duros que no quieren la dominación
Solo pedimos un poco de paz y libertad
Va por los barrios y los pueblos que han tenido que callar
Una luz de esperanza en ellos no se ha de observar
Pues el tiempo de injusticia los dejó en la soledad
“24 horas” (Poética en Movimiento, 2020, 2m51s)

Así como Poética en Movimiento, está también Mare Advertencia Lirika, quien se ha caracterizado por tener un discurso descolonial y antipatriarcal. Como se mencionó en capítulos anteriores, Mare tiene una postura clara sobre los diversos problemas sociales causados por el capitalismo y el patriarcado, y habla de ellos en sus canciones. Un ejemplo de ello es el coro de “Escribiendo historia”:

Pueblos, barrios, periferias, colonias y poblas,

somos varias las que ya no se conforman.
no callamos, escribimos ahora nuestra historia,
exigiendo el derecho de existir en la memoria.
Pueblos, barrios, periferias, colonias y poblas,
somos varios los que ya no se conforman,
no callamos, escribimos ahora nuestra historia,
exigiendo el derecho de existir en la memoria.
“Escribiendo historia” (Mare Advertencia Lirika, 2017, 2m59s)

Asimismo, en su canción “Mi gente” muestra su convicción contra el patriarcado y la colonización, proponiendo acciones de resistencia ante esos problemas

Mueve tu cuerpo, pero también tu pensamiento,
busca el motor que te motive, que te conecte desde adentro
con nuestras raíces, que son profundas y no han muerto,
son tangibles sus frutos y la vida van transmitiendo.
En una tierra árida, con una historia trágica,
nos mantiene vivos y vivas esta esperanza,
haciendo alianzas con nuestra misma gente,
disfrutando de la vida a pesar de lo que viene.
Estamos conscientes que no todo está bien,
pero no por eso la depresión nos va vencer,
ante el odio que nos dejaron, solo nos queda amar,
ante la rigidez del sistema, optamos por bailar.
Jalamos aire, tomamos un instante,
mañana la lucha sigue y hay que tener aguante,
recordando las heridas que dejaron cicatrices,
pero en este día ¡nuestra venganza es ser felices!
“Mi Gente” (Mare Advertencia Lirika, 2019, 3m18s)

En su música y activismo, invita a las personas a realizar acciones en contra de los problemas que consideran que se deben enfrentar.

Por otro lado, Eriz Ríos busca con su proyecto transmitir un mensaje en contra de la drogadicción, porque ella misma sufrió de ese problema como otras personas cercanas a ella. Por lo tanto, busca mostrar el lado negativo de las drogas. Así lo dice:

La mayoría de los raperos se enfocan en las drogas, en las pandillas y cosas así... Se puede hacer porque hablo de temas como la drogadicción, pero lo veo de una forma... como rechazándolas, no de manera despectiva, sino mostrando el lado malo de las drogas, el lado oscuro de la drogadicción. Porque ellos cantan de que “yo fumo y me siento chido”, “yo tomo”, “yo soy pandillero y soy el mejor de la calle”. Y sí me gustan algunas canciones así, pero yo no hago eso, yo canto sobre las vivencias de la calle pero no engrandeciendo las drogas ni la violencia... Yo me enfocó más a los problemas sociales, la mayoría de lo que escribo cuento vivencias de mujeres

que conocí, que estaban fumando y con su bebé en brazos o amamantándolo, o cosas así que para mí son muy feas, no sé cómo expresar eso. Y eso me hizo sentir muy mal, no sé por qué me llegaban a contar su vida “a mí me pasa esto”, “me drogo porque me violaron”, “yo me drogo porque crecí en la calle”, etc. Y todas esas historias yo fui escribiendo como recopilando información para hacerles una canción, y se los decía “estoy haciendo una canción de tu vida con las vivencias que me cuentas y con lo que yo me pueda imaginar que tú vivías”. Eso es lo que yo hago... A mí me gusta trabajar con esto porque quisiera enseñar o mostrarles a los jóvenes que hay más salidas para estar mejor, para expresar lo que sienten y para curar ese trasfondo del problema que los motiva a acercarse a las drogas. Puede ser pintar, la música, la danza, puede ser cualquier tipo de arte. (entrevista personal, 24 de julio, 2020)

A modo de resumen, los ejemplos expuestos en esta sección muestran una faceta de la escena rapera oaxaqueña más inclinada hacia lo social, cultural, y político. Asimismo, estas causas apropiadas por parte de ellos y de ellas surgen a partir de sus respectivos contextos y situaciones vividas en carne propia o de manera muy cercana, lo que los y las ha llevado a expresar esas inquietudes y exigencias dentro de su música. Por lo mismo, aunque cada una de las causas que han tomado cada uno de ellos y de ellas se enfocan en alguna problemática en específico, son todas importantes, por el hecho de que buscar mostrar y/o resolver esos problemas al mismo tiempo que siguen participando en la escena.

Sobresalir

Otra finalidad y motivación por parte de los raperos y raperas oaxaqueños es la de sobresalir, ya sea de ellos mismos ante los demás, o de lo que se hace por parte de la escena oaxaqueña ante otras. Ejemplo de ello es el juchiteco Aldri Pineda, quien comentó en la entrevista que su objetivo es sobresalir, tanto en la escena de rap como en la comunidad artística de Juchitán. Así lo expresó en la entrevista:

Yo creo que lo me inspira mucho es sobresalir. Acá Juchitán es un lugar muy loco, pero con mucho talento, en el rap, en la pintura, trovadores; Juchitán es una cuna de talentos muy chingón, pero poca banda sobresale, pero los que sobresalen es gente que la hace en grande. Tengo una vecina que es de la séptima sección que es Coordinadora de la ONU, de los pueblos indígenas. Está Chico Toledo que también la hizo chingón. Pero sí, me inspiro mucho en sobresalir, sacar adelante a la familia, a mi jefa, tú sabes. (entrevista personal, 18 de julio, 2020)

Lo que se aprecia en lo dicho por Aldri Pineda, es una búsqueda de reconocimiento por parte de la comunidad artística y rapera, para poder ser considerado como un referente de la misma. También busca mostrar el rap oaxaqueño hacia una audiencia más grande y amplia como la nacional. Para Pineda, eso es posible ya que el talento de los raperos y raperas oaxaqueñas da

para eso y más. Del mismo modo, Dozker One busca que el rap que se hace en Oaxaca sea reconocido en una escena más amplia. Así lo externó:

Desahogarme y que la gente voltee a ver el estado de Oaxaca, que tiene bastante buenos raperos, que el material que se saca aquí es muy bueno. Siento que eso hace falta porque hay demasiados buenos exponentes aquí en Oaxaca. (entrevista personal, 24 de junio, 2020)

Del mismo modo, Yune Va'a busca que el rap originario no sólo sea escuchado por un reducido público que esté interesado en las lenguas originarias, sino que esté en la misma escala de otros géneros y escenas musicales y artísticas.

Ahorita es querer abarcar, tratar de entrar en esa parte... puede decirse comercial, de que el rap originario o el rap indígena, cómo se le quiera llamar, que este movimiento de personas originarias tengamos un espacio en la música, que cuando te inviten a un evento en donde esté una banda, no sé, por ejemplo, la Banda MS, al lado estén tocando pop o reguetón, y luego alguien que esté en el rap originario. Sí ha pasado que esté alguien como el Alemán, que esté en esa escena, que ya entra en esos eventos, pero a mí en lo personal, me gustaría que pudiéramos entrar, no sólo yo, sino que más colegas entremos en ese espacio. Entonces, voy a seguir rapeando en cuicateco, voy a seguir hablando sobre la importancia de hablar la lengua o el hablar de cómo somos las personas originarias para terminar con ese estereotipo que se tiene, pero tal vez hacerlo un poco más comercial porque al fin de cuentas es un movimiento musical. Entra en el rap que está debajo del *underground* del rap en español. Tratar de posicionar el rap originario a nivel del rap en español. (entrevista personal, 20 de julio, 2020)

Estos tres casos muestran que el deseo de sobresalir no parte únicamente de un deseo personal, sino que se busca que la misma escena crezca por la notoriedad que puede tener y por el incremento del público que puede alcanzar. Así como los inicios y las circunstancias de cada raperos y raperas oaxaqueño varían, sus motivaciones y propósitos también. En otras palabras, dependiendo de cada uno de los exponentes de la escena, las razones para pertenecer son distintas, pero que pueden ser compartidas de formas similares con las motivaciones de otros y otras, por lo mismo los motivos son personales y colectivos al mismo tiempo.

Conclusión

Los raperos y las raperas oaxaqueños han comenzado sus respectivos proyectos desde diferentes circunstancias y contextos, lo que ha generado que cada uno de ellos y de ellas contemplen diferentes finalidades y posiciones dentro de la escena, lo cual genera una variedad de

concepciones de la misma. Esto refleja que la escena de rap oaxaqueña es plural, pero que esa pluralidad no significa que todos tengan las mismas ambiciones. Tanto las formas en que se acercaron al rap, las razones por las que han decidido establecerse en la escena, y sus primeras presentaciones son variadas; y en general se puede entender que cada uno de ellos y de ellas han tenido diversos obstáculos para poder seguir con sus proyectos de rap.

Las motivaciones, independientemente de cuales sean, parten desde lo personal y se expanden hacia lo colectivo. Esas motivaciones han hecho que los raperos y raperas superen obstáculos económicos y sociales para seguir adelante con sus proyectos. En general, los raperos y raperas oaxaqueños han creado una escena que busca crecer y que se ha mantenido a pesar de esas dificultades. Del mismo modo, esas motivaciones han hecho que los raperos y raperas superen diversas dificultades, desde las personales hasta las monetarias para poder seguir con sus proyectos y establecerse en la escena.

Conclusiones finales

A lo largo de esta tesis se han explorado las raíces sociológicas del concepto de escena, la perspectiva teórica desde la cual se despega y lo que eso implica. Recuperando las clasificaciones de Dowd (2007), la postura sociológica que se toma considera a la música como una actividad, por lo cual la parte central de la investigación es entender a la música como una actividad de manera contextual. En otras palabras, se estudia a la música desde la óptica de quienes la hacen y la consumen, cuya apropiación depende del contexto de estas personas.

Para entender el contexto de las raperas y los raperos oaxaqueños, se revisó de manera general la historia del rap, su llegada y desarrollo en México, los diversos casos de rap latinoamericano, la forma en que las tecnologías han modificado y facilitado la creación de esas escenas, y cómo todo esto se refleja en el fenómeno rapero oaxaqueño. Lo que se encontró fue que los raperos/as oaxaqueños no surgieron de forma aislada, sino que han sido influenciados por diversos exponentes de rap, tanto a nivel nacional como internacional.

Del mismo modo, la mayoría de estos proyectos surgieron a partir de la década del 2010 con la ayuda de las diversas tecnologías informáticas que les han permitido producir y distribuir sus músicas de manera más accesible que en años anteriores. Es por ello que para entender esa problemática se requirió de un concepto que encapsulara estos fenómenos, siendo el de escena el más idóneo.

Aunque el concepto de escena puede caer en ambigüedades por su flexibilidad, esta cualidad es lo que permite comprender fenómenos musicales diversos y heterogéneos, pero al mismo tiempo en conexión con otras escenas musicales, como en el caso del rap oaxaqueño. Autores como Straw (1991), Bennett y Peterson (2004), Cohen (1999), y Piquer, Del Val y Pedro (2018) han resaltado la utilidad de esa flexibilidad al momento de estudiar los fenómenos musicales en contraste con otros conceptos que son más rígidos como subcultura o comunidad. Como se expuso, la escena rapera oaxaqueña es local, translocal y virtual al mismo tiempo. Es local porque se desarrolla en un espacio y tiempo concreto, reflejado en los conciertos y eventos realizados en la Cd. de Oaxaca. Es translocal porque la escena se ha ido desarrollando en varios lugares geográficos al mismo tiempo, como en el caso de varios raperos y raperas que han ido construyendo sus carreras en las diversas regiones del estado, incluso fuera del mismo. Y es virtual porque emplean los espacios virtuales para construir y difundir sus proyectos de rap, lo

cual tomó mayor fuerza debido a la pandemia por COVID-19, como los eventos virtuales de la FILO, o los diversos *lives*⁵⁵ que fueron transmitidos en páginas de Facebook, como la de la galería Studio 507 por mencionar uno.

A pesar de que se infiere una escena rapera oaxaqueña fragmentada, eso no significa que no existan relaciones de cooperación en la escena. Éstas se llegan a manifestar con más claridad cuando los mismos raperos y raperas organizan eventos por su cuenta y con sus propios recursos. Del mismo modo, cuando se trata de grabar las canciones, se da una relación de cooperación entre el productor y el rapero o la rapera. Aunque no siempre ese respaldo persiste entre los raperos y raperas, lo que representa un obstáculo para el crecimiento de la escena, las colaboraciones entre ellos y ellas han estructurado la escena. Esas colaboraciones no sólo se limitan en contribuir en la canción de otro rapero o participar juntos en un escenario, también se manifiesta en la organización conjunta de eventos, en la participación por parte de exponentes con mayor capital cultural en eventos más pequeños, y en incluir a los que apenas están iniciando en los eventos y en las producciones.

A pesar de los obstáculos y de las limitaciones que cada uno de los raperos y raperas han enfrentado, es de notar la búsqueda de ellos por gestionar sus proyectos raperos, buscando financiamiento, ya sea en forma de un salario o de alguna beca por mencionar algunos ejemplos, para poder seguir produciendo música, en algunos casos persiguiendo la posibilidad de generar ingresos para que estos puedan subsistir por sí mismos, ya sea por medio de la venta de mercancía, de su música, o del pago por su participación en algún evento. No obstante, varios de los exponentes señalaron que en diversas ocasiones sólo les han ofrecido el espacio para presentarse por parte de los organizadores, haciendo que algunos de ellos y ellas prefieran declinar la invitación a presentarse por la falta de un pago.

Es por ello que en varios casos expuestos, el anhelo de poder vivir del rap implica seguir creando canciones y no la fama o la riqueza. De la misma manera, varios de los raperos y raperas siguen buscando sus espacios, tanto físicos como virtuales, para presentarse. Como se mencionó, los eventos en vivo son importantes porque en ellos se refrendan su participación dentro de la escena, y van adquiriendo un reconocimiento tanto de sus pares, como del público. De los cuatro tipos de eventos que se identificaron—los realizados en bares, en domicilios particulares, en

⁵⁵ Entiendo por *lives* a las transmisiones en vivo que se hacen por medio de redes sociales y plataformas virtuales.

recintos culturales y los patrocinados—cada uno tiene sus ventajas y desventajas para los raperos y raperas oaxaqueñas. Sin embargo, ellos y ellas se adaptan a las circunstancias de cada tipo de evento.

Esa heterogeneidad también se manifiesta en las motivaciones de cada uno de ellos y de ellas. Mientras que algunos buscan el expresar sus emociones y desahogarse para poder crear un vínculo con el público, este desahogo llega a convertirse en una especie de terapia para superar alguna tragedia de sus vidas; otros buscan generar cambios en las personas y resolver problemáticas que consideran urgentes. En varios de los casos revisados, entre los temas que aparecieron fueron las problemáticas de la violencia hacia las mujeres, el rescate de las lenguas originarias, la discriminación, la drogadicción, entre otros. Por lo mismo, aunque algunos exponentes de la escena rapera oaxaqueña se manifiestan por problemas políticos, sociales y culturales, eso no significa que se dé en la generalidad, por lo que no se puede hablar de una escena completamente contestaria. Del mismo modo, como parte de la competencia, algunos han manifestado que su motivación es que la escena rapera oaxaqueña sea reconocida por más personas y que ésta salga del *underground* para que sea más apreciada.

En resumen, esta emergente escena rapera oaxaqueña se hace presente tanto dentro como fuera del estado, es una escena en donde existen diversidad de voces y discursos, las cuales pueden llegar a complementarse o chocar entre ellas. Del mismo modo, las motivaciones y las aspiraciones de los raperos y raperas oaxaqueñas varían y eso ha enriquecido el rap oaxaqueño. Además de que las circunstancias y los contextos en los que se desenvuelven, los han obligado a adaptarse para poder seguir en la escena.

Esta adaptación se apreció notablemente cuando los integrantes de la escena tuvieron que parar y pausar eventos y sesiones de grabaciones debido a la pandemia por COVID-19. Debido a la situación sanitaria, los eventos en vivo y las grabaciones de canciones tuvieron que ser suspendidos. Independientemente si ellos y ellas consideran que la pandemia los ha afectado de manera positiva o negativa, algunos como Doma Press, Poética en Movimiento, Mare Advertencia Lirika o Yune Va'a han tenido presentaciones por medio de plataformas de video como YouTube o Facebook. Del mismo modo, algunos como Lil Kony han lanzado videoclips en estos días de confinamiento. Lo interesante es que los espacios virtuales han reforzado o incrementado su importancia para los proyectos de rap oaxaqueño. Al momento de escribir esta tesis, el público ha regresado a los eventos en vivo y a los eventos de *freestyle*, resaltando el

carácter local, translocal y virtual de la escena. Esta situación demuestra la capacidad de la escena para sobreponerse a las dificultades que se le presentan.

Como se mencionó al principio, esta tesis sólo tocó uno de los cuatro elementos del hip-hop, quedando pendiente ver cómo están las escenas oaxaqueñas de *graffiti*, de *DJs* y de *breakdance*. Aunque la teoría consultada fue sobre la música, considero que se pueden emplear para otras manifestaciones artísticas como las que comprende la cultura del hip-hop, ya que son manifestaciones artísticas conectadas y no aisladas. Por lo mismo, considero que hay en esas manifestaciones artísticas una oportunidad de comprender y entender una escena, ya no sólo de rapera, sino una escena hip-hopera oaxaqueña y ver cómo se complementan estos elementos.

Referencias

Trabajos citados

- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (2003). Subcultures, cultures and class: A theoretical overview. En S. Hall, & T. Jefferson, *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* (págs. 9-74). Birmighan: Routledge.
- Calvi, J. C. (27 de Junio de 2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Zer*(21), 121-137.
- Lamacchia, M. C. (2016). *La Música independiente en la era digital*. Buenos Aires: Univerdad Nacional de Quilmes.
- Cohen, S. (1999). Scenes. En B. Horner, & T. Swiss, *Keys terms in popular music and cultura* (págs. 239-250). Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- Condry, I. (2001). Japanese Hip Hop and the Globalization of Popular Culture. En G. Gmelch, & W. Zenner, *Urban Life: Reading in the Anthropology of the City* (págs. 357-387). Prospect Heights: Waveland Press.
- Lotman, I. (1996). Acerca de la semiósfera. En I. Lotman, *Semiótica de la cultura y del texto* (págs. 10-25). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Alvarado Alamo, R. M. (2018). Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento hip hop peruano. *Cuadernos de Etnomusicología*(12), 138-152.
- Adams, T. M., & Fuller, D. B. (Julio de 2006). The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal of Black Studies*, 36(6), 938-957.
- Arango Archila, F. (Enero-junio de 2016). El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica. *Dixit*(24), 36-50.
- Attali, J. (1995). Repertir. En J. Attali, *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música* (págs. 130-196). México: Siglo veintiuno.
- Baker, G. (Enero de 2012). Mala Bizta Sochal Klu: underground, alternative and commercial in Havana hip hop. *Popular Music*, 1-24. doi:10.1017/S0261143011000432
- Banash, D., & Enns, A. (2002). Introduction: The Lineages of Cultural Studies. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 1(1), 1-5.

- Barrett, R. (2015). Mayan Language Revitalization, Hip Hop, and Ethnic Identity in Guatemala. *Language & Communication*, 47, 144-153.
- Bautista, E. (28 de Diciembre de 2016). *Black Lives Matter... orgullo afroamericano*. Recuperado el 09 de Agosto de 2020, de El Financiero: <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/black-lives-matter-orgullo-afroamericano>
- Becker, H. (2008). Prefacio. En H. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (págs. 9-12). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*(32), 223-234.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). Introducing Music Scenes. En A. Bennett, & R. A. Peterson, *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual* (págs. 1-15). Estados Unidos: Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, P. (1995). El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural. En P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (págs. 318-418). Barcelona: Anagrama.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*(27), 31-56.
- Díaz Carreras, S. (Agosto de 2017). *Escenas musicales locales hoy en día ¿Una herramienta válida?* Recuperado el 09 de Agosto de 2020, de ResearchGate: <https://www.researchgate.net/publication/319315146>
- Doncel de la Colina, J. A., & Talancón Leal, E. (Mayo-agosto de 2017). El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano. *Andamios*, 14(34), 87-111.
- Dowd, T. J. (2007). The Sociology of Music. En C. D. Bryant, & D. L. Peck, *21st Century Sociology: A Reference Handbook (Volume 2)* (págs. 249-260, 440 y 505-512). Thousand Oaks: Sage.
- Driver, C., & Bennett, A. (22 de Septiembre de 2014). Music Scenes, Space and the Body. *Cultural Sociology*, 1-17.
- Durán, M. (19 de Marzo de 2020). *MÚSICOS PIDEN A SPOTIFY TRIPLICAR REGALÍAS TRAS CANCELACIONES DE CONCIERTOS POR CORONAVIRUS*. Recuperado el 13 de Agosto de 2020, de Sopitas: <https://www.sopitas.com/musica/musicos-piden-spotify-triplicar-regalias-cancelaciones-conciertos-coronavirus-musica/>

- Frith, S. (1981). The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular music*(1), 159-168.
- Garcés Montoya, Á. (Abril de 2011). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*(39), 42-54.
- Garcés Montoya, Á., & Medina Holguín, J. D. (2008). Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín. *La Trama de la Comunicación*, 13, 119-131.
- García Vargas, L. A. (Enero-Abril de 2018). RADIOGRAFÍA DEMOGRÁFICA DE LA POBLACIÓN INDÍGENA EN OAXACA. *Nueva Época*(41), 7-22.
- Hall, S. (Julio-diciembre de 2006). Estudios Culturales: dos paradigmas. *Revista Colombiana de Sociología*(27), 233-254.
- Hebdige, D. (1979). Subculture: The unnatural break. En D. Hebdige, *Subculture: The meaning of style* (págs. 90-99). Londres y Nueva York: Routledge.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, XVII(34), 25-33.
- Hernández de Padrón, M. I. (Mayo-agosto de 2008). Un recorrido nómada: un encuentro con el hip-hop y el gótico en París. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 18(52), 259-277.
- Hernández Iraizoz, D. (Septiembre-diciembre de 2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 28(80), 123-154.
- Hernández Mejía, N. (2014). *Resignificación del Hip Hop en los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de México. Un estudio de caso: La experiencia de Juan Sant*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap Originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). La Sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA*(14), 75-84.
- Hunter, M., & Soto, K. (2009). Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze. *Race, Gender & Class*, 16(1/2), 170-191.
- Kruse, H. (13 de Octubre de 2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*, 33(5), 625-639.

- McFarland, P. (2006). Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre. *Callaloo*, 29(3), 939-955.
- M., I. (01 de Junio de 2020). *La historia detrás de "The Message" de Grandmaster Flash and the Furious Five y su relevancia en el hip hop*. Recuperado el 09 de Agosto de 2020, de Slang: <https://www.slang.fm/destacados/the-message-de-grandmaster-flash-and-the-furious-five-y-su-papel-en-la-historia-del-hip-hop/>
- Matamoros, J. (10 de Diciembre de 2019). *La muerte del gangsta rap y el triunfo del hip hop emocional*. Recuperado el 09 de Agosto de 2020, de Slang: <https://www.slang.fm/especiales/la-muerte-del-gangsta-rap-y-el-arribo-de-las-emociones/>
- Mendívil, J. (2016). La música y los medios. En J. Mendívil, *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir de las músicas* (págs. 118-124). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Mitchell, T. (2000). Doin' damage in my native language: The use of "Resistance Vernaculars" in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music and Society*, 41-54. Obtenido de Researchgate.
- Moraga González, M., & Solórzano Navarro, H. (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 77-101.
- Morgan, G., & Warren, A. (6 de Junio de 2011). Aboriginal youth, hip hop and the politics of identification. *Ethnic and Racial Studies*, 34(6), 925-947.
- Navarrete Pellicer, S. (Septiembre-diciembre de 2010). De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*(90), 137-146.
- Noya, J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). PARADIGMAS Y ENFOQUES TEÓRICOS EN LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. *Revista internacional de Sociología*, 72(3), 541-562.
- Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Introducción*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pedro, J., Piquer, R., & Del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de etnomusicología*(12), 63-88.
- Pillai, S. (1999). Hip-Hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 28(3), 485-499.

- Piña Narváez, Y. (2007). Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: Movimiento cultural underground. El Hip-hop en sectores populares caraqueños. En D. Mato, & A. Maldonao Fermín, *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Reguillo, R. (Octubre de 2000). EL LUGAR DESDE LOS MÁRGENES. MÚSICAS E IDENTIDADES JUVENILES. *Nómadas*(13), 40-53.
- Roy, W., & Dowd, T. (Agosto de 2010). What Is Sociological About Music? *Annual Review of Sociology*, 3-47.
- Saunders, T. L. (2012). Black Thoughts, Black Activism. Cuban Underground Hip-hop and Afro-Latino Countercultures of Modernity. *Latin American Perspectives*, 39(2), 42-60. doi:10.1177/0094582X11428062
- Sepúlveda, M. (2014). La filosofía de la noviolencia en Guatemala: retirándose de la violencia a través del hip hop. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 263-288.
- Silva Londoño, D. A. (Enero-marzo de 2017). "Somos las vivas de Juárez": hip hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología*, 79(1), 147-174. Recuperado el 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32149150006>
- Spotify. (01 de Diciembre de 2020). *Las Tendencias que Marcaron al Streaming en el 2020*. Recuperado el 22 de Diciembre de 2020, de Spotify: newsroom.spotify.com/2020-12-01/las-tendencias-que-marcaron-al-streaming-en-el-2020/
- Stephoe, T. (s.f.). *Hip-hop is the soundtrack to Black Lives Matter protests, continuing a tradition that dates back to the blues*. Recuperado el 09 de Agosto de 2020, de The Conversation: <https://theconversation.com/hip-hop-is-the-soundtrack-to-black-lives-matter-protests-continuing-a-tradition-that-dates-back-to-the-blues-140879>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Popular Music*(53), 368-388.
- Szemere, A. (2001). Introduction. En A. Szemere, *Up from the underground : the culture of rock music in postsocialist Hungary* (págs. 1-28). Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Torres Osuna, C. D. (2020). La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*,

XXVI(6), 1-19. Obtenido de Redalyc:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31662390012>

- Urteaga Castro-Pozo, M. (1998). El rock mexicano como interpelador de identidades juveniles. Hacia una conceptualización de las identidades rockeras desde el consumo cultural. En M. Urteaga Castro-Pozo, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano* (págs. 43 - 65). México: Causa Joven / Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Culturas Populares.
- Vélez Quintero, A. (2009). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista latinoamericana de ciencias sociales de niñez y juventud*, 7(1), 289-320.
- Woodside, J., & Jiménez, C. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En N. García Canclini, F. Cruces, & M. Urteaga Castro Pozo, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (págs. 91-107). Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Entrevista consultada

- Dávalos, F. (2019). Feli Dávalos y el rap que se hace en México / Entrevistado por Hugo García Michel. *Revista Nexos*.

Material audiovisual consultado

- Aguilar Gil, Y. A. [@YasnayaEG]. (20 de junio de 2020). *Cuánto dolor y proeza trajo, sobre todo la Ley Lerdo. La pauperización actual de muchos pueblos indígenas no se puede* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/YasnayaEG/status/1276200936499748865>
- Canal 22. [Canal 22]. (2017, Marzo 15). Mare Advertencia Lirika [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mUYUCek10sM>
- Glosario Social Expandido. [GlosarioSocialExpandido]. (2015, Septiembre 27). DEFINICIÓN “TRANSMEDIA” SCOLARI [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5O2Atq2PqZw&ab_channel=GlosarioSocialExpandido

Lafourcade Silva, M. N. [Natalia Lafourcade]. (2021, Mayo 13). Tú Sí Sabes Quererme (Video Oficial) [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qTd2P94Qhp8&ab_channel=NLaFourcadeVEVO

Noticieros Televisa. [Noticieros Televisa]. (2020, Febrero 28). Confirman primer caso de coronavirus en la CDMX, México - Despierta [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Tut6yPyLG4M&ab_channel=NoticierosTelevisa

Noticieros Televisa. [Noticieros Televisa]. (2020, Noviembre 17). Se cumple un año del primer caso de Covid-19 en el mundo - En Punto [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fNKzb6aH1Vo&ab_channel=NoticierosTelevisa

Yune Va'a. (Anfitrión). (diciembre de 2020). Conversando sobre el rap originario (Nº 5) [Episodio de Podcast]. En *Yune Vaa Podcast*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/30b3HABTp20zWnyMDnPgNP?si=LqOi3FUUTAatlZjIY3EoJw&dl_branch=1

Canales de los raperos y raperas oaxaqueños, de productores y de casas discográficas consultados

Aldri Pineda Oficial. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/AldriPinedaOficial/videos>

Aliis MC. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UC80WtiU4F66-5N9VLFSVr-g/videos>

Carlos CGH Rap - Triqui. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCiQnGzoZ20dVJM3y4VZAsTg/videos>

CC Crew 951. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/CCCrew951/videos>

DERICK J OFICIAL. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCaXc3eQfplZ3G1hnTA2Y8Rg/videos>

DOMA PRESS. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCUJqlaoNwhYcW8sO5oc8DQw/videos>

Dozker One. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCXODfw47Dsr0KaamELBA3zQ/videos>

FRIZZ REYES. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/FRIZZREYES/videos>

Génesis MO. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/channel/UCRqaxol9_Hr1n8Iq8lbSXYg/videos

Josh Griffin. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UC3KzWGyiJ8sPv1Ycwq4h3Yw/videos>

Lazos Peligrosos. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/channel/UC0BeW9b7E7_V46uKpRVIGag/videos

LIL KONY. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCICoqsZVa86W1Fm4dygSx2Q>

Mare Adv. Lirika. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/mareoax/videos>

Mente Negra. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/MenteNegraOficial/videos>

Mery Doble M. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCIMODZtAEO4XerdC01Co40Q/videos>

Mexcal tv. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/JuchirapMusic/videos>

Mezkal Records. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCowv2eZ63d2ljLisovAV5Cg/videos>

Miguel Villegas Ventura. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/MiguelVillegasVenturaUnalsu/videos>

Mixe Represent. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/mixerepresent/videos>

Morales Rap Mazateco. (n.d.). Videos [Página de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/MORALES-RAP-MAZATECO-320328898118266/videos/?ref=page_internal

Poética en Movimiento. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCQOgZpb2o-MWquvBqIMsMFg/videos>

XéTiNdáJnio Diego Antonio Garcia Carrera. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCkEgZ5o9LOrqU3exor6j8Mw/videos>

Yune Va'a. (n.d.). Videos [Canal de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/YuneVaa/videos>