

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

“VIVIRLO PARA EXPRESARLO”: EL RAP EN LENGUAS ORIGINARIAS EN MÉXICO

Trabajo Terminal para obtener

el título de Licenciatura en Comunicación Social

PRESENTAN

Beatriz Valeria Segundo Arroyo
Diego Alfredo Pérez Ruiz
Jessica Lizeth Zavala Hernández
Lidia Daniela Juárez García

Asesor responsable:

Dr. Eduardo Andión Gamboa

Asesor/a interno:

Dra. Sara Makoski Muchnik

Asesor/a de producción:

Lic. Ricardo Rubio Esparza

Lector:

Mtro. Edgardo Calro

Resumen

Esta tesis analiza las estrategias y dificultades que enfrentan los raperos de lenguas originarias en el estado de Oaxaca y la Ciudad de México en 2024, utilizando una metodología cualitativa y los conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu. Se analizó el papel del rap en lenguas originarias en México como una herramienta de reivindicación cultural; también, se examinaron las experiencias a través de entrevistas respecto a su música y encontramos que estos artistas movilizan sus capitales culturales y sociales para jugar en una esfera de acción; además, que enfrentan ciertas dificultades que obstaculizan sus apuestas, pero desarrollan estrategias para superar estas barreras y hacer visible la riqueza de sus culturas a través del rap. Por último, realizamos una mini serie de tres capítulos, titulada “Raíces”, basado en el trabajo escrito, externado las principales dificultades y estrategias a las que se enfrentan los raperos de lenguas originarias para expresar su identidad y preservar su cultura a través de la música.

Abstract

This thesis analyzes the strategies and difficulties faced by native language rappers in Mexico, using a qualitative methodology and the concepts of sociologist Pierre Bourdieu. The role of rap in native languages in Mexico as a tool for cultural vindication was analyzed, we also examined their experiences through interviews regarding their music and found that these artists mobilize their cultural and social capitals to play in a sphere of action, they also face certain difficulties that hinder their bets, but they develop strategies to overcome these barriers and make visible the richness of their cultures through rap music. Finally, we made a series of three chapters, entitled “roots”, based on written work, expressing the main difficulties and strategies faced by rappers of native languages to express their identity and preserve their culture through their music.

Contenido

Introducción.....	6
Fundamentación de la aproximación cualitativa	8
Relato de la entrada de campo.....	10
Relato de la aplicación de los instrumentos y registro	11
Perfil de entrevistados	12
Capítulo 1. Ecos de rebeldía: el campo de los raperos de lenguas originarias	
1.1 Antecedentes del Rap	13
a) El Rap En El Contexto Social En México.....	16
1.2 Antecedentes Del Rap En Lenguas Originarias	20
1.3 Esfera De Acción De Los Raperos De Lenguas Originarias.....	24
Capitulo 2. Voces y traectoria	
2.1. Habitus De Los Raperos De Lenguas Originarias.....	29
a) De Raíces A Rimas	30
b) Sonidos De Identidad: Influencia.....	34
c) Talento Vs Disciplina.....	37
2.2 Capitales De Los Raperos De Lenguas Originarias	38
a) Capital Social: Ritmos De Resistencia.....	38
b) Capital Económico: Sonidos De Prosperidad	40
Capitulo 3. Fluyendo contra la corriente: Resistencia en las rimas	
3.1 Dificultades De Los Raperos De Lenguas Originarias.....	43
a) El Rap En Comunidades Marginadas.....	43
b) Discriminación En Comunidades Marginadas.....	45
c) Falta De Apoyo Gubernamental.....	47
d) Falta De Difusión Y Consumo.....	50
e) Falta De Recursos	52
3.2 Estrategias De Los Raperos De Lenguas Originarias	54
a) Estrategia De Difusión	57
b) Estrategia De Bilingüismo	58
c) Estrategias De Autoproducción.....	59
d) Estrategia Participación En Eventos	62
e) Estrategias De Reconocimiento y Visibilidad.....	64
Conclusión.....	68
Referencias.....	72
Producto comunicativo.....	76
Guion De Entrevistas	83

Agradecimientos

Quisiera expresar mi agradecimiento a mi familia, quienes han sido la brújula que ha guiado cada paso de esta travesía. A mi madre, Marisol Hernández San Juan, te debo no solo el haberme dado la vida, sino también el haber sido mi pilar, mi fortaleza inquebrantable y el amor que ilumina incluso mis días más oscuros, gracias por ser siempre mi refugio, por brindarme apoyo incondicional y por darme lo mejor de ti en cada momento. A mis abuelos, Asunción San Juan y Nahúm Hernández, les agradezco de todo corazón por ser fuente de sabiduría y alegría, su amor ha sido un faro de luz en mi camino, iluminando cada rincón con calidez y ternura, su presencia en mi vida es un regalo invaluable y sus enseñanzas han dejado una huella eterna en mi ser. A mi abuelita, Laura Rodríguez, aunque físicamente no pudiste estar para ver esta meta alcanzada, sé que desde algún rincón del cielo sonríes con orgullo, no dejo de sentir tu protección y guía desde las alturas, y agradezco el amor que aún siento, el cual sigue siendo mi refugio en los momentos de duda. Finalmente, a Héctor, mi pilar y mi compañero en esta aventura, gracias por estar a mi lado en cada paso, por hacer que los momentos difíciles se tiñan de risas y por ser ese rayo de sol que disipa cualquier sombra, tu amor y apoyo han hecho este proyecto, y tu constante aliento me ha inspirado a ser siempre mejor, gracias por celebrar conmigo cada pequeño triunfo y recordarme lo capaz que soy. A todos ustedes, les ofrezco mi más sincero y profundo agradecimiento, este logro no es solo mío, sino también suyo, cada página de esta tesis permanece el eco de sus palabras de aliento y el calor de su compañía. Ustedes son la razón de cada uno de mis logros y mi más grande motivación.

Jessica Zavala

Claudia Daniela Ruiz Osorio, tú debes ser mi inicio en estos agradecimientos, porque gracias a ti es que estoy aquí, y mamá, espero que en donde quiera que estés, te sientas orgullosa de a donde he llegado, te amo para siempre. A mi papá José Alfredo Pérez González, por siempre apoyarme, aconsejarme, guiarme y ser esa voz que me incita a nunca rendirme, a seguir peleando y salir adelante en la vida, eres mi gran pilar y mi ejemplo a seguir. A mis tíos: Héctor Alonso Ruiz Osorio y Mayra Yanine Peña Bautista por brindarme sus conocimientos, su apoyo, aceptarme como soy y fomentar mi creatividad, es una bendición tenerlos en mi vida. A mi abuela María del Carmen Osorio Rosales, por cuidarme toda la vida, enseñarme a ser una buena persona, responsable y comprometido, ha sido un camino largo y difícil, pero hemos llegado al final de un capítulo, y que lo que venga sea para mejor. A mi hermano, Leonardo Emilio Pérez López por ser mi motivación a ser un ejemplo para ti, y hacerte ver que lo que tú quieras hacer lo puedes lograr, nunca dejes de soñar, y quiero ser parte de cada uno de tus logros, verte crecer y estar siempre a tu lado. Finalmente me agradezco a mí, por no rendirme en momentos difíciles, por ser resiliente y perseverante, por concluir esta etapa en mi vida, por el esfuerzo, dedicación y amor por mi carrera.

Diego Pérez Ruiz

Quiero agradecerles a mis padres Miguel Ángel Segundo Ruiz y Norma Beatriz Arroyo García, por haberme apoyado en todo momento, en los más bonitos y más difíciles que he pasado durante todas mis etapas, siempre serán el motor que me haga avanzar ante todas las adversidades. A mis hermanos Giovanny Segundo Arroyo y Anne Michelle Segundo Arroyo que son mi ejemplo a seguir, las personas máspreciadas que me pudieron dar mis papás y los mejores compañeros de vida que pude haber tenido. A mis abuelos Laura Elena García y Alfonso Arroyo Islas por estar en momentos en los que ni yo creía que podría seguir y contribuir con mucho amor a perseguir mis sueños. También dedicar esta tesis a una persona que está en el cielo y siempre quiso que viviera feliz y en paz con lo que soy, lo más importante que me realizará, mi tío; siempre estarás en mi mente Carlos Javier Arroyo García, espero que estés muy orgulloso desde dónde te encuentres.

Por último, a los raperos que contribuyeron a este trabajo, me gustaría que sigan alzando la voz y no dejen morir su cultura, que nosotros no lo haremos y continuaremos apoyando a estas trayectorias tan magníficas que han conseguido a base de esfuerzo y dedicación.

Valeria segundo

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas que, de una u otra forma, hicieron posible la realización de esta tesis. En primer lugar, a Jessica, Valeria, Diego y Luan, mis compañeros y colaboradores: gracias por su dedicación, por cada risa compartida, por el trabajo en equipo y por cada aporte que enriqueció este proyecto. A mi familia, pilar inquebrantable, mi gratitud eterna: a mis padres, por su inmenso amor y por estar siempre ahí cuidándome; y a mi hermana y mi cuñado, por sus sabias palabras y su apoyo constante en los días más confusos. A los asesores, por su invaluable guía, paciencia y conocimientos compartidos a lo largo de este proceso.

Sin todos ustedes, este logro no habría sido posible.

Daniela Juárez

Introducción

El rap trajo una forma de expresión artística, que a su vez fue utilizada como una herramienta para abordar temas sociales, políticos y culturales en México. Ha medida que este género musical ha crecido, el impacto social que tiene es cada vez más significativo, los artistas o “raperos” provenientes de comunidades marginadas han desarrollado un estilo que los distingue de los demás, fusionando sus raíces étnicas con la esencia del rap, convirtiéndose en una voz para sus comunidades.

Para esta investigación fue necesario destacar dos términos importantes: esfera de acción y escena artística musical. Nos referimos a esfera de acción como el espacio social en el que los agentes luchan, interactúan o compiten por obtener reconocimiento. La diferencia entre campo y esfera de acción radica en la escala: un campo es un espacio social más amplio con una estructura de poder compleja, mientras que una "esfera de acción" sería un área dentro de ese campo donde se desarrollan actividades específicas.

La finalidad de este proyecto es visibilizar y difundir el rap de lenguas originarias en México, para así conocer cómo es que los raperos se abren paso dentro de ese campo. Es por esto que, para este proyecto de investigación, es importante preguntarnos ¿Cuáles son las dificultades que enfrentan y qué estrategias de visibilidad y reconocimiento llevan a cabo los raperos de lenguas originarias en el ámbito de la escena artística musical en el estado de Oaxaca y la Ciudad de México en 2024?

Para ello, hemos establecido como objetivo principal de esta investigación lo siguiente: Describir y analizar las estrategias de visibilidad y reconocimiento de los raperos de lenguas originarias en el ámbito de la escena artística musical en Oaxaca y Ciudad de México en 2024. Además, para el desarrollo y avance óptimo de este trabajo seguimos una serie de objetivos específicos:

- Describir la esfera del rap en México para caracterizar a los raperos de lenguas originarias
- Analizar las apuestas que hacen los raperos.
- Identificar los distintos capitales: económico, sociales y cultural de los raperos.
- Describir y analizar las estrategias de visibilidad y reconocimiento de los raperos de lenguas originarias
- Producir un audiovisual que documente las dificultades y estrategias que enfrentan los raperos de lenguas originarias.

Para efectos de esta tesis hemos planteado una serie de conjeturas que se describen a continuación: Las dificultades que los raperos de lenguas originarias enfrentan en el ámbito de la escena artística musical son: la falta de difusión y la falta de redes de vinculación entre raperos (capital social); la falta de recursos y conocimientos de apoyos gubernamentales (capital económico); por último, que provienen de comunidades marginadas y escasez de hablantes en su lengua de origen (capital cultural). Por otra parte, las estrategias que usan para lograr visibilidad y reconocimiento en la escena artística musical son: la autoproducción -que si bien es característico de los raperos en general para los de esta comunidad resulta más complicado hacerlo con equipo profesional y de difusión masiva-, el bilingüismo en sus canciones y la participación en eventos culturales que utilizan para su difusión.

Por ello, utilizamos herramientas de la investigación cualitativa que nos permitirán comprender cómo es que estos agentes sociales desarrollan un *habitus* con ciertas capacidades y aptitudes que les permiten desenvolverse en el campo de la escena artística musical. También es importante resaltar que el proyecto tiene relevancia dentro de la comunicación, ya que se trata de un tema social que requiere mayor reconocimiento y visibilidad. Además de que, la comunicación pone a circular procesos culturales o de significación, así mismo podemos observar a raíz del trabajo temas como la inclusión, el racismo, las comunidades marginadas, entre otros. Por otra parte, es importante difundir estos temas de gran relevancia y fomentar la participación de la sociedad para la construcción de relaciones significativas. Por último, realizaremos un trabajo audiovisual para visibilizar sus vivencias como raperos de lenguas originarias.

Metodología De La Investigación

Fundamentación de la aproximación cualitativa

La investigación cualitativa busca entender las cualidades de un fenómeno a partir de la percepción subjetiva del objeto de estudio o sujetos involucrados. Surgió de la necesidad de obtener respuestas a problemas que no podían abordarse desde una perspectiva cuantitativa “En América Latina, el cambio de enfoque de lo cuantitativo a lo cualitativo en las investigaciones de comunicación ha sido impulsado por el filósofo Martín-Barbero” (Orozco, G. Gonzáles. R, 2011, 116-141).

Este tipo de investigación requiere un proceso continuo de indagación en el cual el investigador se adentra en la relación del significado que le aplican los sujetos al fenómeno de estudio, a partir de interpretaciones sucesivas para alcanzar una interpretación profunda e integral, por lo que requiere de flexibilidad y ajustes constantes en el enfoque metodológico.

En esta investigación acerca de las estrategias y dificultades de los raperos de lenguas originarias en la escena artística musical, se aplicó una investigación cualitativa, por lo cual resultó necesario realizar entrevistas como herramienta de producción de información para analizar las narrativas generadas en las mismas a los seis sujetos de esta investigación, y de esta manera se exploraron las experiencias, opiniones y perspectivas de su esfera de acción.

Irene Vasilachis (2006) en su texto “Estrategias de investigación cualitativa” nos dice que la investigación cualitativa es el conjunto de tradiciones y disciplinas visto desde diferentes enfoques y orientaciones, es por eso que la definición de este tipo de investigación depende del enfoque, la tradición seleccionada entre múltiples y diversas perspectivas, por esto mismo es que esta investigación es considerada más como una forma de pensar que como una colección de estrategias técnicas.

La investigación cualitativa se centra en la comprensión de fenómenos sociales o humanos, en este caso las dificultades y estrategias de los raperos de lenguas originarias dentro de la escena artística musical de México, a través de la recopilación y análisis de datos no numéricos, en lugar de esto se recopilan los datos a través de observaciones,

documentos o en el caso de este trabajo de investigación, entrevistas (Vasilachis, 2006, 23-30).

Los enfoques y métodos que se utilizaron en esta investigación se combinaron y adaptaron según las necesidades y objetivos específicos de la misma, por lo que la elección de la estrategia depende del tema de investigación, los recursos disponibles y las habilidades del investigador (Orozco, G. Gonzáles. R, 2011, 116-141).

Una entrevista es una conversación, donde el investigador pregunta y escucha lo que las personas cuentan sobre su mundo vivido, oye sus ideas y sus opiniones en sus propias palabras y aprende sobre su situación escolar, familiar y social. Se construye conocimiento a través de la interacción entre el entrevistador y el entrevistado. La entrevista cualitativa se ha empleado en las ciencias sociales, los antropólogos y los sociólogos han empleado este tipo de método para obtener conocimientos de sus informadores. Es una interacción profesional que va más allá del intercambio espontáneo de ideas, se convierte en un acercamiento basado en el interrogatorio cuidadoso y la escucha con el propósito de obtener conocimiento meticulosamente comprobado. Para esta investigación se utilizó la entrevista semi-estructurada, cuyo propósito fue el obtener descripciones del mundo, de la vida del entrevistado con respecto a la interpretación del significado de los fenómenos descritos (Kvale, 2011).

Una de las ventajas de aplicar una aproximación cualitativa es que esta misma es versátil y flexible, lo que permitió adaptar la entrevista realizada a las diferentes variables que el campo presentó, gracias a esto se realizó un análisis extensivo y no intrusivo a los sujetos entrevistados, logrando conectar con ellos, dando lugar a un diálogo ameno, que permitió responder la pregunta de investigación así como confirmar, negar o replantear las conjeturas planteadas al inicio de este trabajo de investigación.

Para esta investigación se utilizó la entrevista semi-estructurada, con esta se entabló una conversación fluida, misma que fungió como una herramienta que permitió el acceso a una interpretación de cada sujeto (Raperos de lenguas originarias entrevistados) sobre la significación que le da a su forma de relacionarse.

Es gracias a estas entrevistas que fue posible adquirir los materiales necesarios para hacer un análisis de este fenómeno, logrando así su comprensión a través de las narrativas que cada rapero entrevistado expresó al momento de contar sus experiencias

personales como raperos de lenguas originarias y cómo se desenvuelven dentro de este subcampo (el del rap en lenguas originarias).

Relato de la entrada de campo

En principio, para esta investigación se consideró entrevistar a seis raperos, de los cuales cuatro fueron hombres y dos mujeres raperas de lenguas originarias. Se les envió mensaje a través de sus cuentas de Instagram y Facebook explicándoles cuál era el proyecto, así como su objetivo, solicitándoles nos permitieran realizarles una entrevista para enriquecer el trabajo escrito y audiovisual. El Mágico, Juan Sant, Dino Chan, Zara Monrroy, Janeidy Molina y Carlos CGH fueron los principales raperos que se contemplaron para la realización de esta investigación, pero solo hubo cuatro confirmaciones (El Mágico, Juan Sant, Dino Chan y Carlos CHG) de esta manera, se programaron las entrevistas para días posteriores.

La primera entrevista se programó el 4 de abril para Carlos CGH, en un principio se tenía contemplado que fuera de manera presencial, ya que él vendría de visita a la Ciudad de México, días antes de la fecha programada, esperábamos su confirmación para poder reservar un lugar para la entrevista, al no recibir una respuesta se optó por reprogramar la entrevista, pero de forma virtual para el día 9 de abril, tampoco hubo una respuesta de Carlos y nuevamente se tuvo que reagendar por falta de confirmación, al final se logró realizar la primera entrevista de forma virtual el 14 de abril.

Para El Mágico se programó su entrevista para el 21 de abril de manera presencial, el equipo estaba preparado para ir a la zona arqueológica de Tenayuca, Estado de México, propuesto por el mismo rapero. De igual forma, esperamos su confirmación, la cual no recibimos. Anteriormente, el día 21 de diciembre del 2023, se llevó a cabo una reunión virtual con El Mágico para poder conocernos, conversamos un poco sobre su trayectoria y su vida, aquella conversación fue utilizada para poder complementar nuestro trabajo de investigación. Al ver que dos de los raperos ya confirmados no contestaban nuestros mensajes, el equipo se dio la tarea de buscar otros raperos, los cuales fueron Kipper, Rapero de Tlapa, Patboy, Diego Antonio (Xéti Ndá Jmió Rap Mazateco), Banda Juchirap; de los cuales solo se vieron interesados Kipper, Diego Antonio y uno de los integrantes de Juchirap.

La segunda entrevista llevada a cabo formalmente fue para Kipper, esta se programó para el 23 de abril, misma que no se concretó por falta de confirmación por parte de Kipper; nos pidió reprogramar más tarde ese mismo día y accedimos, pero no se conectó a la hora acordada. Por último, la entrevista se re-agendó para el día 28 de abril, esta vez sí fue posible realizar la entrevista. Nos dimos cuenta de que los raperos no se comprometieron al cien por ciento a lo ya acordado, aunque muchos confirmaron, al llegar el día dejaban de contestar, por lo que decidimos como equipo realizar todas las entrevistas que faltaban de forma virtual.

Juan Sant es un rapero con el cual se había tenido un contacto previo, por lo cual, creímos que al darnos una confirmación sería seguro tener la entrevista para el 29 de abril (fecha que se tenía programada). El rapero nos pidió cambiarla para el 30 de abril, esta se llevó a cabo ese día sin problemas.

Para el 7 de mayo se tenía agendada una entrevista con Juchirap, un grupo de tres raperos conformado por: Cosijopi Ruiz, Antonio Guadalupe y Carlos Lenin. El contacto con ellos fue a través de su Manager, Luis García. El día de la reunión no fue posible que se unieran los tres integrantes de la agrupación, solo pudimos entrevistar a Cosijopi.

Diego Antonio, el último rapero que teníamos contemplado, nos dio la entrevista para el 9 de mayo y se concretó a pesar de varias dificultades técnicas con la conectividad.

Relato de la aplicación de los instrumentos y registro

El guion de entrevista realizado por el equipo fue de gran utilidad para las reuniones, abarcando muchos temas importantes, mismos que fueron de gran ayuda para el trabajo escrito y audiovisual. Notamos que al entrevistar a los sujetos y preguntarles sobre algún tema, ellos daban respuestas extensas que complementaban otros contenidos, lo cual permitió omitir ciertas preguntas que estaban en el guión, esto facilitó que la plática fuera más fluida. Los seis raperos se desarrollaron muy bien y contestaron apasionadamente sobre su carrera musical, por lo que fue más fácil lograr una conversación fluida y amena, logrando así que la duración de las entrevistas fuera alrededor de 01:30:00 hrs.

Una de las dificultades más grandes a la que nos enfrentamos fue la conexión a internet, debido a que todas las entrevistas fueron de manera virtual la conexión era un

Estrategias y dificultades de los raperos en lenguas originarias

poco inestable tanto para ellos como para nosotros, en algunas ocasiones no se entendía lo que contestaban o ellos no escuchaban nuestras preguntas, pero a pesar de eso las entrevistas lograron llevarse a cabo exitosamente y los raperos pudieron desenvolverse de forma fluida.

Perfil de entrevistados

Tabla 1. Datos generales de los raperos entrevistados

Nombre /Seudónimo del entrevistado	Edad	Lugar de origen	Lugar de residencia	Tipo de entrevista	Fecha de entrevista	Duración	Lengua de origen	¿Vive en el rap?
Carlos Guadalupe Hernández/ Carlos CGH	24 años	San Juan Copala Ixtlahuacan Oax.	Ciudad de Huajuapán de León, Oax.	Virtual	14/04/24	01:27:45	Triqui	No
El Mágico	29 años	Estado de México	Estado de México	Virtual	21/04/24	00:28:14	Náhuatl	No
José Antonio Andrés Bolaños/ Kipper	28 años	San Felipe Jalapa, Oax.	Tlalpan, CDMX	Virtual	26/04/24	01:34:25	Mazateco	Sí
Juan Santiago Tellez/ Juan Sant	39 años	El terrero, Oax	Cuautepec, Gustavo Madero, CDMX	Virtual	30/04/24	01:10:09	Totonaco	No
Cosijopi Ruíz	28 años	Juchitán de Zaragoza, Oax	Juchitán de Zaragoza, Oax	Virtual	07/05/24	01:35:55	Zapoteco	No
Diego Antonio	26 años	Ciudad de México	Ciudad de México	Virtual	09/05/24	01:33:08	Mazateco	Sí

Capítulo 1

Ecos De Rebeldía: El Campo De Los Raperos De Lenguas Originarias

1.1 Antecedentes del Rap

“El rap es un estilo de música que se caracteriza por el recitado rítmico de letras, que no se cantan” (Pérez & Merino, 2013). Se trata de un estilo que es asociado a problemas de violencia, discriminación, pobreza, estilos de vida. Chang describe cómo las políticas de desinversión urbana y los cambios económicos en las ciudades estadounidenses durante los años 60 y 70 contribuyeron a la creación de un entorno en el que el hip-hop, cultura base del rap, pudo surgir. La pobreza extrema, la segregación y la falta de oportunidades en barrios como el Bronx fueron factores determinantes (Chang, 2014).

Chang (2014) describe el hip-hop como mucho más que una expresión musical: es una cultura multifacética que surge en respuesta a la violencia, pobreza y marginación sufridas por comunidades afroamericanas y latinas. Para Chang, esta cultura es “un grito de resistencia y sobrevivencia” que se conforma en torno a cuatro pilares: el rap, el *DJing*, el *breakdance* y el *graffiti*, los cuales representan formas de expresión social y artística que reflejan y desafían las condiciones adversas de los barrios bajos (Chang, 2014). A medida que se extendió, el hip-hop trascendió sus orígenes y se convirtió en una plataforma global, manteniendo su esencia de rebeldía y crítica social al denunciar injusticias y conectar con aquellos en condiciones similares alrededor del mundo.

El rap se consolidó en la década de los setentas en el sur del Bronx, Nueva York. EEUU, como una forma de expresión dentro de la cultura hip-hop. La música caribeña, especialmente la cultura del *sound system*¹ y el *toasting*², influyó profundamente en el estilo de los primeros DJs y MCs del hip-hop. Jeff Chang explica cómo figuras como Kool Herc, que emigró de Jamaica, incorporaron estos elementos en la música hip-hop,

¹ El *sound system* surgió en Jamaica en los años 50 y 60. Era una especie de "discoteca móvil" que consistía en poderosos equipos de sonido, manejados por DJs que pinchaban discos en fiestas callejeras. Estos sistemas se convirtieron en una parte crucial de la vida social y cultural en Jamaica, ya que ofrecían entretenimiento accesible para las masas, especialmente en áreas urbanas empobrecidas (Chang, 2014, 123-124).

² El *toasting* surgió en Jamaica durante los años 60 y 70, como parte de la cultura del *sound system*. En estos eventos, los DJs no solo pinchaban discos, sino que también hablaban, cantaban o recitaban sobre las pistas musicales. Estos comentarios o rimas improvisadas, conocidos como "*toasts*", podían incluir desde saludos a la audiencia hasta narrativas rítmicas sobre la vida cotidiana (Chang, 2014, 125).

ayudando a definir su sonido y estilo únicos (Chang, 2014). Las formas de hacer rimas son originarias de barrios afroamericanos y latinos, al igual que de la cultura africana occidental. “El rap evolucionó a partir de la cultura del *break dance*³ y el *graffiti*⁴, de esta manera, se convirtió en una forma de arte distintiva que reflejaba las realidades y las luchas de las comunidades urbanas de la época, como la vida en la calle, la discriminación racial y la pobreza” (*La Evolución Del Rap: Historia Del Género*, 2023).

Pero en realidad, este género tiene antecedentes desde los años sesentas cuando personas afroamericanas empezaron a contraatacar a un sistema que los oprimía por todos lados. “Con el uso de líricas, expresaron su rebeldía y así, poder reivindicar las luchas de los menos favorecidos, entre ellos las comunidades étnicas, principalmente las comunidades afros quienes sufrían por el racismo de la sociedad que se negaba a aceptar la diversidad étnica y cultural”. Consecuencia de esto, los negros norteamericanos y afrolatinos residentes en los EEUU tomaron el rap como herramienta de expresión (Ulloa et al., 2020).

Aunque la música rap se consolidó en Nueva York, sus inicios se remontan en África siglos atrás cuando “los griots, una especie de poetas populares, cantaban y comunicaban todo lo que sucedía en sus comunidades, mediante improvisaciones que contextualizan a la gente de lo que pasaba en su entorno” (Ulloa et al., 2020). “En estas comunidades africanas, había un griot en cada familia, el cual estaba presente en los momentos más importantes de cada integrante para narrar sus historias, recitar poemas y alabarlos” (Feal & Feal, 2020). Estas prácticas fueron transmitidas a sus ancestros, con la llegada de africanos a Estados Unidos como esclavos, esa tradición se esparció, de manera discreta con los cantos de trabajo, debido a las restricciones raciales que había en ese entonces. “Después de siglos y con los cambios en los derechos civiles, fue evolucionando en los barrios negros y latinos de Nueva York, luego de dos décadas comenzó a convertirse en parte fundamental de las culturas afroamericanas” (*Diferencia Entre Rap Y Hip Hop*, 2020).

³ “Baile de origen estadounidense caracterizado por movimientos y giros rápidos que a veces se ejecutan apoyando en el suelo la cabeza o la espalda” (*Break Dance | Definición | Diccionario De La Lengua Española | RAE - ASALE*, 2023)..

⁴ “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente” (*Graffiti | Definición | Diccionario De La Lengua Española | RAE - ASALE*, 2023).

La consolidación del rap en los años setentas va más allá del Bronx en Nueva York. Las canchas de básquet, los parques públicos, los gimnasios de los institutos y los bloques baratos se convirtieron en improvisados escenarios para un nuevo tipo de música, el hip hop. La cultura no solo estaba en la música, sino también en las pinturas urbanas y un *Crew*⁵ que tuvo un impacto directo, fueron “*The Fabulous Five*” a finales de los setentas quienes se dedicaban a pintar los vagones del metro de Nueva York. “El *Crew* se saltaba las clases para ir a museos y galerías, en su trayecto iba dejando tags⁶ en las paredes de los distintos sitios por donde pasaba” (Graell, 2018). Por otro lado, “algunos de los pioneros del Rap y principales representantes neoyorquinos en 1970 fueron: “Coke La Rock”, “Melle Mel” y “Kurtis Blow” que se encargaron de asentar las primeras bases de la cultura Rap” (Martínez, 2023). Chang (2014) subraya la importancia de las *block parties*⁷ en la formación del rap DJs como “Kool Herc”, “Afrika Bambaataa” y “Grandmaster Flash” fueron pioneros en estas fiestas, donde desarrollaron técnicas innovadoras de mezcla de discos y crearon un espacio donde los MCs (maestros de ceremonias) podían improvisar rimas sobre las pistas (Chang, 2014, 107-112).

Para los años ochenta el rap comenzó a extenderse y se convirtió en un fenómeno cultural a nivel nacional. Este periodo fue de gran innovación y surgieron muchos artistas reconocidos del género como “Run DMC”, “Beastie Boys” y “Public Enemy”. Durante esos años, “también surgieron subgéneros como el gangsta rap, que se centraba en las vidas violentas y peligrosas de los barrios marginales, y el conscious rap, que se enfoca en temas sociales y políticos” (*La Evolución Del Rap: Historia Del Género*, 2023).

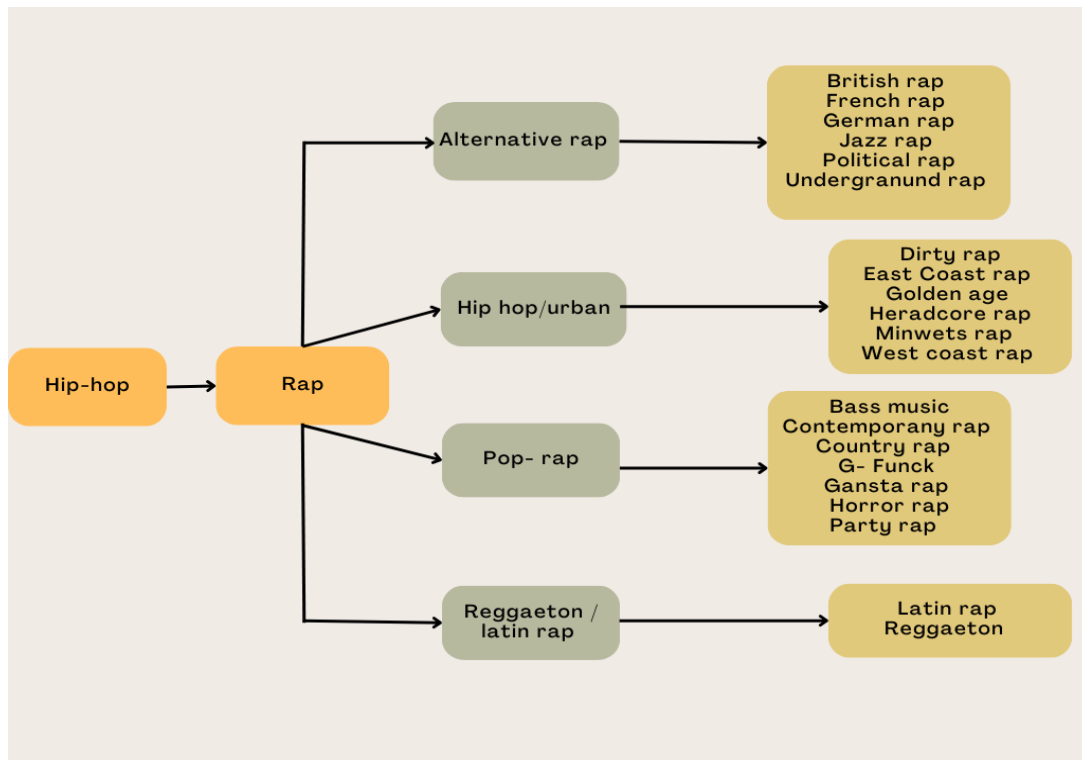
Figura 1. Géneros y subgéneros del rap⁸

⁵ Grupo/ Pandilla (*Crew - Traducción Al Español – Linguee*, 2024).

⁶ “La firma del autor, su identificación ante los demás writers o escritores, como se hacen llamar” (Molina & Bermúdez, 2018).

⁷ Eventos comunitarios organizados en las calles del Bronx durante los años 70. Estos eventos surgieron como respuesta a la falta de espacios recreativos y como una forma de resistencia a las condiciones adversas que enfrentaban las comunidades marginadas (Chang, 2014, 67-69).

⁸ Autoría propia con referencia de estas paginas <https://emastered.com/es/blog/types-of-rap>, <https://blog.iviestudio.com/tipos-de-raps/>



Antes de 1980, el hip hop y el rap eran desconocidos fuera de los Estados Unidos, pero durante esta década, empezó a expandirse a todos los habitantes del continente y se convirtió en parte de la escena musical en docenas de países. “En Puerto Rico, Vico C se convirtió en uno de los primeros raperos de habla hispana, junto al norteamericano de origen mexicano Kid Frost” (*Historia Del Rap: los 80*, 2009).

a) El Rap En El Contexto Social En México.

El rap llegó a México a finales de los años 70, década en la que se formaron los 4 elementos del hip hop (Rap, *Breakdance*, *Graffiti* y *Turntablism* o "*Djing*") en Nueva York. Estos elementos se desarrollaron por separado en el país, por lo que la historia del rap mexicano (MCs y DJs) está ligada a la del breakdance y el graffiti pero es totalmente independiente a estos dos elementos. Tuvo sus primeros grupos en los 80, se comercializó en los 90 con Caló, y se consolidó en los 2000 con artistas que reflejan la realidad social mexicana en sus letras.

“En México, el panorama era muy parecido al que vivían en el Bronx, NY, ya que también existía la discriminación y el racismo, por lo que con el discurso que traía el rap, fue fácil que conectara con quienes vivían de ese lado de la frontera” (González, 2018). La primera aparición del Rap en México fue en el año de 1980, con Memo Ríos, en el programa *Siempre en domingo* por el canal 2. Ríos hacía shows en el hotel *El diplomático*,

antes de ser invitado al programa. Memo Ríos grabó en 1979 una versión en español de “Rapper’s Delight”, de Sugarhill Gang, el primer hit de rap en la historia de la música. La versión de Memo Ríos, también conocido como MC Aplausos, se llamó “El cotorreo”. El comediante, trajo a México el éxito que puso el rap en el mapa de la industria mundial (González, 2018).

El rap se convertiría en una voz para el pueblo, en donde sus letras abordarían una cantidad de temáticas sociales como el uso de drogas, corrupción, violencia, discriminación, pobreza, racismo, siendo estos temas un reflejo de la vida y experiencia de quienes escribían estas letras, pero el impacto tan fuerte se debe a que eran un reflejo de la vida de una gran parte de la población mexicana (Bueno, 2017).

En los años ochenta existían unos pocos grupos de rap en la Ciudad de México, como “Crimen Urbano” y “Cuarto de Tren”. Claudio Yarto comenzó como un DJ y en 1986 acompañó a Kid Frost (rapero estadounidense) en su gira por México, posteriormente comenzó a rapear al aire en W Radio⁹. Hubo una segunda generación que venía de la periferia (Nezahualcóyotl y Aragón), como “Sociedad Café” que inicia en los noventa rapeando en inglés sobre las pistas de “Cypress Hill”. En conjunto, nace Caló, consagrándose como la primera banda del género rap a la cual le hicieron difusión en medios masivos (González, 2018).

“La era dorada del rap surgió en los años noventa, un periodo en el que el rap se consolidó como uno de los más populares”. Entre los artistas más destacados de esta década se encuentran “Wu-Tang Clan”, “Tupac” y “Notorious B.I.G”, estos últimos fueron los raperos más influyentes de todos los tiempos, su rivalidad se convirtió en una de las más famosas del hip-hop. “Ambos artistas fueron asesinados en esa misma década, por lo que generó una gran conmoción en la comunidad del rap”. Por otro lado, “en 1990, muchos raperos comenzaron a experimentar con sonidos más suaves y jazzísticos, y los productores comenzaron a incorporar muestras de otros géneros, como el *Soul* y el *Funk*. El resultado fue un sonido más sofisticado y diverso en el rap, que atraía a una audiencia cada vez más amplia” (*La Evolución Del Rap: Historia Del Género*, 2023). Uno de los subgéneros más influyentes y conocidos de esta década fue el gangsta rap, que se caracterizó por su contenido violento, crudo y explícito, así como por su producción

⁹ Estación de radio de la Ciudad de México

musical agresiva y pesada. Artistas como N.W.A, Ice-T, Dr. Dre, y Snoop Dogg fueron algunos de los más importantes exponentes del gangsta rap (*La Edad Dorada Del Rap: Los Raperos Icónicos De Los Años 90*, 2023).

El rap estadounidense llegó con fuerza a las estaciones de radio y televisión en México, así ocurrió que en 1996 nace “Control Machete” con su sencillo “Comprendes Mandes”, “un trío regiomontano que dio pie a la consagración del rap nacional, fuera de ellos no había otros artistas que fortalecieran la escena del rap, lo pocos que había se mantenían en los barrios” (Padilla et al., 2022). Pero realmente fue hasta los primeros años del nuevo milenio cuando apareció otro exponente del rap mexicano con proyección masiva: “Cártel de Santa”, también de Monterrey. “A diferencia de Control Machete, formado por estudiantes de una de las universidades privadas más caras del país, el Cártel proviene de la violencia, las drogas, y el estigma social” (Padilla et al., 2022).

“En los años 2000 hubo una nueva era en la historia del rap, surgieron nuevos artistas como “Eminem”, “Jay-Z”, “Kanye West” y “Lil Wayne”. También se produjo una evolución significativa en el sonido y la producción del género con la incorporación de música electrónica y experimentales en sus *beats*. Los raperos comenzaron a colaborar con artistas de otros géneros como el rock y pop, lo que llevó al rap a otro nivel” (*La Evolución Del Rap: Historia Del Género*, 2023). También fue en la primera década de los 2000 cuando las batallas de “freestyle¹⁰” comenzaron a ganar popularidad en el país, lo cual reforzó el interés por el rap y le dio mayor difusión entre nuevos públicos (Padilla et al., 2022).

“Red Bull, marca de bebidas energizantes, sin conexión directa con el hip hop, se convertiría años después en el mayor impulsor del formato con su *Batalla de Gallos*¹¹ anual que culmina con un torneo de finalistas internacionales” (Padilla et al., 2022). El año 2005 fue el año en el que la compañía comenzó a apostar de lleno por los enfrentamientos de rap improvisado, y organizó competencias nacionales. La empresa Red Bull -con un fuerte interés en el aspecto competitivo de múltiples disciplinas- tiene cierto enfoque e interés en la cultura alrededor del mundo. Fueron y son organizadores de competencias en Inglaterra, Polonia y varias naciones más. Sin embargo, su fuerza en los

¹⁰ Es la habilidad de rapear de forma improvisada

¹¹ “La Red Bull Batalla, conocida originalmente como Red Bull Batalla de Los Gallos o BDLG, y ahora como RBB, es una competición anual de freestyle rap que comenzó en el año 2005” (*Red Bull Batalla | Wiki Rap | Fandom*, 2024).

países hispanohablantes no fue igualada en ningún otro lugar, algo que tuvo exclusivamente que ver con que las ideas que dieron origen al proyecto de mayor envergadura del 2005 para Red Bull Internacional, fue que hayan provenido de latinoamérica y no de su área de marketing (Viva, 2021).

“La postergada explosión del rap nacional ocurrió, por fin, en la segunda década del milenio. Todos los raperos continuaron en la escena del underground¹², pero el rap protagonizó canciones de bandas de rock, como lo fueron “Molotov”, “Plastilina Mosh”, “Resorte”, “El Gran Silencio” y “La Flor del Lingo”. Para el año 2000 surgieron raperos muy jóvenes, como “MC Davo”, “C-Kan” y “MC Aese”, se volvieron imanes de taquilla y con un enorme potencial de crecimiento. Otros raperos también jóvenes, despuntaron en su camino a la fama que brindan las redes sociales, por ejemplo, “Aleman”, “Gera MX”, “La Banda Bastón”, “Tino el Pingüino”, “Charles Ans”, “Lng-Sht”, “Neto Reyno”, “Pato Machete” y “Dharius””. En la actualidad el rap se etiqueta como “música urbana” y busca satisfacer casi cualquier gusto juvenil (Padilla et al., 2022). De 2010 a 2020 el rap ha tomado mayor fuerza en México, a tal grado que podemos verlo fusionado con música de banda, cumbia o salsa; estilos musicales que se mantienen en los primeros lugares de popularidad en el país, por ello, el rap pasó de ser un género desconocido en México a principios de los noventas, a estar posicionado en 2023 y 2024 como uno de los géneros más escuchados (Antonio et al., 2023).

El rap en lenguas originarias y el activismo de las mujeres raperas están interconectados. Muchas de estas artistas utilizan su música para promover la revitalización de las lenguas indígenas y la identidad cultural, así como para desafiar la violencia de género y el machismo en sus comunidades¹³.

El rap de lenguas originarias en México tiene sus raíces en la década de los 90, cuando la globalización trajo el hip hop a las comunidades rurales y urbanas del país. Este género, nacido en las calles de Nueva York y popularizado por artistas afroamericanos

¹² Se utiliza con frecuencia para definir los movimientos contraculturales que se oponen a las corrientes principales

¹³ En México, el rap ha sido un ámbito dominado por hombres, pero en los últimos años ha surgido una vibrante escena de mujeres raperas que desafían el machismo de la industria musical y abordan temas sociales, políticos y culturales (Pareja, 2023).. Artistas como Mare Advertencia Lirika, Niña Dío, Ximbo, Neffys y Astrid Cruz han destacado tanto por su talento como por su activismo, explorando temas de justicia social y derechos de las mujeres, y fusionando géneros para enriquecer la identidad cultural del rap mexicano (Otero, 2022). Este aumento de voces femeninas está cambiando la narrativa en la industria, convirtiendo el rap en un espacio de empoderamiento y resistencia que ofrece nuevas perspectivas sobre la realidad social y cultural del país.

que denunciaban la opresión racial, resonó con jóvenes indígenas que vivían situaciones de marginación similares. El grupo "Juchirap", uno de los pioneros, comenzó a rapear en zapoteco en Oaxaca, adaptando el ritmo y las líricas del rap a su idioma y realidad local. De igual manera, comenzaron a emerger grupos que veían el rap no solo como una forma de entretenimiento, sino como una plataforma para dar voz a sus luchas sociales y culturales. Esta primera etapa del rap indígena fue marcada por la adaptación del formato del rap a las lenguas indígenas y el uso de temas locales.

1.2 Antecedentes Del Rap En Lenguas Originarias

El rap en lenguas originarias en México es un fenómeno notablemente diverso, reflejando la rica variedad lingüística del país. Artistas de distintas comunidades indígenas han adaptado sus lenguas al rap, creando una mezcla única de modernidad y tradición. Algunos de los ejemplos más destacados incluyen a raperos que cantan en náhuatl, como Pat Boy, originario de la comunidad maya en Quintana Roo. Este uso del rap como vehículo de lenguas minoritarias ha servido no solo como un medio de expresión artística, sino también como un proyecto que pretende la revitalización de idiomas en peligro de extinción. La música permite que las nuevas generaciones se conecten con sus raíces de una manera que puede ser más atractiva que los métodos tradicionales.

En México tuvo impacto por los procesos de globalización de los productos culturales que se difundieron rápidamente, esto se debió al desarrollo de las redes de comunicación, dando paso a diferentes estilos de vida y de hábitos de consumo. A mediados de los años 90's, en zonas periféricas de la Ciudad de México, aparecen algunos grupos de música que incluyen en sus canciones sonidos de folclore¹⁴ nacional o recitaban poemas de Nezahualcóyotl exaltando su pasado prehispánico (Hernández, 2021). El rap de lenguas originarias tiene un origen bastante parecido al rap "convencional", ya que, en diversas comunidades indígenas se usa este género musical como un vehículo para difundir su voz y fortalecer la identidad de las personas que utilizan este género. Hay una lucha que comparten la mayoría de los pueblos marginados, como la falta de sistema etnoeducativo, prejuicios ligados al racismo, entre otros (Jauregui, 2022).

¹⁴ "Conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo" (*Folclore* | *Diccionario Panhispánico De Dudas* | RAE - ASALE, n.d.).

La campaña continental *500 años de resistencia indígena Negra y Popular*, que culminó en 1992, fue la expresión del deseo colectivo de recuperar el empoderamiento de los espacios sociales y políticos de América por parte de sus minorías (étnicas o socioeconómicas), esta campaña fue impulsada por organizaciones indígenas y campesinas de la Región Andina y El Movimiento sin Tierra de Brasil¹⁵, su propósito era convertir el 5° centenario de la conquista española en el inicio del descubrimiento de América (Pinto, 2019). Así mismo en 1994 en México se desarrolló el Zapatismo, un movimiento indigenista que llegó a cuestionar la agenda política del gobierno. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), emprende una insurrección armada en Chiapas contra el gobierno y sus políticas, los discursos indigenistas, en su objetivo de difundir la voz de las minorías, empezaron a tener mayor presencia en la vida social, cultural y política del país. Además, este indigenismo se expandió y trajo diversas expresiones musicales como el rap (Doncel & Talancon, 2017).

El rap de lenguas originarias desempeña un papel primordial en la península de Yucatán, ya que ahí reside uno de los lugares con más presencia de lenguas originarias como Maya, Ch'ol, Tzeltal, Náhuatl, entre otras. Estas lenguas gozan de vitalidad a pesar del continuo desplazamiento, y donde sigue presente en los entornos familiares de los jóvenes (Cru, 2017). Los raperos de lenguas originarias han buscado un espacio propio en la escena pública, ofreciendo con su arte temáticas alternativas que se reproducen con mayor asiduidad en las emisoras comerciales de radio. Así, utilizando medios digitales (especialmente YouTube), difunden sus inquietudes, principalmente críticas al sistema social y político en el que les ha tocado insertarse y sobre el fortalecimiento y la difusión de su identidad étnica, pero este no es el caso de todos los raperos de lenguas originarias, ya que muchos aún no tienen ese acercamiento con los medios digitales.

De igual manera, las dinámicas políticas y socioeconómicas en México causaron un fuerte impacto en las zonas rurales, lo cual ha provocado que los indígenas campesinos abandonen sus tierras y la subsecuente migración a las principales ciudades del país como estrategia de supervivencia, obligándolos a afrontar un proceso de integración con nuevas normas y habilidades sociales (Doncel & Talancon, 2017). Así mismo, la migración¹⁶

¹⁵ Movimiento social campesino brasileño, el cual surge debido a las desigualdades sociales y territoriales.

¹⁶ "Cambio de residencia de una o varias personas de manera temporal o definitiva, generalmente con la intención de mejorar su situación económica, así como su desarrollo personal y familiar" (*Población Migración*, 2015)

juega un papel importante, ya que les permite vivir experiencias de vida distintas, donde en algunos casos, las expresiones musicales como el rap se convierten en un referente importante de su cotidianidad. La relación entre la música y los jóvenes ha sido un campo estudiado ampliamente mostrando su importancia como eje articulador de las identidades (Hernández, 2021).

El uso constante de medios digitales como Facebook, páginas de internet, blogs, entre otros, han creado conexiones en la red que facilitan el conocimiento y la colaboración entre los artistas. El colectivo ADN Maya Producciones surgió en 2015 y ha logrado producir a una veintena de raperos mayas. Entre sus componentes se encuentran Pat Boy, uno de los raperos pioneros en la Península, Dino Chan, El Chepe o Yaalen K'uj, entre otros (Cru, 2015). En los años 2000 surgió un proyecto del Estado de México llamado Acaxao Movimiento, cuyos miembros de ascendencia oaxaqueña, rapeaban versos escritos con ayuda de sus abuelos en dicha lengua. Por otro lado, Matchuk Bemela (nuevo amanecer) también fue un proyecto que nació en la comunidad del Júpere, Huatabampo, Sonora como una respuesta ante el anhelo de los jóvenes de la comunidad por escuchar cosas más contemporáneas en sus festejos ceremoniales (Ximbo, 2018).

El rap en lenguas originarias ha resonado en varios lugares del continente americano, por ejemplo: Tzutu Kan con rap en tzutujil (Guatemala), Linaje Originarios en emberá (Colombia), Liberato Kani en quechua (Perú), son destacados artistas que ya tienen una extensa carrera con producciones en lenguas indígenas. En México, se presentan artistas reconocidos como el grupo Juchirap que cantan en zapoteco, el Rapero de Tlapa en mixteco, Juan Sant en Totonaco, Rap del Pueblo (Veracruz), Morales Rap Zacateco (Oaxaca), El Maya SdC (Yucatán), Mc Chama (Quintana Roo), Mare Advertencia Lirika (Oaxaca), la cual ha colaborado con raperos que son más reconocidos ante el público. También, Una Isu (Ocho Venado) es un rapero trilingüe de origen oaxaqueño que radica en Fresno, California, Estados Unidos. En 2012, fue invitado a Univisión, por su track "Mixteco es un lenguaje", gracias a este hecho se abrió una ventana en la escena del rap nacional con vistas a las lenguas originarias (Cru, 2017).

Los raperos buscan promover la adquisición de conciencia étnica, así como para que los que escuchan sirvan de caja de resonancia y que ellos mismos también alcen la voz y reproduzcan su lengua y su cultura (Doncel & Talancon, 2017). Esta expresión

musical trata de reivindicar las lenguas y culturas ancestrales del continente americano; en su música son capaces de exponer tanto su vida, creencias, memorias, lenguas nativas, etc. Por lo que, esto construye una forma “propia”, visual y estética del rap originario.

En 2008 se formó un movimiento juvenil que ayuda a creadores, públicos, instituciones y medios de comunicación a promover las producciones que los raperos realizan. Del mismo modo, nace el *Home Studio* “Mente Negra”, creado por el antropólogo social Nicolás Hernández, también conocido por el mismo nombre del estudio, con el motivo de darle reconocimiento al género, de esta forma comenzó a producir a talentos de su comunidad y posteriormente junto a Juan Sant (rapero Totonaco) crea su primer estudio produciendo música rap con música prehispánica y componiendo canciones en dialectos como el Náhuatl, el Maya, Mazateco, entre otros. En 2013, nace el primer disco de Rap Originario, ayudando a que el rap poco a poco fuera aceptado por las comunidades y sociedad en general (*El Productor De Los Raperos Indígenas En México • Once Noticias*, 2021). También en el año 2021 comienza el proyecto audiovisual independiente llamado “Conexión Originaria”, el cual reúne a raperos y raperas de diversas comunidades de Abya Yala llevado a cabo por Nicolás y Emiliano Ríos, subido a YouTube en un formato de “rapcumental¹⁷ multi-linguístico¹⁸” de seis capítulos en donde los jóvenes indígenas utilizan la música rap para expresarse, algunos de los raperos participantes son: Kipper (rap mazateco), Yune Vaa (rap cuicateco), Gil Navor y Za-Hash (rap mazahua), El mágico (rap náhuatl), entre otros (*Conexión Originaria*, n.d.). En 2018 se crea el primer encuentro de Rap Originario llamado “Honrando la Palabra”, en el CIDECI- Unitierra de San Cristóbal de las Casas, que fue creado para que la comunidad utilice estas instalaciones. Se convocó a raperos provenientes de comunidades indígenas con el objetivo de fortalecer el diálogo mediante mesas redondas, talleres y presentaciones musicales, para así conocer todas las propuestas artísticas existentes alrededor de la República Mexicana y lograr diálogos que beneficien a la música rap originaria.

Sin embargo, hoy en día siguen teniendo pocos espacios y foros de escucha para que su producción llegue a los distintos sectores de la población. En México de acuerdo con el INEGI, más del 20% de la población se siente identificada con las raíces indígenas, sin embargo, solo el 6.1% de la población es hablante de una lengua indígena: y de este

¹⁷ Palabra utilizada en conjunto para describir un documental de música rap.

¹⁸ Capacidad de expresión en varias lenguas.

porcentaje de hablantes, el 87.2% eran bilingües¹⁹. Por otro lado, el Atlas Sociolingüístico de los Pueblos Indígenas de U.N.I.C.E.F. informa que en el territorio mexicano se hablan 64 lenguas indígenas distintas y la quinta parte de estas está por desaparecer (Ximbo, 2018).

Además de que se contabilizan al menos 50 exponentes de rap originario distribuidos a lo largo del territorio nacional y que interpretan sus canciones en más de 15 lenguas originarias (Hernández, 2021). En esta investigación, nuestro objetivo es dar a conocer las estrategias y dificultades que tienen los raperos de lenguas originarias en la esfera de la escena artística musical, para ello a continuación se hará una construcción del campo.

1.3 Esfera De Acción De Los Raperos De Lenguas Originarias

Para efectos de esta investigación consideramos al rap de lenguas originarias como una esfera de acción donde se dan interacciones entre los agentes participantes, usaremos este concepto para referirnos al ámbito de interacciones con un propósito colectivamente configurado entre participantes interesados en jugar dentro de esta esfera de acción. Bourdieu define el campo como un "universo relativamente autónomo, un microcosmos dotado de sus leyes propias, que impone a quienes entran en él, un conjunto de reglas de juego específicas" (Bourdieu, 1990, 58). Cada campo tiene su propia lógica y estructura, y está definido por las posiciones de los actores y las relaciones de poder entre ellos. Estos actores luchan no sólo por los recursos disponibles en el campo, sino también por la capacidad de definir qué es lo que tiene valor dentro de ese espacio, lo que Bourdieu llama la lucha por el capital simbólico. Nos apoyamos en conceptos del sociólogo francés para describir la esfera de acción del rap de lenguas originarias. Resultó necesario explicar el concepto de campo y su relación a la categoría de esfera de acción. Dentro del campo social, existen esferas de acción funcionando como subsistemas, que se estructuran a partir de relaciones de poder y dominación donde los agentes compiten

¹⁹ COMUNICADO DE PRENSA NÚM. 430/22 8 DE AGOSTO DE 2022 PÁGINA 1/7
ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL DÍA INTERNACIONAL DE LOS PUEBL.
(2022, August 8). Inegi.
https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP_PuebloSlnd22.pdf

para acumular capital -ya sea económico, cultural, social o simbólico- con la finalidad de cambiar o mantener las estructuras para beneficio propio.

El campo es dinámico, y está en constante cambio debido a las luchas y conflictos internos, en los cuales los actores intentan mejorar o mantener su posición dentro del campo (Bourdieu, 1990, 72). Los campos también son relativamente autónomos, lo que significa que, aunque pueden estar influidos por fuerzas externas, mantienen una lógica interna que los distingue de otros campos. El campo de la producción musical está conformado por campos más pequeños, es importante destacar uno: el del rap, subcampo al que pertenece la esfera de acción del rap de lenguas originarias, objeto principal de esta investigación. Interpretamos la esfera de acción como un área de actividad dentro de un campo donde los actores ejercen su influencia y toman decisiones. Esta "esfera de acción" estaría subordinada a la lógica del campo en el que se sitúa. Si entendemos "esfera de acción" como un área específica dentro de un campo, la diferencia radica en la escala: un campo es un espacio social más amplio con una estructura de poder compleja, mientras que una "esfera de acción" sería un área dentro de ese campo donde se desarrollan actividades específicas.

A continuación, relacionamos este concepto de Pierre Bourdieu con los testimonios e información empírica que recolectamos a lo largo del trabajo de campo:

“Este... bueno, yo a lo personal, yo siento que, en esto de la música, gracias a Dios, no lo he sentido tanto como rechazo, pero sí, me da tristeza que, que escuchen más música de corridos tumbados música de reggaetón, que ni siquiera dan algún mensaje y sea la más producida. Entonces yo creo que esto es como que dependiendo la de la persona que está reproduciendo, ¿no?, aquí el mensaje, porque yo creo que, a mí me dijeron algo bien llamativo en Oaxaca que como tú escuchas, como tú sueñas, es el mensaje que tú quieras dar” (Kipper, mazateco).

Kipper está expresando una lucha dentro del campo musical, donde percibe que ciertos géneros están dominando debido a su mayor capital simbólico y económico, mientras que otros, como el del rap en lenguas originarias, que él considera de mayor valor cultural, están marginados. La música se presenta como un campo donde diferentes géneros compiten por dominancia (en este caso, corridos tumbados y reggaetón versus

otros tipos de música). Dentro de este campo, ciertos géneros musicales tienen más capital simbólico (reconocimiento, prestigio) o económico (mayor producción, comercialización). El entrevistado siente tristeza por la hegemonía de géneros que no considera valiosos culturalmente (reggaetón y corridos tumbados) y percibe que la música que ofrece mensajes significativos (según su percepción) no tiene el mismo espacio o valoración. El hecho de que "dependa de la persona que está reproduciendo" la música también sugiere que las audiencias son parte activa en la dinámica del campo. Los oyentes, que con sus elecciones musicales refuerzan o cuestionan la estructura y jerarquía del campo.

“Pues nadie, yo solito creo que fue en un momento que tenía que ser, fue cuando quise hacer esto, por qué, te digo que antes ya lo había intentado pero nunca me salía nada, nunca salía nada de flow, nada de eso, no, nunca me animé siempre dije no es lo mío, si me gusta mucho esta cultura, me gusta mucho y yo creo que esta música nunca la dejaría escuchar, no es lo que más me gusta pero hacerlo yo, no es lo mío, siempre lo dije no es lo mío pero te digo en un momento de mi accidente, estando así inactivo, pues creo era en ese momento donde tenía que hacerlo y pues en ese momento fue cuando se pudo, ¿no? Y pues, lo seguimos intentando y la primera canción que yo grabé, pues yo regresé bien emocionado, ¿no? Cuando lo grabé en un estudio, regresé bien emocionado y ya quería que estuviera ya, que ya estuviera bien mi canción para escucharlo” (Diego, Mazateco).

Diego Antonio mencionó que, aunque siempre le ha gustado la música y la cultura relacionada, no se consideraba parte activa de este campo (como músico o creador) y siempre creyó que "no era lo suyo". Este pensamiento refleja una autopercepción de su posición dentro del subcampo: mientras admiraba y consumía música, no se veía a sí mismo con el capital necesario (en términos de habilidades o legitimidad) para ser un participante activo. En el campo musical, posicionarse como creador implica no solo tener habilidades técnicas (capital cultural) sino también el reconocimiento de otros actores dentro del campo (capital simbólico), y el hablante al principio carecía de ambos. En este caso, el rapero, a pesar de su amor por la música, no había internalizado las disposiciones

necesarias para verse a sí mismo como parte de la esfera de acción de los raperos de lenguas originarias.

El hecho de que al principio no se animara a crear música puede estar relacionado con las luchas por la legitimidad dentro del campo musical. No es suficiente disfrutar de la música o sentir una conexión con la cultura musical; para participar activamente en el campo, se requiere cierto grado de legitimidad otorgada por otros actores dentro del campo (productores, oyentes, otros músicos). Diego podría haber sentido que no tenía ese tipo de legitimidad en sus primeros intentos. Sin embargo, la grabación de la primera canción en un estudio marca un momento en el que empieza a reclamar un lugar en el campo y se emociona con la posibilidad de ser parte de él.

“Bueno, yo sí me he visto igual, me he visto así por decirlo, medio tumbado ¿no? Bueno, más bien con pants así aguados y playeras guangas ¿no? Me gusta traer ese estilo” (Diego Antonio, Mazateco).

Al describirse a sí mismo como alguien que lleva "pants aguados y playeras guangas", el rapero está haciendo referencia a un estilo particular que se asocia con el que regularmente usan los raperos. Al optar por una tendencia que puede ser percibida como marginal o alternativa, el rapero de lenguas originarias está participando en una lucha por el reconocimiento y la legitimidad de su identidad dentro del campo. Este tipo de vestimenta puede estar alineado con un esfuerzo por resistir las normas impuestas por otros actores (como la moda dominante o la vestimenta formal), y en cambio, abrazar una estética que se identifique con la autenticidad de los raperos. La elección de vestimenta que describe no solo refleja su estilo personal, sino también su posicionamiento. El uso de "pants aguados y playeras guangas" puede ser una forma de capital simbólico y expresa una afiliación con valores y estéticas que contrastan con la moda dominante.

Capítulo 2

Voces y Trayectoria

En este capítulo hablaremos del *Habitus* de los seis raperos que entrevistamos, entre ellos Kipper, Carlos, Juan, Diego, El Mágico y Cosijopi.

Recordemos que los raperos provienen de comunidades marginadas, Carlos CGH es originario de Jalapa de Díaz, Oax. actualmente vive en Huajuapán de León, Oax; El Mágico nació y reside en el Estado de México; Jose Antonio (Kipper), también es originario de Jalapa de Díaz, Oax. y actualmente vive en la Ciudad de México; Juan Sant nació en El Terrero, Oax. y actualmente reside en la alcaldía Gustavo A. Madero, CDMX; Cosejupi Ruíz, es originario y vive en Juchitán de Zaragoza, Oax; y por último, Diego Antonio, creció y reside en la Ciudad de México. Con esta información podemos analizar que crecieron con otro tipo de cultura, una donde se preserva su lengua originaria, sus costumbres, la ropa típica, y cada uno de ellos se siente orgulloso del lugar al que pertenece, ellos buscan preservar esa cultura y que gente de su comunidad también lo haga.

2.1. Habitus De Los Raperos De Lenguas Originarias

El *habitus*, se trata de un conjunto de disposiciones -históricas e interiorizadas- que los individuos adquieren a través de la socialización y experiencias, sirve como un sistema de percepción y clasificación del mundo con un sentido de relaciones asignadas. Se incorpora de manera no consciente y nos ayuda a decodificar el mundo, de esta forma accedemos a un programa de acción que nos permite realizar cierto tipo de cosas, y funciona regularmente con normas no escritas. Esta potencialidad se actualiza, es transferible y aplicable en distintas circunstancias funcionando como principio generador, además, no nos homogeniza, pues, a pesar de pertenecer a un mismo campo -esfera de acción, grupo social o contexto-, cada individuo tiene una variabilidad y cuenta con módulos del *habitus* -capacidades y competencias- que ha encontrado a partir de la interiorización de los distintos juegos en los que se desempeña (Chauviré & Fontaine, 2014, 107-110).

a) De Raíces A Rimas

El concepto de *habitus* se manifiesta en la experiencia de los raperos de lenguas originarias, quienes han enfrentado una imposición lingüística del español que ha impactado su desarrollo y trayectoria. La mayoría de los entrevistados aprendieron el castellano por necesidad, ya que en las escuelas se imponía su uso en lugar de la lengua materna. Esta imposición, impulsada por una política educativa que buscaba homogeneizar la comunicación y reducir la diversidad lingüística, presionaba a los estudiantes para que abandonaran sus lenguas originarias. De manera similar, en el ámbito familiar, se les imponían restricciones que prohíben el uso de su lengua materna con el objetivo de facilitar su adaptación al castellano. Esta situación no solo afectaba su identidad cultural, sino que también contribuyó a la pérdida gradual de sus lenguas. Así, las disposiciones del *habitus* se moldean a través de estas políticas y prácticas sociales, mostrando cómo las experiencias impuestas pueden transformar y restringir las formas en que los individuos se relacionan con su cultura y lengua.

Como lo mencionó uno de nuestros entrevistados con respecto a lo que fue estudiar:

“...Cuando antes la SEP mandaba libros en las escuelas, por ejemplo, allá en la Sierra Mazateca la SEP mandaba libros de Mazateco y pues nunca se nos dio sus libros siempre se lo quedaba la biblioteca o el director no los repartía, porque la intención no era que se hablará Mazateco, la intención era hablar en español no Mazateco y pues siempre lo escondía nunca se nos daba un libro, nada de Mazateco a pesar de que la SEP mandaba...” (Diego, mazateco).

Además, al trasladarse a otras ciudades en busca de mejores oportunidades o debido a la migración, se enfrentaban a una realidad aún más compleja: la falta de hablantes de su lengua originaria en su nuevo entorno. Esta carencia dificulta la comunicación y acentúa el desafío de mantener viva su lengua y cultura en contextos donde el castellano es la lengua predominante. Esta situación obligó a muchos a adaptarse y aprender el castellano de manera más profunda para integrarse en la nueva comunidad y acceder a oportunidades laborales y educativas. El *habitus* de los migrantes está en tensión entre su lengua y cultura originarias y la necesidad de adaptarse al castellano para sobrevivir y prosperar en su nuevo entorno. Influye en cómo enfrentan este desafío los hábitos lingüísticos y culturales que han desarrollado en su entorno original, pues les

proporciona disposiciones y estrategias que ahora deben adaptar a las nuevas circunstancias.

Algunos de los raperos en lenguas originarias salieron de sus comunidades desde muy pequeños, lo que representó un desafío significativo en su proceso de adaptación y desarrollo. Estas experiencias tempranas de migración o desplazamiento están vinculadas a la búsqueda de mejores oportunidades laborales y de desarrollo personal. El hecho de dejar su hogar y trasladarse a entornos urbanos o diferentes regiones implicó enfrentar un cambio drástico en su vida cotidiana, con nuevos contextos culturales, sociales y económicos.

“Si, pues creo que fue un proceso muy complicado porque yo tenía 6 años cuando salí de la comunidad, nos trasladamos hacia la Ciudad de Huajuapán de León. Pues no era como siempre el problema ¿no? el hecho de llegar a una ciudad, por ejemplo, no poder tener todo a la mano, donde vivir, y quizás todas las carencias que se vivieron en su momento, pero creo que eso ha llevado a ser parte de que el proyecto también haya tomado este enfoque hacia la cultura” (Carlos CGH, Triqui).

Pero, retoman el hecho de inspirarse y hacer música adaptando los temas sobre lo que les gustaría mostrar en sus comunidades y proyectar a sus oyentes.

“El hecho de haber salido de una comunidad desde muy pequeño creo que ha sido siempre mi inspiración ¿no? he dicho “no pues muchos niños por ejemplo no crecieron en la comunidad, ya nacieron en la ciudad, no conocen el pueblo, no saben cómo es” Entonces, como la inspiración principal de que ellos conozcan lo poco que yo pude conocer y compartirles lo mismo, también mi historia, cuentos que estamos como tratando... bueno ayudar para seguir conservando. Pero también en ese caso haciéndolo y escribiendo sobre una pista, entonces narrar esas historias que contaban mis abuelos, pero ahora en este género musical” (Carlos CGH, Triqui).

Por otro lado, encontramos que dos de estos raperos aprendieron primero el español y luego su lengua originaria. Esto les permitió establecer un puente de comunicación con sus familias y miembros de su comunidad, facilitando la transmisión

de tradiciones y valores culturales. A pesar de las dificultades y la presión para adoptar el castellano, todos ellos comparten un compromiso firme con la promoción y reivindicación de su lengua originaria. Su música y activismo se han convertido en herramientas esenciales para preservar y revitalizar sus lenguas, asegurando que la riqueza de sus tradiciones lingüísticas no se pierda con el tiempo.

La música y el activismo de estos raperos funcionan como medios para reafirmar y revitalizar su lengua originaria, un acto que refleja un *habitus* que, aunque ajustado por la necesidad de adaptarse al castellano, sigue profundamente arraigado en la cultura y los valores originales. Su compromiso con la preservación lingüística y cultural muestra cómo las disposiciones del *habitus* pueden ser utilizadas para luchar contra la asimilación y mantener viva una identidad cultural.

En este caso el rapero Cosijopi de lengua Zapoteco, nos habló de cómo fue que tuvo que aprender la lengua originaria.

“Ok, pues es algo muy loco porque yo aprendí en primera instancia hablar en español porque mis papás son hablantes, mi mamá es hablante, mis abuelos, todos mis familiares son hablantes, pero es algo de que mi papá... al dar clases en una escuela, consiguió un trabajo en una escuela primaria para dar clases de artes y el único requisito era hablar español y le prohibieron a mi papá a que hablara o platicara con los alumnos en Zapoteco, entonces mi papá, pues por el miedo de que tal vez me cerrara las puertas de algún trabajo o algo así, no me enseñó en Zapoteco, sino que me empezó a hablar en español y pues yo crecí con la enseñanza del español, pero surge algo de que vas creciendo y sales en el callejón y te topas que los demás niños que hablan Zapoteco y las vecinas hablan Zapoteco y te hablan en... Zapoteco sin importar si lo entiendes o no, pero ahí aprendí yo con los compas de la calle y empecé a aprender frases, lo primero que aprendes pues es las groserías y ahí te vas empapando”

A raíz de querer reivindicar su lengua y usar la música rap como herramienta para hacerlo, nacen sus proyectos. Así lo declaró el rapero Kipper, Mazateco:

“Este, yo creo que yo lo elegí porque cuando, bueno, yo crecí en un lugar donde había un compositor que hacía música en mazateco, entonces yo no

sabía tocar ningún instrumento, cuando llegó el género del rap a mí, fue como con este género de libertad de expresión, ¿no?, entonces yo lo adopté y escuché el mensaje que daban otros raperos, entonces esto a mí me llenó para dar el mensaje...Y yo dije ¿cómo puedo dar un mensaje, pero sin copiarle a los demás?, entonces adopté el mazateco y adopté representar mi cultura. Y esto fue lo que, pues, hasta la actualidad de hoy en día, es lo que me está llenando”

Asimismo, algunos de los raperos comentan que la música siempre ha formado parte de sus vidas, ya que crecieron en entornos donde la música era una presencia constante, influenciada por sus tradiciones y costumbres culturales, por ejemplo, los raperos Diego hablante del mazateco y Cosijopi hablante de zapoteco, declaran:

“Yo, pues sé tocar los instrumentos prehispánicos, que como son los... tambores, tambores prehispánicos, una percusión típica es la tortuga que tiene un sonido peculiar, la flauta de carriza. Posteriormente pues fui creciendo y aprendí otros instrumentos como el saxofón y la guitarra y entre otras cosas más que aprendí. No tenía mucho que aprendí el Son Jarocho con la jarana y todo eso. Me gusta mucho la música y me la paso aprendiendo lo más que pueda.”

“...antes de hacer rap nosotros empezamos con la música prehispánica de Juchitán, tocamos instrumentos y así. Y desde muy pequeños... escuchábamos las canciones y empezamos este proceso del rap juntos a empezar a escribir hasta llegar a un punto de decir, pues hay que... ya ya rapeábamos, ya escribíamos, ya compartimos la música” (Cosijopi, zapoteco.

Además, varios de ellos ya estaban escribiendo letras y componiendo antes de embarcarse en proyectos musicales relacionados con el rap en lenguas originarias como fue el caso de Diego:

“En la secundaria yo trataba de escribir, pero pues nunca pude hacer nada, porque no era el momento, creo. A lo mejor no era el momento de estar haciendo eso. Yo lo hacía y lo hacía y lo hacía, y nunca, nunca me quedó ni una, ¿no? Entonces fue cuando estábamos ya aquí en la Merced,

me accidenté y pues... Tuve que quedar dos años fuera del trabajo y pues ahí fue donde ahora sí salió. Pero tal como hacerlo por sacar dinero así, pues no es tanto la idea, sino fue por diversión y por el pasatiempo. Hoy en día me ha dado para comer luego y pues es un extra que me está cayendo de la música”

Por otro lado, uno de ellos expresó que unas de las cosas que lo impulsó y ayudó fue su carrera estudiantil.

“Este todo, todo esto empezó por mensaje, porque yo, cuando llegué a la ciudad, era muy, muy difícil todavía empezar a hacer música, lo que a mí me impulsó y con lo que le digo a muchos fue el estudio, seguir estudiando, yo creo que ejercer una carrera fue lo que también les llamó y les motivó a muchas personas en mi comunidad, no tan solo el rap, yo creo que esto fue parte de, pero los estudios fueron muy importantes en mi vida” (Kipper, Mazateco).

El *habitus* de los raperos de lenguas originarias está configurado por una compleja interacción entre la imposición del castellano, las experiencias migratorias y el deseo de preservar su identidad cultural. La música rap emerge como una herramienta poderosa que les permite reconfigurar su *habitus* y reafirmar su herencia lingüística y cultural, demostrando cómo, a pesar de las adversidades, pueden adaptar sus disposiciones y prácticas para mantener vivas sus tradiciones en contextos contemporáneos.

b) Sonidos De Identidad: Influencia

Dentro de la influencia de los raperos en lenguas originarias mencionan que su interés por la música y su decisión de comenzar en este género a menudo se vieron significativamente influidos por la presencia y el trabajo de artistas consagrados como Cartel de Santa. También el ver a músicos locales combinar su arte con la preservación de su lengua materna no solo los inspiró, sino que también les proporcionó un sentido de legitimidad y propósito. Estos artistas comunitarios, que a menudo enfrentan desafíos similares en cuanto a recursos y visibilidad, demuestran que es posible mantener viva una lengua y cultura a través de la música, y sirven como una fuente de motivación y esperanza para los nuevos raperos. Esta influencia se manifiesta en cómo los nuevos raperos configuran su propio *habitus*, su interés por la música y su decisión de entrar en

el género del rap están guiados por las experiencias y los logros de aquellos que los precedieron. En otras palabras, se ajusta para incorporar las estrategias y valores ejemplificados por estos artistas consagrados, creando un vínculo entre su trayectoria actual y los modelos culturales que han encontrado inspiradores.

El caso de Kipper, rapero mazateco:

“Sí, bueno, en mazateco se llama chan su, y es muy conocido en mi comunidad, incluso en mi canción “Talento de mi estado”, en el video, yo puse su parte porque él fue para mí una motivación porque me inspiró, ¿no? Y esta persona, hoy en día ya no hace canciones como para el pueblo, hoy, se metió a la religión, ahorita hace canciones, pero para cristianos, como que toca un tema diferente. Entonces yo siento que ahí participo yo, cómo darle difusión también a su música, muchas personas queremos salir adelante con esto” (Kipper, mazateco.

Los raperos en lenguas originarias no solo incorporan elementos lingüísticos en su música, sino que también adoptan vestuarios típicos y máscaras representativas de sus culturas ancestrales como parte integral de su expresión artística. Estos elementos visuales no solo enriquecen su presentación escénica, sino que también sirven como una afirmación y celebración de su identidad cultural.

“Sí, sí. En algunas presentaciones, pues sí utilizó las máscaras, utilizó la ropa tradicional de mi pueblo.” (Juan Sant, Totonaca).

De igual forma, han recibido una influencia significativa de artistas mexicanos gracias a su familia que, aunque no necesariamente pertenecen al género rap, han dejado una marca importante en su música y la cultura.

“Pues fíjate que a mí siempre me ha gustado la música de los 90’s, me gustaba la música que escuchaba mi papá, La Sonora Santanera, Los Ángeles Negros y todo eso. Y como traen instrumentales bien chidos y luego yo escuchando hip hop, por ejemplo, de los noventas de aquellos tiempos de funk y todos ellos” (El Mágico, náhuatl.

También, los raperos en lenguas originarias reciben una amplia gama de influencias internacionales, que incluyen a destacados raperos y movimientos globales

del género. Esta influencia externa juega un papel crucial en la evolución y diversificación de su estilo musical, de vestimenta, así como en la forma en que adaptan el rap a sus contextos culturales específicos.

“Pero en mi vida cotidiana, pues obviamente me he visto como una persona común, como una persona aquí en la ciudad y a veces en las presentaciones trato de vestirme como que pues no sé con una ropa más holgada. Que es como de la cultura que yo pertenezco que es el hip hop, ya que en el hip hop uno de los principales elementos también es la ropa, es tu forma de vestir y eso también tratamos de representarlo ahí, no tratar de vestir como los grupos de rap de antes, como lo fue Carries One, Nas y toda esa onda, que justamente es muy, es como algo básico, es un código que no puedes pasar por alto a la hora de hacer rap y de representar tu música” (Juan Sant, Totonaca).

Por otro lado, los raperos en lenguas originarias también se ven profundamente influenciados por una variedad de fuentes culturales más allá de la música, incluyendo literatos, poetas, cineastas y otros artistas de diferentes disciplinas. Esta influencia amplia y diversa contribuye a la riqueza, la profundidad de sus letras, su mensaje artístico e inclusive sus vivencias personales. Kipper, nos comentó en este caso a Jacobo Greenberg:

“El que me ha ayudado bastante en esta teoría es Jacobo Greenberg porque él fue una parte esencial en el proyecto que ahorita estoy realizando, “En busca de más conocimiento ancestral”, conocimiento de los chamanes, conocimientos que de por si he tenido desde mi infancia, que no le tomaba tanta importancia como hoy en día, ¿no? y sanar el cáncer” (Kipper, mazateco).

Dentro de la influencia de los raperos en lenguas originarias, se observa que su interés por la música y su decisión de adentrarse en este género a menudo están significativamente moldeados por la presencia y el trabajo de grandes artistas. Además, el observar a músicos locales combinar su arte con la preservación de su lengua materna no solo los inspira, sino que también les otorga un sentido de legitimidad y propósito. Estos artistas comunitarios, que enfrentan desafíos similares en cuanto a recursos y visibilidad, demuestran que es posible mantener viva una lengua y una cultura a través de

la música, sirviendo como una fuente de motivación y esperanza para los nuevos raperos. Esta influencia se manifiesta en la forma en que los nuevos raperos configuran su propio *habitus*; su interés por la música y su decisión de ingresar al género del rap están guiados por las experiencias y logros de aquellos que los precedieron.

a) Talento Vs Disciplina

Algunos raperos en lenguas originarias se han arraigado en la elección del rap como su forma principal de expresión artística debido a su accesibilidad y las oportunidades que ofrece, especialmente en el contexto de sus comunidades y trayectorias personales. Para muchos de estos artistas, el rap representa un medio relativamente accesible en comparación con otros géneros musicales que pueden requerir habilidades técnicas más especializadas, equipos costosos o formación musical avanzada. La estructura del rap, permite la improvisación y la escritura libre de letras, facilita la entrada de nuevos artistas y les ofrece una plataforma para explorar y expresar sus ideas de manera directa y efectiva:

“Pues porque es lo más fácil, el rap no te exige tanto de entonaciones ni nada de eso, simplemente es tener un buen ritmo a la hora de ir a palabras y nada más, creo que es una puerta fácil para entrar, ya mucha banda igual entra así, porque es fácil, ya posteriormente si tienen chance de pagar ya lo hacen y ya por eso mucha banda también empieza a cantar y así es, está chido, pero pues no nos alcanza a algunos y pues por eso seguimos este rapeando sin cantar, ¿no? pero pues justamente fue eso, o sea yo empecé a rapear porque pues me gustaba, bueno me gusta este escribir y pues relatar lo que vivo nunca fue sin ponerme una meta de que yo quiero cantar en tal lugar, con cantar con tal artista, no, simplemente era expresión y nada más” (Juan Sant, Totonaca).

También, que la formación no es como tal en una institución, sino más autodidacta:

“Yo fui aprendiendo poco a poco de manera autodidacta, obviamente informándome sobre la cultura, la cultura hip hop y la música rap. Y hay mucho conocimiento ahí, mucha banda que se adentra apenas en el rap y cree que ya lo sabe todo, ¿no? Pero hay mucho conocimiento de códigos

tanto de calle como códigos de la cultura misma que solo el tiempo te lo va dando” (Juan Sant, Totonaca).

De igual forma, la idea inicial era expresar lo que sentían hacia su pueblo y las injusticias que existen sobre estas comunidades.

“Pues cuando yo empecé a hacer música no fue con intención de tocar en cierto punto, de ponerme una meta de que quiero tocar en tal lugar. Nunca fue el plan, simplemente fue expresión, expresarme porque sentía mucha injusticia hacia mi persona y hacia mi gente, ¿no? Y pues solamente quise levantar la voz y hacer lo que me gusta, ¿no? Que es rapear y ya lo demás poco a poco me fue llegando, ¿no? ...” (Juan Sant, Totonaca).

Aunque muchos raperos en lenguas originarias opinan que el rap es un medio de expresión relativamente accesible, es importante destacar que, antes de adentrarse en este género, la mayoría de ellos contaba con una sólida formación musical que contribuye a su habilidad y éxito en el campo. Esta base previa en la música permite una comparación entre talento y disciplina, revelando que la capacidad para destacarse en el rap no solo depende de la facilidad del género, sino también de una combinación de habilidades técnicas y compromiso personal.

2.2 Capitales De Los Raperos De Lenguas Originarias

a) Capital Social: Ritmos De Resistencia

Dentro de las estrategias de los raperos en lenguas originarias, está que la mayoría forman parte de un colectivo conocido como "Rap Originario", una organización que juega un papel fundamental en el apoyo y la promoción de su música. Este colectivo no solo facilita la producción y distribución de sus obras, sino que también proporciona una serie de recursos y servicios esenciales para el desarrollo profesional de los artistas.

“Mm, sí, de hecho, cuando yo llegué a la ciudad ahorita hasta la actualidad, tenemos un colectivo que se llama rap originario, este colectivo, gracias a Dios, este, ahorita no tiene como, como te refiero a que tantas reproducciones, tantas visitas, pero ya lo estamos llegando a ser internacionalmente con personas de diferentes países, personas argentinas de Estados Unidos, eh, que son las que más se interesan que

mi México y la verdad, pues son las que más me han apoyado, ¿no? en esto” (Kipper, mazateco).

Como menciona el rapero Kipper, el apoyo proporcionado por el colectivo "Rap Originario", junto con el esfuerzo continuo de los propios artistas, ha sido crucial para alcanzar diversas colaboraciones y expandir su presencia en la escena musical. Gracias a la estructura organizada y al respaldo del colectivo, los raperos en lenguas originarias han logrado establecer alianzas no solo dentro de sus comunidades o con otros raperos indígenas, sino que también han conseguido llegar a eventos internacionales como lo menciona El Mágico, rapero en Náhuatl:

“Pues nada más es algo mío y tengo colaboraciones, como por ejemplo unos hermanos que hablan náhuatl de uno de Guerrero, otro de Hidalgo que se llama Yago Moiseis y también hay un hermano que se llama Juan Sant que hace rap en Totonaca y también tenemos colaboraciones y yo he hecho mis instrumentales” (El Mágico, Náhuatl).

“Y entonces el colectivo que empezamos a hacer aquí en la ciudad fue de rap originario, donde está mi amigo Juan Sant, Juan Sant representa el Totonaco, Pack Boy representa la lengua Maya, mi amiga Sara Monroy representar la lengua Seri, y se empezaron a sumar más en el colectivo y el que nos empezó a echar la mano en esto se llama Nicolás, y es DJ Mente Negra, que es el que nos ha apoyado con las pistas, con las grabaciones y con los proyectos que hemos tenido ahorita en la actualidad” (Kipper, Mazateco).

Gracias al reconocimiento generado por los distintos eventos y colaboraciones, los entrevistados comentaron que empezaron a recibir invitaciones:

“Entonces, ahorita en la actualidad, eh, he tenido invitaciones de muchos amigos en redes sociales donde me invitan a ser parte, pero actualmente sigo con mi DJ y con el colectivo que ojalá que el proceso siga ahí, como estamos ahorita” (Kipper, Mazateco).

El concepto de capital social de Pierre Bourdieu se refleja claramente en la dinámica de los raperos de lenguas originarias a través del colectivo "Rap Originario".

Este grupo no solo facilita la producción y distribución de la música, sino que también ofrece un sólido respaldo en términos de recursos y servicios. Como lo evidencian testimonios de raperos como Kipper y El Mágico, la estructura organizada del colectivo ha permitido a estos artistas establecer alianzas y colaboraciones importantes, tanto dentro de sus comunidades como a nivel internacional. El capital social generado por estas redes de apoyo es esencial para su desarrollo profesional y expansión en la escena musical global.

b) Capital Económico: Sonidos De Prosperidad

El capital económico se refiere a la cantidad de dinero y bienes materiales que una persona tiene. Esto incluye cosas como el salario, las propiedades, y otros objetos de valor que se pueden usar para conseguir más recursos o beneficios. El capital económico es una parte importante del total de recursos que una persona puede acumular (Chauviré & Fontaine, 2014)

Se puede identificar en la esfera de acción de los raperos de lenguas originarias, puesto que les es necesario generar un ingreso a partir del trabajo independiente al rap, ya que la mayoría de ellos declaró que no pueden vivir de la música, pues es complicado sin el apoyo que otro tipo de artistas tienen, como lo es que la gente los escuche, asista a los eventos, consuma su música en las distintas plataformas y se reciban tratos justos por parte de las disqueras, sin embargo, se hacen un espacio para continuar con la música porque es lo que les apasiona.

“Pues si, tal así lo hago y saco mis cosas, mis proyectos, pero no me deja algo así como que digas que vivo de la música no, o sea yo tengo mi trabajo, pero esto lo hago como para satisfacer mi corazón, para que me sienta bien conmigo mismo porque es lo que me gusta” (El Mágico, Náhuatl.

“No, yo no vivo del rap. Tengo un trabajo en el cual voy saliendo, pero voy llegando del trabajo. Entró a las 8 de la mañana y salgo a las 6 de la tarde de casa desde las 5 de la mañana para llegar a las 8 y regresar pues voy llegando aquí 8, 8:30, que es casi todo el día y es el momento libre que tengo, pues lo utilizo para escribir o para para así, para crear música y todo eso, pero no vivo realmente de esto, realmente no es imposible para

mí vivir de esto, tal vez si la gente escuchara, si la gente nos escucha, obviamente podríamos dar conciertos y de lo que gana uno en un concierto, pues podría más o menos vivir, ¿no? Pero como no es el caso, pues no. En mi caso no. No sé los demás raperos en lenguas, pero en mi caso no vivo de esto” (Juan Sant, Totonaca).

Por otro lado, los entrevistados comentaron que el gobierno de la Ciudad de México les brinda un apoyo económico cuando son invitados a eventos, también asociaciones civiles o proyectos independientes les brindan este tipo de apoyo, pero este mismo se negocia dependiendo del lugar en que se vaya a llevar a cabo el evento siendo así que se llega a un acuerdo para designar estos recursos, ya sea para viáticos, transporte y demás.

“La verdad en esos eventos, pues yo soy sincero, ¿no?, yo creo que, en eventos de los gobierno, sí, nos apoyan económicamente, yo con mi colectivo tenemos una tarifa igual para presentación y mi colectivo en esos eventos, pues si nos ha llegado la invitación, yo ocupo el del rap originario, soy el tercero mejor pagado, primero está Pat Boy, Juan Sant y gracias a Dios, sigo yo que soy de los raperos de Oaxaca que estamos ahí, pero como te digo, solamente son los días que nos llaman, pero ahí, ahí ya tenemos como que esa difusión y sí, si hay, hay algo económico, pero también es dependiendo del gobierno“ (Kipper, Mazateco).

Pudimos ver que, de los 6 raperos entrevistados, Kipper es el único que puede decir que vive del rap:

“Yo estuve trabajando, actualmente, en lo personal como les digo, yo sí vivo de la música, yo soy rapero, yo si no rapeo no como, yo actualmente rapeo en los camiones, los espacios donde me den ando rapando ¿no?, entonces yo creo que desde ahí va la práctica, porque yo sigo ejerciendo, y a pesar de que ahorita tengo que buscarme un buen empleo, no lo hago porque luego no me da tiempo como actualmente” (Kipper, Mazateco).

A pesar de la capacidad de los raperos de lenguas originarias para generar ingresos a partir de su actividad musical, muchos de estos artistas deben mantener empleos

Estrategias y dificultades de los raperos en lenguas originarias

adicionales para sustentar sus necesidades básicas, dado que la música no les proporciona ingresos suficientes. Aunque algunos reciben apoyo económico para eventos y presentaciones, como Kipper, que ha logrado vivir del rap gracias a actuaciones en espacios públicos, la mayoría aún enfrenta dificultades económicas. El capital económico limitado impacta su capacidad para desarrollar su carrera plenamente, subrayando la desigualdad en el acceso a recursos.

Capítulo 3

Fluyendo Contra La Corriente: Resistencia En Las Rimas

3.1 Dificultades De Los Raperos De Lenguas Originarias

Para esta investigación es importante entender el concepto dificultades en términos de este trabajo. Nos referimos a los obstáculos a los que se enfrentan los raperos de lenguas originarias para poder jugar en la esfera de la escena artística musical del rap. Estos raperos tienen que apostar para poder entrar en el juego y de mismo modo crear estrategias para permanecer dentro de él. De esta manera se describieron las dificultades sociales, económicas, culturales, entre otras a las que se enfrentan los raperos.

a) El Rap En Comunidades Marginadas

El rap es un género de pronunciamiento, una forma de expresión libre en la que el individuo puede hablar de sus inconformidades respecto a cualquier tema, ya sea políticos o sociales. El rap, por ser un género tan controversial, las comunidades de los raperos de lenguas originarias no veían bien que el rap representara su cultura, después de probarse a sí mismo que es una forma de expresión mas no de rebeldía, les empezó a gustar, y ahora su población los apoya.

“Yo creo que en Oaxaca era como bien difícil que te aceptaran como rapero, porque muchas personas no lo veían bien” (Kipper, Mazateco).

Rapero en zapoteco afirmó que a su comunidad no le gustaba que hiciera rap:

“Pues nosotros queríamos ir a los eventos donde participan esas personas (bandas en zapoteco), pero nos hicieron el feo porque decían que estábamos denigrando la lengua zapoteca con ese ritmo (rap) que no es perteneciente de Juchitán y pues decían eso, de que estaba mal lo que estábamos haciendo” (Cosijopi, Zapoteco).

Por ser uno de los géneros más libres a la hora de escribir y crear *beats*, además de no tener ciertas reglas melódicas como otros géneros, las personas piensan que no tiene un gran valor. Algunos de los raperos entrevistados concuerdan que no se le da un valor a la música en general, ni mucho menos a la suya.

“Las personas piensen que hacer rap no es un oficio, que incluso la música no es un oficio serio, me topé con personas que no le dan el respeto o el valor que se merece lo que hago” (Cosijopi, Zapoteco).

El rapero Diego reafirmó la falta de apoyo respecto a su música y cómo a través del tiempo ha ido cambiando, pero todo es parte de un proceso:

“Cuando empecé no era de que la gente lo recibiera bien, sino que me criticaban mucho, ¿no? si antes de 100 personas me criticaban 50, ahorita de 100 me critican como unos 20. Pero como que poco a poco la gente lo ha ido aceptando. Pero en un principio... Yo creo que hasta era más la gente que criticaba que los que apoyaban. Porque decían que esa música era para marihuanos, para drogadictos, esos que andan en la calle y así, yo siempre traté como de decirles que no, que mi música no habla de eso, que mi música trae un mensaje que habla sobre lo que yo viví en el pueblo” (Diego, Mazateco).

Uno de los muchos objetivos de los raperos de lenguas originarias es crear música y que sea escuchada en muchas partes del mundo, para así invitar a toda esa gente a sus comunidades, que puedan conocer su cultura de cerca, sus lenguas, sus tradiciones; de esta manera, generar turismo y crecer como región.

“Algún día todo ese turismo pueda llegar a mi comunidad para que no tengamos que emigrar y que no tengan que emigrar personas como actualmente yo, y vivir en la ciudad y respirar smog” (Kipper, Mazateco).

Con estos testimonios pudimos comprender la importancia para los raperos de obtener una aceptación por parte de su comunidad, hacer rap en lengua originaria significa preservar sus raíces y de una manera darla a conocer al mundo. El *habitus* de los raperos toma un papel muy importante para comprender el valor que le dan a sus canciones, ellos no solo esperan a que a su comunidad les guste su música, sino también su apoyo.

b) Discriminación En Comunidades Marginadas

Los raperos al migrar a otras ciudades para poder alcanzar más visibilidad se han tenido que enfrentar a cierto tipo de discriminación, los ven mal, no les dan trabajo por ser de alguna comunidad marginada, por su forma de vestir, de hablar y evitan escuchar su música. Ellos mencionan que en otros países se sienten orgullosos de tener música o bandas de lenguas originarias, pero aquí en México no, prefieren escuchar otros tipos de géneros.

“Aquí en la ciudad este pues quieras o no hay una discriminación silenciosa le llamaría yo o no sé si llamarlo así, por el simple hecho de que la música en lenguas originarias no sea tan conocida es una discriminación, pues la gente no quiere aceptar, saben que existe, pero no lo quieren escuchar. O sea, no quieren ir a los eventos, no quieren darle reproducción a los trabajos que hacemos.... Yo he visto bandas que hacen rap en lenguas originarias de otros países y son muy reconocidas y la gente se siente orgulloso de tener un representante en lenguas originarias, ya sea en Quechua, en Mapuche, y la banda los quiere, ¿no? Pero aquí como que no quieren darle esa visibilidad que necesita o que debería de tener. La verdad es que hay muchísima hipocresía por parte de toda la comunidad y del pueblo mexicano” (Juan Sant, Totonaco).

El tipo de lengua que se utiliza en sus canciones varía, entre totonaco-español, náhuatl-español, mazateco-español, entre otros. Muchos raperos optaron por combinar su idioma de origen con el español para que su público pudiera entender las canciones y tener mayor visibilidad.

“Yo estuve batallando bastante para que fuera una aceptación, porque pues era muy difícil que muchas personas, captaran el mensaje de una persona indígena, más que nada por la discriminación que hay, por la vestimenta, por el tipo de música que se escucha en la ciudad... Entonces, yo creo que, para mí, ser un rapero oaxaqueño, fue como que de mucho orgullo y también con un poco de tristeza por emigrar en mi comunidad a la ciudad” (Kipper, Mazateco).

Los raperos sienten que existe una discriminación hacia su música por los propios mexicanos, no creen que les ocasione orgullo o la inquietud de querer escucharlos, de saber un poco de su lengua, la cultura, de lo que hablan las canciones, simplemente creen que no les interesa. Por otra parte, la falta de difusión juega un papel muy importante, ya que eso también ha construido una barrera para que sean reconocidos y por consiguiente escuchados.

“Yo siento que no es tanto en la comunidad la verdad, la discriminación se sufre más en la Ciudad de México. Me ha tocado y da tristeza que la misma sociedad de aquí sea la que discrimina por la vestimenta, por tu forma de hablar o yo lo siento más cuando platico en el centro con mis amigos y platicamos en mazateco, entonces, hay personas que pasan y se empiezan a burlar, y ahí entiendo que la discriminación está más que nada por la vivencia de aquí de la ciudad” (Kipper, Mazateco).

Testimonio de Juan Sant que reafirmó la discriminación que hay hacia su música:

“La gente es la que no quiere aceptar que, pues hay música en lenguas originarias y si te dan el espacio, bueno si hay un grupo de rap o de cualquier rock en lenguas originarias, la gente como que no se acerca o no quiere acercarse a escucharlo o consumir, por ejemplo, los mismos vídeos que subimos y todo eso, como que no le dan esa importancia” (Juan Sant, Totonaco).

La discriminación no era algo a lo que se enfrentarían los raperos de lenguas originarias cuando comenzaron a hacer rap, anteriormente buscaban la aceptación del rap en sus comunidades, con el paso del tiempo la obtuvieron, pero al querer escalar en la esfera del rap se pudieron dar cuenta que hay mucha discriminación hacia ellos, han tenido que utilizar diferentes estrategias para confrontarla. Actualmente no es un tema que les preocupe, pero saben que existe y en algunas ocasiones se sienten desplazados, sin embargo, ellos no utilizan sus recursos para acabar con la discriminación, ellos los utilizan para seguir haciendo música.

c)Falta De Apoyo Gubernamental

Los raperos de lenguas originarias no utilizan temas de política en sus canciones para evitar fracciones dentro de sus comunidades, también porque el gobierno de la Ciudad de México les puede quitar el apoyo o la invitación a participar en diversos eventos, por decir algo que no les parezca dentro de sus letras. Por otra parte, el gobierno prefiere apoyar a talentos extranjeros y pagarles a ellos para que vayan a los festivales que, a los talentos de su comunidad, por lo que ellos muchas veces se muestran inconformes y buscan otras maneras de obtener recursos.

“Yo creo que a ellos los aceptan por la economía que tienen, por los recursos, por lo que pueden aportar, por el dinero que aportan en los partidos políticos, yo soy sincero, de hecho, tengo una canción que se llama “La voz del pueblo” que apenas compuse y donde pues, estoy dando mi forma de pensar” (Kipper, Mazateco).

Para los raperos de lenguas originarias ha sido un proceso largo y desgastante el poder ser reconocidos por su propio gobierno municipal y estatal, al no ser conocidos les cerraban las puertas en muchos lugares, entre ellos palacios municipales, explanadas, diferentes municipios. Aunque sus intenciones fueran que la gente de sus comunidades y las de afuera escucharan sus canciones y la preservación de sus lenguas, el gobierno no les brindaba ese apoyo. Después de buscar otro tipo de estrategias el gobierno los miro.

“Anteriormente si nos tocaba solicitar los espacios, pero los negaban, solicitamos el espacio en el Palacio Municipal para presentarnos, que nos dieran chance de hacer eventos en el centro, y pues no nos dejaban. Pero a raíz de que nos fuimos conociendo, hicimos videos igual, y en las redes sociales pues tuvimos ese auge, y ya empezaron a aceptarnos las solicitudes de hacer eventos en el centro o hacer eventos aquí en la ciudad”(Cosijupi, Zapoteco).

En algunos otros casos como el de Juan Sant sí se les da un apoyo económico por parte del gobierno, en eventos culturales o representativos de la comunidad. Los raperos van con gusto a cubrir esos eventos, sin embargo, el pago no muchas veces es suficiente para pagar todo lo que implica.

“Ellos vieron nuestro trabajo en redes, los vídeos en YouTube y en un momento pues empezaron a llegar los mensajes, las llamadas, nos preguntaban oye este pues tenemos este espacio para que pues ustedes puedan presentar su trabajo y pues lo que nosotros hacíamos era preguntarles bueno pues hay algún este apoyo económico o algo... Y pues sí, sí nos han dado algunos espacios y así, y sí se nos paga” (Juan Sant, Totonaco).

“Nosotros lo vemos como un apoyo económico- simbólico porque en realidad a veces...si nosotros quisiéramos cobrar lo que realmente cuesta alguna presentación, lo que realmente conlleva llevar a veces a veinte personas dentro de todo el equipo que está yendo a veces, no existe ese pago, no existe ese apoyo que. pero pues sí a veces vamos mucho más por un apoyo económico, un apoyo simbólico es como la forma en la que trabajamos” (Carlos CGH, Triqui).

En algunas ocasiones el gobierno de la Ciudad de México solo les daba un apoyo simbólico para cada una de sus presentaciones, a algunos se les pagaba bien (siempre y cuando ya fueran reconocidos) y en otros de los casos no se les pagaba, pero se les prometía tener difusión con aquellas presentaciones, para algunos raperos al principio estaba bien, pero también era una forma de desvalorizar su trabajo y el esfuerzo que hacían.

“Si me contratan mucho... Yo iba, me presentaba, pero no me pagaban. Pero siempre me metieron a la cabeza eso de que de que se me contrataba porque le iban a dar difusión a lo que yo estaba haciendo, a mi música. Siempre me decían eso los que organizaban el evento que te vamos a contratar a tal lado porque queremos dar a conocer tu música y que la gente conozca tu música entonces fue mucho tiempo que yo anduve así en varios eventos e iba y pues nunca se me pagó” (Diego, Mazateco).

Por otra parte, mencionan que el gobierno -ya sea de la Ciudad de México o el de sus propios municipios- solo se les acerca en dos fechas: el 21 de febrero y el 09 de agosto,

fechas relacionadas a los pueblos indígenas, mientras que el resto del año, no se acuerdan de ellos como comunidad, ni se les da apoyos económicos, como en otras regiones.

“Lo que me da tristeza, y soy sincero, que solamente son el 21 de febrero, que es el día de los pueblos indígenas, y el 9 de agosto, que es el día internacional de los pueblos indígenas, son los días que el gobierno te abre las puertas, después que pasan esos días de verdad ya, ya ni siquiera se acuerdan de los raperos originarios, y no solamente los raperos originarios también de las personas que hacen música tradicional en nuestra lengua” (Kipper, Mazateco).

En la Ciudad de México se han hecho eventos, talleres y presentaciones que tienen como objetivo mostrar las diferentes culturas de la república, por ello muchos de los raperos son invitados al Zócalo de la Ciudad de México para alguna presentación, antes que en sus propias comunidades.

“Por ejemplo me pasa aquí en Huajuapán que es el lugar en donde radicó, nunca he tenido un evento como tal, en el cual sea únicamente mi proyecto cultural, hasta ahorita regiduría de cultura o cosas así nunca se ha acercado conmigo para algún evento o algo así. En cambio, por ejemplo, en la Ciudad de México que es en donde más he tenido mis presentaciones creo que si se ve un poquito más el apoyo por proyectos culturales” (Carlos CGH, Triqui).

Hay raperos a los que les costó más trabajo empezar a ser reconocidos que a otros, algunos llevan carreras de más de diez años y otros que llevan apenas unos años y les ha ido bien, con presentaciones y apoyos gubernamentales. Se mencionó que en los últimos años el gobierno ha volteado a ver a los pueblos indígenas como una forma de preservar la cultura mexicana, por lo cual muchos de los raperos han sido invitados a la Ciudad de México.

“Yo llevo 5 años máximo, pero tengo otros amigos que llevan tiempo haciendo esto, que normalmente llevan mucho tiempo haciendo esto y nunca se harán... Nunca los habrían volteado a ver, nunca se habrían

fijado en ellos. Y entonces, ahorita como que está el gobierno de la Ciudad de México visibilizando este tema sobre las lenguas y que hay que rescatarlo, pues también nos ha ayudado un poco porque pues han volteado a vernos también y nos han llevado a lugares” (Diego, Mazateco)

Los raperos no cuentan con un capital cultural institucionalizado en el que puedan respaldarse y así poder incorporarse al campo de la escena artística musical. El gobierno no es su principal apoyo, solo se les da un “pago simbólico” en sus presentaciones. Sin embargo, utilizan el apoyo que les da un gobierno como una estrategia para dar a conocer su música y presentarse en diferentes lugares. Pareciese que es un ganar-ganar, pero se debe destacar que el objetivo de los raperos es preservar su cultura, mientras que el gobierno solo aparenta interesarse en dos fechas importantes y lo que resta del año no se acuerdan de ellos.

d) Falta De Difusión Y Consumo

Una de las dificultades a las que se enfrentan los raperos de lenguas originarias es a la falta de difusión y consumo por parte de la población mexicana. Los raperos gastan su dinero en comprar equipo de calidad, en poder firmar con disqueras, en tener eventos underground o del gobierno para poder tener mayor difusión, sin embargo, han tenido poco alcance y reconocimiento.

Juan Sant rapero en totonaco comentó una de las dificultades que ha tenido en su carrera musical

*“Si no grabas algo profesional la gente pues no toma en serio tu trabajo”
(Juan Sant, Totonaca).*

En su mayoría los raperos de lenguas originarias no viven de la música, tienen un trabajo alterno, con lo que ganan pueden cubrir sus gastos y comprar equipo para hacer música, sin embargo, a ellos les gustaría vivir de la música para dedicarse completamente a ello.

“Es imposible para mí vivir de esto, tal vez si la gente escuchara, si la gente nos escucha, obviamente podríamos dar conciertos y de lo que gana

uno en un concierto, pues podría más o menos vivir, ¿no? Pero como no es el caso, pues no” (Juan Sant, Totonaca).

Actualmente en México, géneros como el reggaeton o los corridos son de lo más escuchado por jóvenes, adultos y niños, música que (en palabras de los raperos) no siempre difunde un buen mensaje, pues sus letras hablan sobre temas de drogas, sexo, narcotráfico, etc. Por ello, el rap en lenguas originarias no es tan escuchado en la población mexicana.

“Pero sí, me da tristeza que escuchen más música de corridos tumbados, música de reggaetón, que ni siquiera dan algún mensaje y sea la más producida” (El Mágico, Náhuatl).

Al no tener difusión la música de rap originario la gente no los conoce, por ende no tienen un gran interés por lo que dicen o hablan en sus canciones. En eventos donde se presentan varios raperos de todo tipo, el público va a ver a su rapero favorito, no a los nuevos.

“La mayoría de los eventos que se organizan, lo organizan los raperos... por lo general ponen a un rapero estelar y todos nada más van a escuchar al rapero estelar y pues en ocasiones si tu abres a ese rapero, pues no te van a prestar la atención que quisieras que te presten e incluso ni siquiera te van a voltear a ver, eso es lo que una vez nos pasó, pero de ahí no nos ha vuelto a pasar” (Cosijopi, Zapoteco).

Los raperos de lenguas originarias consideran que podrían tener más difusión si los medios de comunicación, youtubers o celebridades hicieran vídeo reacciones del rap originario.

“Yo sé que todavía falta mucha difusión, yo sé que todavía falta que youtubers, medios de comunicación se enfoquen en hacer vídeos o video reacciones en nuestra música. Pero yo sé que eso va a llegar con el paso del tiempo” (Kipper, Mazateco).

Otra dificultad a la que se enfrentan los raperos es el poco tiempo que tienen para dedicarse a la difusión de su música, ya que la mayoría trabaja para poder pagar sus gastos y regresa muy tarde a su hogar, por lo que el poco tiempo que les queda del día lo utilizan para escribir canciones, dejando de lado la publicidad en redes sociales.

“Es complicado, para empezar mi trabajo no me lo permite. Salir desde las 5 y regresar a las 9 de la noche es muy poco tiempo para estar metido en redes, estar publicando es complicado, pero pues sí hay banda que pues tiene el tiempo y la solvencia económica para meterse y empezar a trabajar su música, dándole esa visibilidad en redes” (Juan Sant, Totonaco).

Es importante comprender que los raperos de lenguas originarias ponen en juego diferentes capitales, el económico para producir música, el cultural para preservar sus raíces a través de la música y el social para vincularse con algunos otros raperos, sin embargo, este último es muy importante para la difusión y el consumo de su música. Las estrategias que han utilizado ante esta dificultad no son suficientes para entrar al campo de la escena artística musical, además de que la difusión actualmente se maneja en redes sociales, por lo que muchos raperos han optado por subir contenido a diferentes plataformas y de esta manera llegar a más usuarios.

e) Falta De Recursos

La falta de recursos tanto económicos, como sociales, de conocimientos, entre otros ha evitado que los raperos puedan formar una carrera y solo se quede como un pasatiempo, pocos de los raperos que entrevistamos viven de la música y se dedican día a día a ella.

“Desde que estaba más pequeño me latía todo esto de hacer rimas y todo eso, pero como no tenía el dinero y todo eso, pues nada más era un hobby” (El Mágico, Náhuatl).

Aquí el testimonio de Kipper respecto al pago de plataformas para tener más difusión:

“Lamentablemente, es la economía, a mí me han dicho que por qué no le invierto a las plataformas, y no es por miedo, eso no, me siento seguro del

mensaje, pero aquí yo siento que para meterte a las plataformas es invertir el dinero, es saber más” (Kipper, Mazateco).

Otro Ejemplo del rapero Juan Sant que afirmó que todo lo que gana en su trabajo en una fábrica textil es utilizado para mejorar la calidad de su música o para videos musicales, dejando de lado muchas veces sus necesidades.

“Encontrar un buen trabajo porque todo lo que ahorro, todo lo paso para producción y todo eso, para producir algo y el hecho de estar haciendo esto pues no me he permitido pagar los estudios para terminar la prepa y tener una vida mejor, más estable” (Juan Sant, Totonaco).

Una aspiración que tienen los raperos para lograr el reconocimiento de su trabajo:

“Hicimos esfuerzos para grabar nuestras canciones incluso cuando nos invitan a eventos fuera de Juchitán, pues nosotros nos esforzamos por conseguir para nuestros pasajes e ir al evento, ahorrábamos o vendíamos cosas para poder asistir a esos eventos era todo invertir, todo era para poder rapear” (Cosijopi, Zapoteco).

Como se mencionó anteriormente el gobierno local prefiere invertir por artistas que vienen de otras ciudades para cantar en eventos o festivales, que contratar a los de su comunidad, por ello, muchos raperos están inconformes y prefieren viajar a Ciudad de México donde si se les da mejores oportunidades.

“Solo que solamente a veces es más preferible pagarle a alguien de afuera para que venga y cante, cuando tienes como quizás todo a la mano. Porque aquí, en el lugar donde estoy viviendo es una ciudad en la cual también hay muchos artistas, hay también pintores, muralistas, hay de diferentes géneros y son grupos que han sobresalido, pero como que cada quien por su cuenta” (Carlos CGH, Triqui).

Los raperos no solo se apoyan de su trabajo alterno, también de las presentaciones que hacen, si no hay eventos o festivales se ven en la necesidad de vender cosas o buscar otro trabajo, por eso muchos de ellos dicen que no pueden vivir de la música.

“Yo creo que es estable por meses, porque hay meses donde si hay cuatro o cinco eventos, pero hay meses donde no hay nada, no hay invitación para nada, entonces como que si ya en persona me dicen “¿si vives de la música?” pues realmente no vivo de la música, pero si lo poco que gano o con lo que se nos apoyan sigue el proyecto para que siga creciendo poco a poco” (Carlos CGH, Triqui).

Como pudimos ver en este apartado, los raperos de lenguas originarias se enfrentan a diversas dificultades que obstaculizan dedicarse completamente al rap, como la falta de recursos y capitales, falta de difusión, la discriminación y la falta de apoyo. Al principio de esta investigación nos planteamos como conjetura diversas dificultades que creíamos que enfrentaban los raperos de lenguas originarias en el ámbito de la escena artística musical, de los cuales encontramos que no existe una falta de redes de vinculación, ya que entre los raperos de lenguas originarias se conocen y han tenido diversas colaboraciones; también se mencionó la falta de conocimientos de eventos y apoyos gubernamentales, de la cual, los raperos si saben de su existencia, a muchos de ellos los han invitado, sin embargo, el apoyo que se les da es muy poco. Los raperos se siguen enfrentando a diversos temas de discriminación, que conforme ha pasado el tiempo ellos consideran que han tenido una mayor aceptación, pero que podría ser mejor, y respecto a su lengua de origen, diferentes sujetos fuera de sus comunidades, han mostrado interés por ellas y hay una lucha constante por la preservación de su cultura.

3.2 Estrategias De Los Raperos De Lenguas Originarias

El término estrategia es un elemento importante para la elaboración de este capítulo, por sí solo no tiene ningún significado, pero para los conceptos que hemos utilizado de Bourdieu, como campo, *habitus*, capitales, entre otros, el concepto conlleva un mayor peso. “La estrategia es la anticipación operada en la pasión del juego” (Chevallier & Chauviré, 2011, 87-92), quiere decir un plan diseñado para alcanzar un objetivo específico, de esto dependerá el juego que tenga el sujeto en diversas situaciones. “Las interacciones del sujeto no necesitan ser planeadas, conciernen al sentido práctico,

es decir, a una inteligencia inmediata de las situaciones que procede del conocimiento práctico del juego” (Chevallier & Chauviré, 2011, 87-92). Por otra parte, hay que destacar que el *habitus* anticipa el futuro, con lo que hay que hacer, lo que se tiene que decir, las estrategias dependen de lo que se pretende lograr dentro del juego, si su objetivo es adquirir poder, ¿de qué tipo?, o si el sujeto busca entrar al campo de la gran producción o al campo de la escena artística musical, saber que necesitan para dejar de ser una esfera de acción, pero de ello depende el sujeto. Las estrategias no son un tipo de respuesta, en lo que el individuo está predispuesto a hacer para alcanzar su objetivo.

Una forma de entender el término estrategia y su relación con los demás términos de Bourdieu es la siguiente: “el sentido del juego es el dominio práctico de la relación entre la acción del juego (estrategia) y la repartición inicial de las cartas (capitales)” (Chevallier & Chauviré, 2011, 87-92). De otro modo, “las estrategias desarrolladas por el agente derivan de su implicación (*ilusio*) en el juego y de su sentido en el juego, conllevan anticipaciones prácticas de las tendencias inmanentes de juego, que concuerdan con lo que él puede esperar alcanzar gracias a la posición que ocupa” (Chevallier & Chauviré, 2011, 87-92)

Existen diferentes tipos de estrategias, una de ellas son las estrategias de conservación (ortodoxia) y las estrategias de subversión (Heterodoxia).

“Anteriormente las estrategias de conservación tenían el objetivo de sacar provecho de un capital progresivamente acumulado; actualmente, las estrategias están orientadas hacia una acumulación de capital específico, lo que supone una modificación más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de producción y apreciación de los productos, y simultáneamente una devaluación del capital detentado por los dominantes” (Andión, 1999, 86).

Las estrategias heterodoxas harán que los sujetos produzcan el discurso defensivo de las estrategias ortodoxas, es decir, aquellos en posiciones menos favorables pueden intentar cambiar las reglas del campo o crear nuevos campos donde su capital sea más valioso, para poder mejorar su posición.

Las composiciones de capitales de cada sujeto harán que utilicen diversos tipos de estrategias, entre ellas de sucesión o de ruptura. Los agentes con grandes capitales adoptarán un tipo de estrategias de sucesión, por otro lado, los sujetos pertenecientes a un núcleo distinto sin capital, ya sea heredado o incorporado, tendrán que optar por un tipo de estrategias heréticas y subversivas para lograr lo antes posible un capital específico. Sin embargo, los sujetos que son jerárquicamente dominantes, al estar en una situación desfavorable, tienen que elaborar estrategias cuyo discurso restaure el orden establecido o lo imponga a la fuerza (Andión, 1999, 85-90). También debemos tener en cuenta las estrategias de acumulación de capital donde los actores buscan aumentar su capital (económico, cultural, social, simbólico) para mejorar su posicionamiento dentro del campo. Por último, las estrategias de legitimación donde el individuo busca legitimar su posición y su capital, obteniendo reconocimiento y autoridad dentro del campo, la cual refuerza su estatus y poder.

De otro modo, podemos resumir que las estrategias son las acciones que los individuos o grupos toman dentro de un campo social para mejorar o mantener su posición en dicho campo. Estas estrategias no son planificadas o conscientes, sino que son producto de la relación del *habitus*, el capital y las reglas del campo. Con esta breve introducción sobre las estrategias y su uso en términos de Bourdieu, hicimos un análisis sobre las estrategias que utilizan los raperos de lenguas originarias en México para continuar en su esfera de acción.

Por otro lado, consideramos que es importante mencionar la definición de estrategias según Michel Foucault, puesto que dentro de nuestro análisis hacemos referencias a estas dos definiciones de las estrategias. “Foucault identifica varias estrategias a través de las cuales el poder se ejerce y se mantiene en la sociedad. Estas estrategias están diseñadas para controlar, normalizar y disciplinar a los individuos, y se basan en el conocimiento y la vigilancia” (Toscano, 2016). Sin embargo, el concepto de “estrategia” señala que el poder no es algo que se posee, sino que se ejerce a través de relaciones sociales, se refiere a las formas en que se configuran y gestionan las relaciones de poder, no solo del estado, sino en las interacciones cotidianas y en las prácticas de control y normalización. En este sentido, nos referimos a las estrategias o tácticas que utilizan los raperos de lenguas originarias como una forma de resistencia ante la poca visibilización de su cultura y su lengua.

a) Estrategia De Difusión

Los raperos de lenguas originarias han empezado a utilizar diferentes tipos de estrategias para difundir su música y poder llegar a más usuarios, algunos han sido entrevistados por medios de comunicación, como periódicos o televisoras; otros, suben su música a plataformas como Facebook, YouTube o TikTok para generar más vistas.

“Mi música pues estaba en el Facebook pero después lo empecé a subir también en YouTube y también en TikTok y pues ahí como que, si llega un poco más de público También utilizo otros medios, como entrevistas, periódicos, porque he estado en periódicos como El Milenio donde crean enlaces de mi canción o así y también en las entrevistas como las que me han realizado Canal 11, N+, Canal 14 y entre otros y pues ahorita también queremos ya que nuestra música llegue más lejos y estamos planeando con mi productor subir un álbum completo a todas las redes, a todas las plataformas y pues que llegue más oídos y a más público esa es la manera en como nosotros lo estamos distribuyendo y poco a poco donde andamos, si la gente le gusta, pues le invitamos a que siga nuestra página” (Diego, Mazateco).

Con las nuevas plataformas como Spotify, Amazon Music, Apple Music, entre otras donde su finalidad es distribuir la música de los artistas, los raperos se dieron cuenta que cada vez la compra de discos es menor, por lo que pretenden subirlo a estas plataformas.

“Pues todo se está actualizando, ¿no? La gente ya no usa discos, ya todo está en Spotify o en internet, pues esa fue la principal razón por la cual ya no mandé a hacer discos, pues ya mejor distribuirlos en plataformas” (El Mágico, Náhuatl).

Es importante destacar que los raperos han utilizado diferentes tipos de estrategias de difusión, que les han funcionado o no a lo largo de su carrera musical. Anteriormente optaban por quemar discos y salir a venderlos a los tianguis o tocar puerta por puerta, ahora con las diferentes plataformas de música que existen, ellos consideran que es mejor subir su música y pagar por promocionarla para llegar a más público, además de crear

diversas cuentas en redes sociales para interactuar con sus fans. El uso de las plataformas digitales les permite ampliar su audiencia y al vez, acumular capital social mediante la creación de redes sociales, los raperos están transformando su capital cultural a un capital simbólico de manera que no son vistos solo como artistas, sino también como vehículos de identidad para dar a conocer su cultura y lengua.

b) Estrategia De Bilingüismo

Han optado por traducir sus canciones para que su público entienda lo que están diciendo en su lengua originaria (Mazateco, Náhuatl, Zapoteco, etc), de esta manera conectan con la gente y pueden entender un poco sobre su cultura. También mencionan que en sus *shows* explican el significado de sus letras antes de cantar la canción.

“Siempre la subo (sus canciones) yo con el subtítulo de lo que estoy diciendo en mazateco, lo pongo en español abajo. La gente siempre ve que dice y pues en los shows en vivo trato de explicar un poco sobre el mensaje que trae mi canción, sobre lo que hace la gente, y que la gente siempre se apoya en los momentos malos o buenos. Siempre trato de explicar un poco sobre a qué va mi canción que voy a presentar y pues la gente ya más o menos sabe de lo que estoy diciendo” (Juan Sant, Totonaco).

Kipper habló del porqué para él es importante traducir sus canciones en español, para que la gente lo entienda y por ende se motive a escucharlos.

“Yo combino el español y el mazateco, yo creo que lo que rapeo en mazateco, lo traduzco en español para que ya se den la idea, y es lo que me ha funcionado bastante, es lo que me ha ayudado bastante, porque yo puedo rapear en mazateco, incluso tengo una canción en puro mazateco y después las personas se quedan como ¿qué dijo?, y entonces es cuando ya participo Y digo mejor las traduzco en español, canto la parte mazateco y canto la parte en español, y es cuando ya empiezan a más que nada esa motivación de escucharlo” (Kipper, Mazateco).

Así como hay muchos raperos que traducen sus canciones al español o utilizan el español y su lengua de origen para que su mensaje llegue a más personas, también hay otros tantos que solo utilizan su lengua de origen.

“Creo que eso nos ayuda muchísimo, porque yo he escuchado a bandas que como que reniegan de traducir al español sus canciones. Pero yo digo, pues, ¿por qué voy a cerrarles la puerta a gente ajena a mi comunidad, ajena a mi cultura? rapeando todo en Totonaco, mejor se la traduzco, ocupo el tipo Spanglish” (Juan Sant, Totonaco).

Otra estrategia que han utilizado a parte del bilingüismo en sus videos musicales, es hacerlos muy explícitos por sí la gente no lo entiende de manera verbal, lo haga de manera visual, y llamar la atención de las personas.

“Pues bueno en los vídeos, pues tratamos de ser muy explícitos con los vídeos para que se entienda, incluso ya estamos empezando a poner traducciones en los videos” (Cosijopi, Zapoteco).

El bilingüismo forma parte esencial del *habitus* de los raperos de lenguas originarias, todos ellos desde pequeños adoptaron el español -ya sea por sus profesores o padres- y su lengua de origen -totonaco, náhuatl, mazateco, zapoteco- para ellos es parte de su cultura y de ellos mismos. Al utilizar el bilingüismo refuerzan su posición en su esfera de acción y ganan legitimidad dentro de sus comunidades así como en el campo artístico. Además, no solo utilizan su lengua de origen como una estrategia para llegar a más público, sino que también la utilizan para preservar sus raíces y hacer un llamado a la población para no dejar morir sus culturas, es una forma de normalizar el uso de lenguas que se han perdido en la actualidad.

c) Estrategias De Autoproducción

Cuando iniciaron su carrera como raperos no contaban con un productor o alguna disquera que los respaldara, por lo que tuvieron que invertir de su dinero para comprarse su equipo y a aprender autoproducirse, usar una consola, quemar discos o cassette, también tuvieron que tocar puerta por puerta para poder vender su música.

“Yo de hecho me hago todo lo mío, a mí me gusta mucho la música de los noventas, me gusta usar el acetato, cassettes, todo ese tipo de música de los noventas para hacer yo mis cassettes, mis amplis y bajo, mis instrumentales, el bombo y caja y todo eso” (El Mágico, Náhuatl)

El testimonio de El Mágico contando su experiencia al hacer su propia música y cómo logró vender sus cassette:

“A mí me gusta hacer mis cassettes y todo eso y realicé mi cinta de mi álbum, trae 12 canciones y las vendí. Es bueno, vendí rápido las 10 cintas” (El Mágico, Náhuatl).

Gracias a las presentaciones que realizan y el pago que se les da, han podido armar su propio equipo, sin embargo, ellos mencionan que son quienes hacen todo el trabajo, desde escribir la canción, producir su música, salir a venderla, promocionarla, hacer videos musicales y hasta organizar eventos de rap.

“Pues solo el espacio que te dan y aparte pues si se nos paga por dar un show y gracias a eso pues nos hemos podido armar de equipo, por ejemplo, una torna mesa, una cámara de video, una computadora, y así editar nuestros propios vídeos e ir a hacer nuestros propios vídeos y todo” (Carlos CGH, Triqui).

Cosijopi uno de los raperos en Zapoteco, menciona como empezaron a crear música con pocos instrumentos de recursos limitados, y con eso pudieron crear canciones que los colocaron en la mira de otros raperos de lenguas originarias.

“Ya después tuve mi primera computadora y empecé a investigar cómo grabar y todo, incluso me compré un microfonito, esos que vendían antes de chicharo, super chiquitos. Y no sé cómo lo hacíamos, pero empato yo el audio con la voz, hacíamos videos de esos temas y en ese tiempo pasaron los videos en infrarrojo. Y hubo un momento en que todos ya tenían ese video de nosotros rapeando. Yo creo que igual pudimos conocer a más raperos de Juchitán porque llegó esos videos a ellos, nos buscaron

porque les interesó lo que nosotros compartimos, lo que es el rap y más raperos nos buscaron y empezamos como a crear canciones igual con otras personas” (Cosijopi, Zapoteco).

Carlos CGH raperos en Triqui hablando sobre su experiencia para hacer su primera canción y el tiempo que le costó terminarla por la falta de recursos (capitales)

“Y hasta que hice la primera canción que grabé, si me llevé que... unos siete meses desde que inicié, desde empezar a escribir, de mandar a comprar un beat, hacer el estudio de grabación, grabar el video y todo eso, si fue un proceso como que muy largo” (Carlos CHG, Triqui).

Algunos otros raperos han tenido el apoyo de un DJ de Alzada, una disquera que les presta el estudio de grabación y los ayuda a distribuir su música, sin embargo, los raperos siguen contando con su equipo en casa y muchas veces lo utilizan para crear *beats* o hacer la maqueta, para ellos sigue siendo muy importante la autoproducción.

“Con el tiempo participo en un concurso de aquí del estado de Oaxaca, es un concurso a nivel estatal y tengo el primer lugar, bueno aparezco en la lista de ganadores y me dan dinero y de ahí compré un micrófono, un antipop, unos audífonos, compré como todo lo necesario que podía tener en casa para grabar y pues bueno ahorita... tanto tengo mi equipo en mi casa, como también tengo el apoyo de un estudio de grabación, entonces a veces voy allá o aquí grabo en la casa, grabo la maquetas, grabo toda la guía y ya llego al estudio y nomas voy otra vez como que regrabando y viendo otros detalles”.(Carlos CGH, Triqui).

Otra manera en la que trabajan los raperos de lenguas originarias junto con su productor es de la siguiente forma: se crea un beat especial para ellos donde se escuchen sonidos de pájaros, entre otros efectos que representan su cultura, y sobre esa pista los raperos crean sus letras.

“Mi productor pues me pide así que grave sonidos o cosas así del pueblo, como los pájaros o como el río cuando fluye, cuando está ladrando el

perro, cuando están hablando en mazateco y él ya los convierte en un beat, entonces ya hoy en día él me manda un beat y yo empiezo a escribir, y a agarrarle el ritmo y a agarrarle el sonido y esa es la forma en la que lo hacemos y pues me concentro más cuando estoy solo o en las noches que ya todo está en silencio, me pongo mis audífonos, pongo la base y empiezo a escribir cuando ya no te distrae nada” (Diego, Mazateco).

Los raperos de lenguas originarias ponen en juego sus capitales para permanecer dentro de la esfera de acción, en este caso el capital económico y el social forman parte importante del proceso. Muchos de ellos trabajan y lo que ganan lo invierten para seguir haciendo música, además de ir conociendo a gente o disqueras como ALZADA que los ayudarán a posicionarse en un mejor lugar dentro de su esfera de acción. A pesar de no poder vivir de la música, ninguno de ellos pierde sus sueños de seguir produciendo y cantando.

d) Estrategia Participación En Eventos

Los raperos no solo participan en eventos gubernamentales, sino también han estado presentes en eventos underground o eventos hechos por ellos mismos. La vinculación entre los raperos forma parte esencial de sus carreras, pues gracias a este acercamiento han podido hacer colaboraciones y presentaciones en diferentes estados.

“A mí me ha pasado que he estado con artistas, he estado con raperos que en la actualidad suenan, pero fue porque yo también rapee en la calle, y me topé a un rapero que me decía, sabes que me late tu música, te vas a presentar con, le vas a abrir a tal rapero, desde ahí te empiezas influenciar” (Kipper, Mazateco).

Kipper habló de su experiencia para organizar eventos underground y todo lo que conlleva. Muchos otros raperos no cantan las mismas canciones en eventos underground y en eventos gubernamentales, pues dicen que son conceptos diferentes y no les gusta mezclarlos.

“Para organizar un evento “under”, tienes que tener el apoyo de la misma audiencia y de raperos, porque es lo que estaba viendo, incluso yo estoy

en eso, pero aquí ya depende de quién lo organice, un ejemplo ahorita se hizo uno que estuvieron muchos artistas del rap, estuve ahí, a mí me llegó la invitación por el amigo Joner, es un graffitero” (Kipper, Mazateco).

Algunos raperos tuvieron que buscar y tocar puerta por puerta para poder participar en eventos, en escuelas, en kermés, entre otros espacios. Y en su mayoría, eran rechazados, solo pocas personas les dieron la oportunidad y por ello, han podido sobresalir

“Empezamos a crear nuestros propios eventos en las calles y justo pues solicitamos espacios en las escuelas. Y recuerdo que yo y Lenin (otro raperero) íbamos a las escuelas a dejar oficios para que nos dejaran rapear, ya sea en una kermés o algún evento que ellos tenían y muchos pues nos cerraron las puertas. Hasta que una vez un director nos dijo que sí, en donde pues tuvimos nuestra primera presentación ahí en la secundaria de Juchitán y pues nos fue muy bien porque conectamos, era novedoso, pues no habían escuchado nuestra propuesta musical. En esa secundaria había una maestra que era una poeta, se llama Irma Pineda y esta maestra le gustó mucho y nos invitó a una biblioteca que tenían ahí en la séptima y nos dijo, pues tenemos un evento grandecito ahí que pueden tirarse unas rolas, y nosotros emocionadísimos. Nos preparamos más, incluso pues ya teníamos canciones grabadas y lo que hicimos fue preparar un disco, lo quemamos así de la manera más artesanal que pudimos e hicimos la portada así con la mano, dibujamos, le pusimos Juchirap volumen uno, que era el primer disco que se quedó pero lo hicimos por eso, por el evento” (Cosijopi, Zapoteco).

Algunos otros lugares en los que Kipper se ha presentado:

“Hemos estado en eventos como La Feria del Libro, La Guelaguetza y todo eso. ¿Por qué?, porque nos dedicamos a eso del rap. Y son escenarios que te pueden ayudar a conocer otras personas. Tratamos de aprovechar las oportunidades” (Kipper, Mazateco).

El capital económico institucionalizado se puede ver reflejado en estos testimonios dichos por los raperos entrevistados. La interacción con instituciones oficiales puede reformar su posición en el campo cultural, ya que estos eventos son reconocidos como espacios legítimos para la promoción artística. Sin embargo, la creación de eventos propios puede ser vista para generar capital social, ya que los raperos crean redes con su comunidad, fortaleciendo su influencia local. Además, los raperos nos mencionaron acerca del “pago simbólico” que se les da en los eventos gubernamentales en la Ciudad de México, y que solo se acuerdan de ellos en ocasiones especiales, por lo no es suficiente para posicionarse en el campo de la escena artística musical.

e) Estrategias De Reconocimiento Y Visibilidad

El rap en lenguas originarias ha llegado a diferentes estados de México, a pesar de la falta de difusión, son escuchados y a mucha gente les gusta sus propuestas musicales, aunque no entiendan sus letras.

“Hay personas que nos escriben, nos hablan y nos dicen que la verdad no entiende el Zapoteco no sé de lo que hablan, pero me hace sentir cosas y me inspira y te sientes chido, porque saber que otras personas de otros estados que no son hablantes del Zapoteco y pues quieren les interesa mucho tu propuesta musical” (Cosijopi, Zapoteco).

Muchas veces los raperos de lengua originaria tienen que migrar a otras ciudades para poder hacer una carrera profesional, para firmar con disqueras y participar en diferentes tipos de eventos. Sin embargo, consideran que podrían crear una industria en su lugar de origen para poder representar a más artistas sin necesidad de salir de sus comunidades.

“Entonces, yo creo que es necesario hacer como una industria igual aquí en Oaxaca, una industria musical, que exporte talentos de Oaxaca. Y así no está necesario buscar una industria fuera del estado” (Carlos CGH, Triqui).

También se han percatado que ahora todo se distribuye a través de las plataformas, tanto su música, como su publicidad lo distribuyen a través de las redes sociales y de

Spotify, no ven necesario quemar discos y venderlos o pagar en publicidad impresa, si la gente solo utiliza medios digitales.

“Para las canciones en Spotify tenemos un canal de Spotify y pues ahí compartimos algunas canciones, los videoclips pues en YouTube y pues para los flyers de eventos ocupamos el Instagram y Facebook solamente esas plataformas. Estamos pensando seriamente en crearnos una cuenta de Tik Tok porque ya vimos que las cosas se hacen viral en TikTok y TikTok ya es lo nuevo” (Cosijopi, Zapoteco).

Carlos CGH utiliza plataformas como Xirubaby para distribuir su música a diferentes plataformas:

“Se contrató una plataforma que se llama Xirubaby, esa plataforma es como un manager que distribuye tu música, por ejemplo, no solo se sube a Spotify, sino que también la distribuye a Amazon music, Apple Music, todas esas plataformas musicales, se supone que está mi música en el cual nosotros podemos subir canciones, cuentas y discos” (Carlos CGH, Triqui).

El capital simbólico nos habla sobre la legitimación, prestigio, reputación o reconocimiento social de ciertos recursos culturales o sociales, las estrategias que utilizan han ayudado a obtener este tipo de capital y poder adquirir aquel reconocimiento. Raperos como Kipper y Juan sant son de los raperos más reconocidos de lenguas originarias, ellos son el ejemplo a seguir de muchos otros que van iniciando en su carrera musical. Los raperos utilizan las plataformas digitales para intervenir en el espacio público, creando nuevas formas de discurso. También debemos destacar que después de un tiempo, el público ha podido aceptar sus canciones y el objetivo de ellas, poco a poco, esta va siendo más grande debido a las nuevas estrategias que han optado. En esta investigación hemos observado que utilizan estrategias de acumulación, donde tratan de aumentar sus diferentes capitales y de esta manera posicionarse dentro de un campo.

A pesar de presentar varias dificultades los raperos de lenguas originarias, para sobresalir en la escena artística musical, han encontrado las estrategias necesarias para

seguir haciendo música y dar un mensaje positivo. Hay raperos que actualmente, son más conocidos que otros, por ende, se les da un pago mejor que a los demás, sin embargo, no hay que olvidar que su trabajo es valioso para poder preservar su cultura.

“Soy el tercero mejor pagado, primero está PaT Boy, Juan Sant y gracias a Dios, sigo yo que soy de los raperos de Oaxaca que estamos ahí, pero como te digo, solamente son los días que nos llaman, ahí ya tenemos como que esa difusión y sí, sí hay, sí hay algo económico, pero también es dependiendo del gobierno” (Diego, Mazateco).

Por otra parte, una de sus estrategias más importantes es la vinculación que tienen entre ellos, han creado un colectivo de rap originario que se ha encargado de difundir su lengua y cultura de cada uno de ellos, además de recomendarse entre sí y poder tener más presentaciones en diferentes lugares.

“Y entonces el colectivo que empezamos a hacer aquí en la ciudad fue de rap originario, donde está mi amigo Juan Sant, Juan Sant representa el Totonaco, Pat Boy representa la lengua Maya, mi amiga Sara Monroy representar la lengua Seri, y se empezaron a sumar más en el colectivo y el que nos empezó a echar la mano en esto se llama Nicolás, y es DJ Mente Negra, que es el que nos ha apoyado con las pistas, con las grabaciones y con los proyectos que hemos tenido ahorita en la actualidad” (Kipper, Mazateco).

También es importante destacar en este análisis que los raperos no buscan colocarse en el campo de la gran producción, ellos hacen música por amor a su lengua, a su cultura y al rap, agradecen las oportunidades de presentarse en diferentes lugares de la república y su objetivo es no dejar morir su cultura, su lengua y poder llegar a más generaciones.

“En lo personal nunca hice esto por algún sueño o así. Siempre fue por gusto, que siempre me gustaba, te digo. Pero cuando yo era niño yo siempre dije que, si yo un día iba a hacer esto, esperaba que me escucharan mis vecinos” (Cosijopi, Zapoteco).

Testimonio de Carlos CGH al hablar sobre su futuro en el rap:

“Gracias a Dios, este... ya estoy dejando mi huella poco a poco. Entonces, ahora yo no más, espero en un futuro estar en más escenarios en más eventos, y ojalá que con el futuro que quiero hacer, es poder estabilizar socialmente mi vida en Oaxaca, también en mi casa, con la música, ese es mi sueño” (Carlos CGH, triqui).

También consideran que es posible algún día dedicarse a la música de lleno, presentarse en diferentes eventos y esperan algún día llegar a ese punto, que con lo que ganen en la música compren su casa, carros, tener su vida, sin embargo, saben que es un camino difícil.

“ Si te lo propones, puedes lograr vivir del rap, de la música, aunque te digo que es cuestión de buscarlo porque no todo llega por sí solo, sino que eso es, pues, si te llega cosas buenas es porque estás macheteándole” (Kipper, Mazateco).

Por otra parte, es importante definir el concepto de *ilusio* para enriquecer este trabajo. Según Chevallier y Chauviré (2011) *ilusio* remite de una palabra latina *ludos*, que significa juego, hace referencia entre el funcionamiento del campo y el de un juego. La *ilusio* significa estar influido en el juego, de formar parte de él, saber si vale la pena o no, es un interés por objetos en la que su existencia controla la percepción social, la identidad y la posición social. En resumen, *ilusio* se refiere al compromiso y la inversión que los actores sociales tienen en un campo específico, aceptando sus reglas, valores y fines como válidos y dignos de un esfuerzo.

La *ilusio* de los raperos de lenguas originarias son sus motivaciones en sus carreras musicales, es la reivindicación de su cultura, para ellos este objetivo es de alto valor. La diversidad de trayectorias de los raperos que participan en esta investigación es lo que hace que compartan la *ilusio*, ellos consideran que vale la pena reivindicar su lengua y su cultura, esta creencia compartida es lo que los impulsa a participar en la esfera de acción de rap de lenguas originarias, incluso si no son conscientes de que están participando en

esta construcción social. Los raperos se involucran porque creen que mantener sus raíces tiene valor, esa creencia es mantenida y reforzada por las dinámicas colectivas que surgen en esta esfera de acción, así, aunque las motivaciones sean experimentadas individualmente, la *ilusio* está ligada a lo que los raperos consideran legítimo.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos analizado a los raperos de lenguas originarias y la información empírica proporcionada por ellos, es gracias a esto que concluimos lo siguiente: la esfera de acción a la que pertenecen los raperos de lenguas originarias carece de legitimación y validación por parte de las grandes instituciones, es por esto mismo que aún no pueden ser considerados para jugar en el campo de la escena artística musical. Sin embargo, gracias a las conversaciones con los raperos y a nuestra investigación, pudimos percatarnos que la fama o el reconocimiento en la escena artística musical no es algo que pretendan los raperos de lenguas originarias. Instintivamente ellos están creando un subcampo con sus propias reglas y poniendo en juego sus capitales. Así, entendemos que la esfera de acción del rap de lenguas originarias se encuentra en la periferia del campo de la escena artística musical, además de formar un nuevo subcampo que pertenece al subcampo del rap y el hip hop, ambos situados también en la periferia del mismo. Lo que hemos observado es que Los Raperos de Lenguas Originarias no buscan adherirse al campo de la escena artística musical; buscan acumular los suficientes capitales (económico, social, cultural, simbólico) para crear un nuevo subcampo que les permita a revitalizar y reivindicar su cultura.

Por otra parte, respecto al *habitus* encontramos lo siguiente: los raperos son bilingües por necesidad, ya que la mayoría de los entrevistados tuvieron que aprender español –su lengua materna- para evitar la discriminación y “tener mejores oportunidades” fuera de sus comunidades, para luego aprender la lengua de su comunidad. Además, los raperos se dieron cuenta que en sus comunidades no hay oportunidades para sobresalir como artistas, por lo que muchos de ellos tuvieron que migrar a la Ciudad de México o a la ciudad principal de su estado de origen, con la finalidad de poder visibilizar su música.

Al entrevistar a los raperos nos percatamos de que tienen influencias de raperos extranjeros, las cuales adoptan en su música o estilo; sin embargo, son conscientes de que su objetivo al hacer rap en lengua originaria es preservar sus culturas, por lo que, en eventos o presentaciones optan por usar vestimenta típica y hablar de temas relacionados con las vivencias en sus comunidades. Utilizan el rap como una forma de activismo para no dejar morir su lengua y su cultura, además de hacer un llamado al público para conocer sus comunidades y fomentar la preservación de su cultura.

Muchos de estos raperos han tenido un acercamiento con la música desde su infancia, algunos de ellos pertenecieron a bandas de su comunidad o tocaban algún instrumento, mientras que otros se dedicaron al rap por la facilidad lírica, ya que consideran que es un género de expresión que no necesita una formación profesional. Otro hallazgo que nos parece muy importante es la vinculación que tienen estos raperos entre ellos, han formado un colectivo en el que se ayudan a crear canciones al igual que fomentar entre ellos su música, este colectivo fue creado con la finalidad de unirse y juntos preservar sus raíces, está conformado principalmente por Juan Sant, Kipper, Diego, Carlos CGH, El Mágico y buscan que otros raperos como Juchirap puedan unirse al colectivo. Por último, el *habitus* que incorporan, es un *habitus* mestizo, tiene influencia de otros aspectos de su vida, en este caso, el trabajo juega un papel importante, ya que ellos no consideran que el rap es una fuente de ingresos estable, por la necesidad que tienen de subsistir, más bien, lo ven como un hobby y lo hacen por amor a su cultura; es decir, su *habitus* como trabajadores en otros ámbitos, complementa su *habitus* como raperos de lenguas originarias.

Dentro de las dificultades de los raperos de lenguas originarias encontramos lo siguiente: el rap no era bien visto en sus comunidades, por lo que la gente consideraba que era un género para drogadictos y que no iba a dejar nada bueno, conforme los raperos hicieron música, su comunidad se dio cuenta que era una nueva forma de preservar y fomentar su cultura; por otra parte, los raperos sufren de discriminación al mudarse a la ciudad y al principio de su carrera musical, pues nos comentaron que reciben burlas por las letras de sus canciones, aunque con el paso del tiempo esta ha disminuido y han tenido una mayor aceptación; también la falta de apoyo gubernamental forma parte de sus dificultades, ya que el gobierno prefiere apoyar a artistas extranjeros que artistas locales, y las pocas presentaciones que les dan a los raperos de lenguas originarias es sin un pago o con algún pago simbólico, lo que influye en sus estrategias por adquirir visibilidad. La falta de consumo tiene que ver con la poca difusión que tienen los raperos, ellos actualmente están experimentando con el uso de plataformas digitales y redes sociales para la distribución de su música, pues se han dado cuenta que de esta manera pueden obtener mayor alcance; por último, respecto a las dificultades, la falta de recursos (capitales) ha creado una barrera para la obtención de reconocimiento y visibilidad, pues cuentan con algunos capitales, ellos han utilizado nuevas estrategias para seguir jugando en su esfera de acción.

Por último, acerca de las estrategias de reconocimiento y visibilidad que utilizan los raperos de lenguas originarias, destacamos que: la autoproducción es una herramienta que utilizan a pesar de estar con alguna productora, pues ellos, han comprado y adquirido su equipo desde el inicio de sus carreras, por lo que ahora se autoproducen más por gusto que por necesidad. Por otra parte, el bilingüismo también es una estrategia fundamental para obtener un mayor alcance, pues consideran que traduciendo sus letras al español o combinándolo con su lengua originaria, la gente logrará entenderlos y por ende tendrán ese gusto por su música. También, la participación en eventos gubernamentales ha jugado un papel muy importante para los raperos de lenguas originarias, sin embargo, han tenido que buscar otro tipo de eventos o crear sus propios eventos para poder darse a conocer con diferentes públicos; por último, encontramos que los raperos apuestan por utilizar plataformas como Spotify o redes sociales como Instagram, Facebook, YouTube o TikTok para interactuar con el público y obtener más seguidores, creen que es una nueva manera de conectar con la audiencia.

Finalmente, no gustaría reconocer que, gracias a la ardua investigación realizada para este trabajo, se pudieron confirmar, agregar o descartar las conjeturas a las planteadas, nuestra conjetura inicial fue la siguiente:

“Las dificultades que los raperos de lenguas originarias enfrentan en el ámbito de la escena artística musical son: la falta de difusión y la falta de redes de vinculación entre raperos (capital social); la falta de recursos y conocimientos de apoyos gubernamentales (capital económico); por último, que provienen de comunidades marginadas y escasez de hablantes en su lengua de origen (capital cultural). Por otra parte, las estrategias que usan para lograr visibilidad y reconocimiento en la escena artística musical son: la autoproducción -que si bien es característico de los raperos en general para los de esta comunidad resulta más complicado hacerlo con equipo profesional y de difusión masiva-, el bilingüismo en sus canciones y la participación en eventos culturales que utilizan para su difusión”

Después de realizar esta investigación nos percatamos de que, si existe una red de vinculación de los raperos, en la que convergen y hacen colaboraciones, también existe apoyo gubernamental, aunque no es suficiente para que tengan mayor difusión. Este

trabajo ha revelado no solo los retos que enfrentan los raperos de lenguas originarias, sino también su creatividad al utilizar el rap como un medio de reivindicación cultural y activismo. A pesar de operar en la periferia del campo artístico, su capacidad para formar un subcampo propio y acumular capitales les permite construir un espacio significativo en la escena musical. Al combinar sus raíces con influencias contemporáneas y utilizar estrategias de visibilidad, estos artistas fomentan un diálogo sobre la diversidad cultural y el valor de las lenguas originarias. Este estudio no solo aporta a la comprensión de la dinámica del rap de lenguas originarias, sino que también subraya la importancia de la música como vehículo de identidad y resistencia cultural.

Referencias

- Andión, E. (1999). "3. El campo: un espacio instituido de prácticas de ilusio". In *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. TICOM/UAM-X. pp 71-104.
- Antonio, S., Arroyo, M., Avendaño, E., Rodríguez, P., & Romero, C. (2023). *Entre underground y mainstream: el campo simbólico del rap, subcultura del hip hop en México*. Trabajo terminal de la Carrera en Comunicación Social. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco. Ciudad de México.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología* (E. Martin, Trans.). Istmo, Madrid.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales* (A. García Ginda, Trans.). DESCLEE DE BROUWER. pp 131-149.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico (A. Gutiérrez, Trans.). In *Intelectuales, política y poder*. UBA/ Eudeba, Buenos Aires. pp 65-73.
- Break dance | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE*. (2023). Diccionario de la lengua española.
<https://dle.rae.es/break%20dance>
- Bueno, P. (2017). *Historia del Rap Mexicano: los MCs*. Red Bull.
<https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>
- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop: De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap* (M. Battistón, Trans.). Caja Negra. Buenos Aires. Argentina.
- Chauviré, C., & Fontaine, o. (2014). *El vocabulario de Bourdieu*. francesallipses. pp107-110.
- Chevallier, S., & Chauviré, C. (2011). *Diccionario Bourdieu*. "Estrategia" Nueva visión. Nueva edición, Buenos Aires.
- COMUNICADO DE PRENSA NÚM. 430/22 8 DE AGOSTO DE 2022 PÁGINA 1/7 ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL DÍA INTERNACIONAL DE LOS PUEBL. (2022, August 8). Inegi.
https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP_PueblosInd22.pdf

Conexión Originaria. (n.d.). Mente Negra.

<https://mentenegra.com/conexionoriginaria/#:~:text=Conexi%C3%B3n%20Originaria%20es%20un%20proyecto,pueblos%20originarios%20de%20Abya%20Yala>.

crew - Traducción al español – Linguee. (2024). Linguee.es.

<https://www.linguee.es/ingles-espanol/traduccion/crew.html>

Cru, J. (2015). » *Rap en lenguas originarias: de la recreación artística a la denuncia sociopolítica* - CIESAS. Ichan Tecolotl.

<https://ichan.ciesas.edu.mx/rap-en-lenguas-originarias-de-la-recreacion-artistica-a-la-denuncia-sociopolitica/>

Cru, J. (2017). Rap bilingüe en Yucatán, México: opciones estratégicas para la legitimación y revitalización de la lengua maya. *Revista Internacional de Educación Bilingüe y Bilingüismo*.

Diferencia entre Rap y Hip Hop. (2020). Diferenciador.

<https://www.diferenciador.com/rap-y-hip-hop/>

Doncel, A., & Talancon, E. (2017). *El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano*. Scielo.

111.https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187000632017000200087#:~:text=Resumen%3A,por%20medio%20de%20este%20g%C3%A9nero

El productor de los raperos indígenas en México • Once Noticias. (2021, January 28). Once Noticias. <https://oncenoticias.digital/espectaculos/el-productor-de-los-raperos-indigenas-en-mexico/30632/>

Feal, L., & Feal, L. (2020). *Los juglares africanos se llaman 'griots' y aún ejercen un oficio milenario*. EL PAÍS.

https://elpais.com/elpais/2020/01/08/planeta_futuro/1578477784_297707.html

Folclore | Diccionario panhispánico de dudas | RAE - ASALE. (n.d.). Real Academia Española. <https://www.rae.es/dpd/folclore>

González, A. (2018). *Así inició el rap en México (de 'MC Aplausos' a Caló)*. Local MX. <https://www.local.mx/musica/inicios-rap-mexico/>

Graell, V. (2018). *Las “block parties” del Bronx, el origen del “hip hop*. El mundo, Barcelona. España.

<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/04/12/5acf9fa8e5fdeabb148b459b.html>,

- Grafiti | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.*
(2023). Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/grafiti>
- Hernández, N. (2021). *Resignificación del hip-hop en los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de Mexico*. Directora del trabajo recepcional Dra. Tania Libertad Sánchez Garrido. Mexico D.F. UACM.
[https://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/606/3/Nicol%
%c3%a1s%20Hern%
%c3%a1ndez%20Mej%
%c3%ada%20Comunicacion%20y%20Cultura_unlocked.pdf](https://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/606/3/Nicol%c3%a1s%20Hern%c3%a1ndez%20Mej%c3%ada%20Comunicacion%20y%20Cultura_unlocked.pdf)
- Historia del rap: los 80.* (2009). Wordpress.
<https://fabi09.wordpress.com/los-80/>
- Jauregui, S. D. (2022). *La fuerza del hip hop en lenguas ancestrales, una investigación Radionica*. SEÑAL COLOMBIA.
<https://www.senalcolombia.tv/cultura/hip-hop-rap-lenguas-ancestrales> .
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata S.L. Madrid.
- La Edad Dorada del Rap: los Raperos Icónicos de los Años 90.* (2023). Gradozero Beats. <https://gradozerobeats.com/raperos-iconicos-de-los-90/>
- La Evolución Del Rap: Historia Del Género.* (2023). Vinyleo Records.
<https://vinyleorecords.com/la-evolucion-del-rap-historia-del-genero/>
- Martínez, C. (2023). *Breve historia del rap: origen, significado y evolución de un estilo de música que lo cambio todo*. LOS40.
[https://los40.com/los40/2021/05/10/musica/1620656839_592994.html?outputTy
pe=am](https://los40.com/los40/2021/05/10/musica/1620656839_592994.html?outputType=am)
- Molina, T., & Bermúdez, E. (2018). *De tags, arte urbano, muro y grafiti*. Vivir en El Poblado. <https://vivirenelpoblado.com/de-tags-arte-urbano-muro-y-grafiti/>
- Orozco, G. Gozáles. R. (2011). Lo distintivo de la perspectiva cualitativa en comunicación, medios y audiencias. In *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Tintable, México. pp 116-141.
- Otero, C. (2022, March 8). #8M: MEXICANAS CON TREMENDO FLOW | FREESTYLE HOY. El Estilo Libre. <https://elestilolibre.com/8m-mexicanas-con-tremendo-flow/>

- Padilla, X., González, S. I., & Corona, K. (2022, December 23). *El rap nacional, más vivo que nunca*. Reporte Indigo.
<https://www.reporteindigo.com/opinion/el-rap-nacional-mas-vivo-que-nunca/>
- Pareja, E. (2023). *Morras mexicanas haciendo Rap*. Indierocks.
<https://www.indierocks.mx/musica/articulos/morras-mexicanas-haciendo-rap/>.
<https://www.indierocks.mx/musica/articulos/morras-mexicanas-haciendo-rap/>.
- Pérez, J., & Merino, M. (2013). *Rap - Qué es, definición y concepto*. Definición. De;. <https://definicion.de/rap/>
- Pinto, L. H. (2019, August 6). *Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST)*. TeseoPress.
<https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/movimiento-de-los-trabajadores-rurales-sin-tierra-mst-brasil-1984-2015footnote-recibido-agosto-2019-footnote/>
- Población Migración*. (2015). Cuentame INEGI.
<https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/migracion.aspx?tema=P>
- Red Bull Batalla | Wiki Rap | Fandom*. (2024). Rap Wiki.
https://rap.fandom.com/es/wiki/Red_Bull_Batalla
- Toscano, D. (2016). *El poder en Foucault: “Un caleidoscopio magnífico.”* Logos Revista de Lingüística Filosofía Y Literatura.
<https://doi.org/10.15443/rl2608>
- Ulloa, J. J., Arcos, A., & Blandón, J. J. (2020). *La música Rap como resistencia cultural: desde los griots africanos hasta la actualidad*. Diaspora.
<https://diaspora.com.co/el-rap-resistencia-cultural-desde-los-griots-africanos-hasta-la-actualidad/>
- Vasilachis, I. (2006). Cap. 1 La investigación cualitativa. In *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Gedisa. España, Barcelona. pp 23-30.
- Viva, F. (2021). *El nacimiento de red bull batalla de los gallos*. El estilo libre. <https://elestilolibre.com/la-historia-de-red-bull-batalla-de-los-gallos/>
- Ximbo. (2018). *El nuevo rap en lenguas originarias de México*. VICE.
<https://www.vice.com/es/article/3kevvv/el-nuevo-rap-en-lenguas-originarias-de-mexico>

Producto comunicativo

Con base a este trabajo de investigación se produjo una serie documental sobre el tema de los raperos en lenguas originarias. El objetivo de esta serie es mostrar las dificultades y estrategias de los raperos, además de crear conciencia sobre los grupos alternos.

La serie documental aborda estrategias y dificultades de los raperos que provienen de comunidades marginadas. Cada capítulo desarrollo estrategias o dificultades a través de la perspectiva de un personaje principal (Manuel), quien representará de manera ficticia lo que viven los raperos de lenguas originarias. Consideramos que el proyecto tendrá un gran impacto social, ya que abordamos temas muy importantes para la cultura y ayudará a concientizar sobre la preservación y promoción de lenguas originarias, fortalecimiento de comunidades culturales, promoción de la innovación musical, diversificación de las narrativas y comunidades marginadas.



Logo de la productora

Sinopsis

Raíces es una miniserie que habla de Manuel, un chico que llega de Oaxaca a la CDMX porque se ganó una beca en una escuela de música. En la escuela, se da cuenta que no es bien recibido por algunos de sus compañeros y llegan a ser discriminatorios en algunas ocasiones con él. Uno de sus proyectos finales es hacer una canción de cualquier género, se ve impulsado a crear un rap, Juan, un rapero de lenguas originarias le ayuda a su proceso para convertirse en un artista.



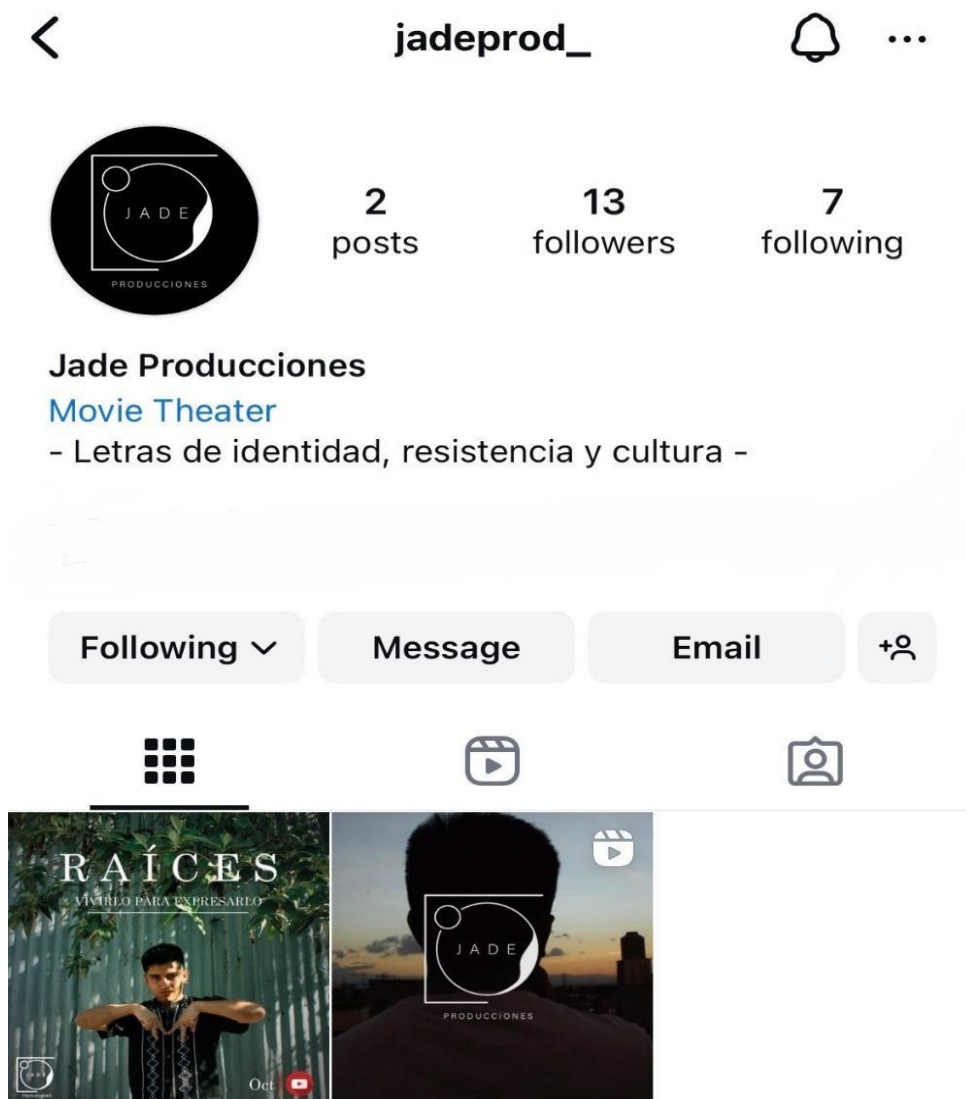
Imagen oficial de la serie

Narrativa

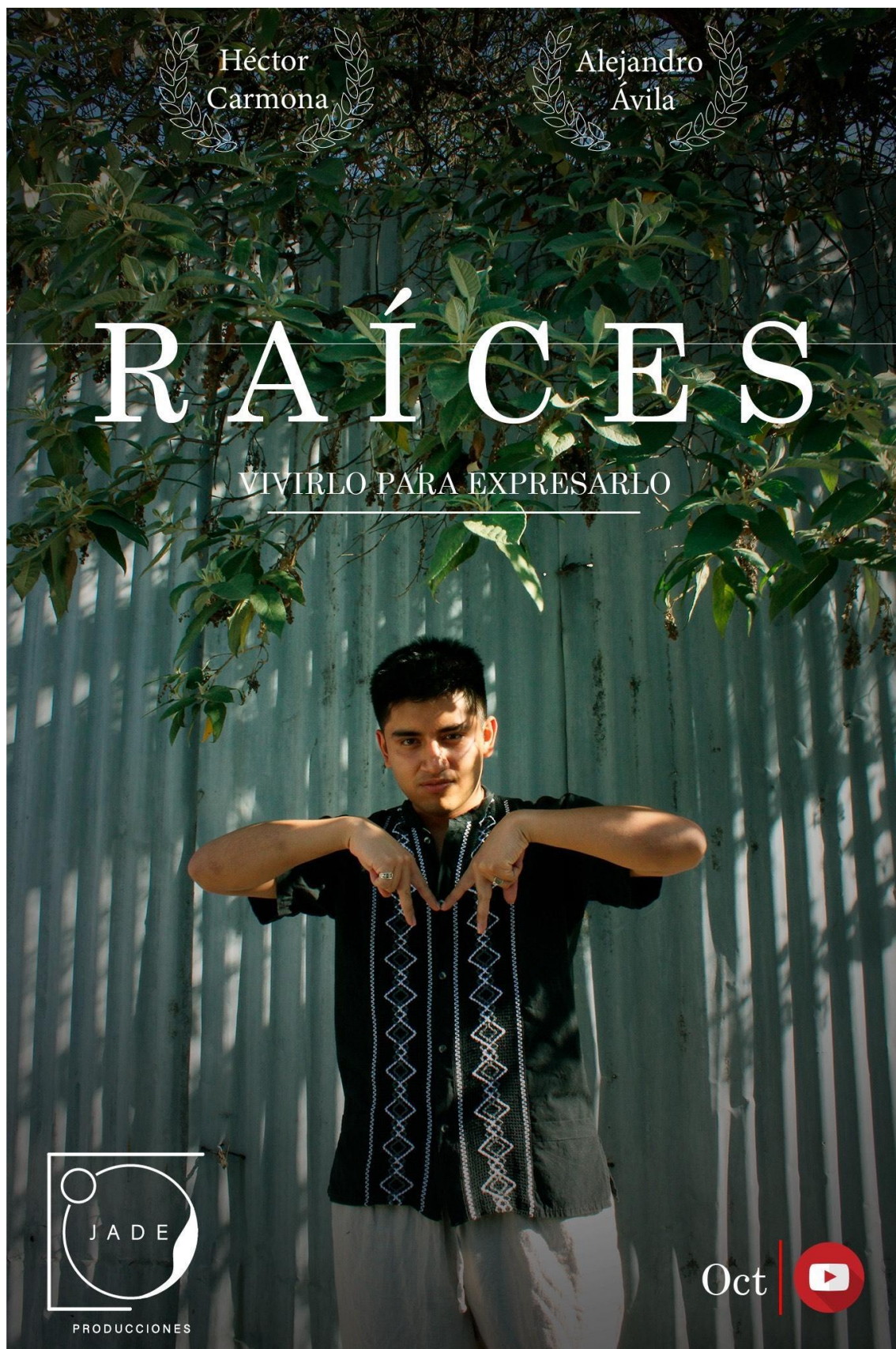
Capítulo 1 (origen): En este capítulo se abordarán temas como la discriminación, falta de capital económico y la autoproducción.

Capítulo 2 (cimientos): En este capítulo profundizaremos sobre su bilingüismo y cómo éste juega un papel muy importante al hacer rap. En este capítulo se abordará la falta de capitales, en específico el social, hablaremos sobre la falta de reconocimiento y apoyo

Capítulo 3 (comienzo): En este capítulo se hablará sobre las redes de vinculación. Además de su participación en eventos culturales.



Instagram para promocionar la serie



Poster oficial de la serie

Canciones De Los Raperos

https://youtube.com/playlist?list=PL4i7a39dpDe50aSceY4sMDCZjH9WGD2GH&si=We997kizT7ArD_AC

Link **carpeta** **de** **producción**

https://docs.google.com/document/d/1ASTRvarLwBxgkRLR37eiKSfps_-BF86f1vAiLMlGDIE/edit?usp=drive_link

Proyecto Audiovisual (canal de YouTube con los 3 capítulos)

<http://www.youtube.com/@JADEPRODUCCIONES24>

Teaser de la serie

<https://youtu.be/uzJKmtPqgto?si=SimNNJ-xUFT18VeU>

ANEXOS

Guion De Entrevistas

Cuadro Para Desarrollo Del Protocolo De Entrevista

NIVELES DE ANÁLISIS (Macro, meso, micro)	CATEGORÍAS TEÓRICAS VINCULADAS	INDICADORES/ TEMAS RELACIONADOS CON LAS CATEGORÍAS	PREGUNTAS ORIENTADORAS	PORTE DE LA PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y DE LA CONJETURA QUE SE DESARROLLA
Micro	Habitu	Socialización y experiencias	1.¿Cómo es ser un rapero de lenguas originarias en CDMX? 2. ¿Por qué elegiste rap y no otra forma de expresión? 3. ¿Qué te motivó a hacer rap? 4. ¿Cómo ha sido tu desarrollo para convertirte en rapero? 5. ¿Cómo aprendiste a rapear? 6. ¿Quién te inspira? 7.¿Sabes tocar algún instrumento? ¿Cuál? 8.¿Dónde aprendiste a tocar un instrumento? ¿Quién te enseñó? 9.¿Cómo fuiste ganando más experiencia en el rap? 10.¿Conociste a alguien te ayudo a adentrarte al rap? 11.¿Cómo es tu proceso de producción musical? 12.¿Cómo distribuyes tu música? 13.¿Quiénes son tu público?	Esto nos permitirá identificar si existe una red de vinculación entre los raperos de lenguas originarias.

			14.¿Por qué crees que te escuchan? 15.¿Qué impacto tiene tu rap originario en el público? 16. ¿Cómo logras que el público que no habla tu lengua entienda el mensaje de tus canciones? 17.¿Has pensado en mudarte a otro lugar para que tu música tenga más alcance? 18. ¿Crees que tu lugar de nacimiento influye en tu identidad como rapero? 19. ¿Qué es lo que has tenido que sacrificar para continuar haciendo tu música? 20. ¿Has tenido algún tipo de discriminación por tu lugar de origen? ¿En qué ocasión? 21. ¿Alguna vez has sentido un rechazo hacia tu música? ¿Por quién o quiénes? 22. ¿Cuál es tu lengua originaria? 23. ¿Aprendiste primero español o tu lengua de origen? 24. ¿Hay alguna diferencia entre cómo te vistes cotidianamente y para tus presentaciones? 25. ¿Cuáles son las influencias que adoptas en tu estilo de rapear? 26.¿De qué forma influye tu estilo en tu forma de expresarte? 27. ¿Profesas alguna religión? ¿tu familia?	
--	--	--	---	--

Meso	Capital es	Económico, social y cultural	28. ¿Cómo costearas tu producción musical? 29. ¿Consideras que el rap representa una fuente estable de ingresos? ¿Como? 30. ¿Qué recursos consideras necesarios para impulsar tu música? 31. ¿Qué tanto impulso/apoyo recibe tu música por parte del gobierno? 32. ¿Recibes ingresos de los eventos gubernamentales? (EN CASO DE QUE TENGA PRODUCTOR) 33. <i>¿Cómo conociste a tu productor?</i> 34. <i>¿De qué forma trabajan para producir música?</i> 35. ¿Qué tanto te relacionas o colaboras con otros raperos de lenguas originarias? 36. ¿Cuántas colaboraciones has hecho? ¿Con quiénes? 37. ¿Cuáles son los temas que tratas en tus canciones? ¿por qué? 38. ¿Qué te inspira para hablar de estos temas? 39. ¿Qué plataformas digitales utilizas para difundir tu música? 40. ¿En qué plataforma tienes más difusión?	Identificar sus capitales nos permitirá comprender cómo se desarrollan los raperos de lenguas originarias dentro del juego de la esfera de acción.
------	-----------------------	------------------------------------	--	--

Macro	Campo (Rap de lenguas originarias/escena artística musical)	Contexto histórico-social del rap en lenguas originarias. El lugar que ocupan los raperos en la CDMX.	41. ¿En qué tipo de eventos no gubernamentales participan los raperos de lenguas originarias? 42. ¿Quién o quienes organizan los eventos para los raperos de lenguas originarias? 43. ¿Cómo se organizan estos eventos? 44. ¿Cuáles han sido los principales obstáculos que has encontrado como rapero de lenguas originarias? 45. ¿Por qué es importante para ti hacer rap en lengua originaria? 46. ¿Buscas ser un artista reconocido? ¿Como? 47. ¿Qué impacto tiene tu música en tu entorno cercano? 48. ¿Cuál es tu mayor aspiración como rapero de lenguas originarias?	Conocer el contexto histórico-social nos permitirá entender a mayor profundidad el campo y el habitus de cada uno de los raperos.
-------	---	---	--	---

Transcripción De Entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/11TW9FgwT7XEzZmeXHOcL_LUc5yUOddHj?usp=sharing

Carpeta Con Entrevistas (Video/Audio):

https://drive.google.com/drive/folders/10AJ-v0yqtX_AUXN_CLoYjQ3ETWlvTlVa?usp=sharing