



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 3, número 5, julio-diciembre 2018

Significados y prácticas en la escena del rap en los Valles de Jalisco, México

Eduardo Plazola Meza¹

Universidad de Guadalajara, México

DOI: 10.32870/cor.a3n5.7075

[Recibido: 20/10/2017; aceptado para su publicación: 23/11/2017]

Resumen

El análisis semiótico de videoclips musicales y la caracterización de prácticas identitarias sirvieron para documentar continuas y múltiples manifestaciones estéticas, sociales y culturales que (re)presentan la cultura *hip-hop*. Esta cultura significa forma de vida "alternativa", religión, crítica y terruño. Las prácticas son la autogestión, el trabajo colectivo y la dramatización de la identidad. Se estudian discursos sobre el *rap* local, iconos culturales y crítica social, y las identificaciones en concierto en Cocula, San Martín Hidalgo, Ameca y Tala, Jalisco, México, durante el último lustro. Se aportan datos para problematizar la multiculturalidad y los movimientos socioculturales transversales a la modernidad y la

¹ Correo electrónico: eduardo.plazola@valles.udg.mx

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Plazola Meza, E. (2018). Significados y prácticas en la escena del rap en los Valles de Jalisco, México. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 3(5). doi: 10.32870/cor.a3n5.7075

ruralidad. En esta región, la escena del *rap* está viva, producto de actores empoderados que exponen su versión de la cultura *hip-hop* hibridando las identidades tradicionales con las del movimiento global.

Palabras clave

Cultura hip-hop, sistema cultural, identidad, análisis semiótico.

Rap significances and practices at the Valleys of Jalisco, Mexico

Summary

The semiotic analysis of music video clips and the characterization of identity practices served to document continuous and multiple aesthetic, social and cultural manifestations that (re)present *hip-hop* culture. This culture means 'alternative' way of life, religion, criticism and territory. The practices are self-management, collective work and dramatization of identity. The discourses about local rap, cultural icons and social criticism, and identifications in concert are studied in Cocula, San Martín Hidalgo, Ameca and Tala, Jalisco, Mexico, during the last five years. The data are provided to problematize multiculturalism and transversal sociocultural movements to modernity and rurality. In this region, rap scene is alive as the product of empowered actors who expose their version of *hip-hop* culture by hybridizing traditional identities with those of the global movement.

Keywords

Hip-hop culture, cultural systems, identity, semiotic analysis

Introducción

Tala, Ameca, San Martín Hidalgo y Cocula son ciudades multiculturales del estado de Jalisco, México, ubicadas en la Región Valles. Ahí interactúan diversas culturas con identidades específicas, teniendo en común que los actores sociales las construyen cotidianamente e hibridan dichas identidades, las cuales los distinguen como coculenses, sanmartinenses, amequenses o talenses con identidades asociadas a culturas transnacionales (aquellas ligadas a la música *rock* o de pandillas).

El *hip-hop* es una música originaria de Estados Unidos de América y de El Caribe anglosajón. Significa rebeldía, autonomía, colectividad, territorialidad, mezcla y vida. El *rap* es una de las manifestaciones de esta cultura musical, también es ruido social y sónico construido por diferentes prácticas identitarias de actores sociales que se fundamentan en el *hip-hop*.

Las acciones de los raperos residentes en estas ciudades se movilizan, para identificarse con el *hip-hop*, en el ambiente de la música local. La escena es un espacio para la (re)presentación de las prácticas identitarias y de los significados que distinguen a la cultura *hip-hop*. La atmósfera del *rap* es marginal y tiene estrecha relación con los límites y posibilidades para la acción social dentro del contexto multicultural de cada ciudad; con los discursos y modos de acción que distinguen al *hip-hop* a nivel global.

En la academia se conoce poco este tipo de espacios, así como los procesos de identificación (discursivos y activos) y los objetos culturales que utilizan los actores para diferenciar al rap local de otras formas de identidad. Centrar la atención en el hip-hop puede ayudar a cuestionar los sistemas socioculturales hegemónicos, descubrir otras formas y percepciones sobre la vida en un mismo espacio-tiempo que inciten a reflexionar la multiculturalidad y las identidades "alternativas" fuera de las metrópolis.

Aportamos datos construidos con la semiótica, la observación y el diálogo para esos y otros posibles debates. En el primer apartado describimos la cultura hip-hop y del rap, la escena de la música local y las prácticas identitarias de los actores. El segundo explica los significados contenidos en los grafos, sonidos, textos, ambientaciones y performances presentados en los videoclips. En el tercero se exponen las conclusiones.

Prácticas identitarias en la escena local del rap

Las escenas musicales son uno de tantos espacios sociales construidos para producir, comunicar y percibir la cultura. Son escenas en su acepción más dramaturgica, es decir, sitios construidos que tienen como pretexto la música para reafirmar ciertos significados y formas sociales. Cucho define la cultura como "modos de vida y de pensamiento" (2004, p. 6); sin embargo, a lo largo de la obra indica que su conceptualización es ambigua y depende del objeto de estudio (como la historia, la estructura social, la aculturación, las identificaciones, la política o la economía). Concluye que este término puede "ser útil en las ciencias sociales para comprender la significación, la diversidad cultural, las relaciones sociales y los

sistemas socioculturales desde el relativismo, el etnocentrismo y la otredad” (2004, pp. 145-149).

Rossana Reguillo (2011) habla de “culturas juveniles” como política de desencanto. Según la autora “identidades juveniles” es una categoría para dar cuenta de los procesos de adscripción identitaria de los actores sociales a un modelo cultural. Las “adscripciones identitarias” son el índice para registrar las formas y los modos en que los jóvenes (re)presentan discursos, estéticas y prácticas socioculturales que forman parte de particulares sistemas simbólicos y sociales ubicados en el espacio-tiempo (Reguillo, 2011, pp. 43-44).

Gilberto Giménez (2007, pp. 53-57) utiliza la identidad, pero sin enfocarse en los jóvenes, como categoría para estudiar la cultura, entendida esta última como la “organización social de sentido” en un contexto sociohistórico. En otra obra (Chihu, 2002, p. 38) el mismo autor define la identidad como “conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos),” los cuales son utilizados para demarcar la posición del actor en una estructura social. El registro de la identidad buscaría indicios relacionados con el uso de ciertos repertorios para diferenciarse e identificarse, socialmente, en cierto momento y lugar.

Describimos las prácticas identitarias que distinguen a la escena local de la Región Valles del *rap* con relación a la cultura *hip-hop*. Partimos de la definición de la cultura *hip-hop* y el elemento del *rap*. Luego caracterizamos las prácticas de algunos raperos (utilizamos la información recabada de la observación participante en conciertos y en la facilitación del 2do Foro de Juventudes Rurales), contrastándolas con las identidades de la cultura *hip-hop* original.

En 1979, Sugar Hill Gang hizo popular el rap y el hip-hop en la industria cultural con un sencillo musical acompañado de un audiovisual. En esta industria discográfica (desde hace algunas décadas en canales de televisión musicales como MTV y Telehit) la academia y los *hipoperos* señalan que el baile breakdance, el canto del MCing,² los ritmos del DJing³ y la plástica del grafitti como “elementos” o manifestaciones distintivas de la cultura *hip-hop*.

DJ Kool Herc (Chang, 2014, pp. 7-10) menciona que “el *hip-hop* es diversión, familia, trabajo y una plataforma de expresión contra los estereotipos que se

² MCing es el acto del Maestro de Ceremonias (MC). En la música rap las y los MC's exponen sus ideas y sentimientos, entablan un diálogo con la multitud y la alientan a participar; todo sobre las bases musicales del Disc Jockey (DJ) y los productores musicales de estudio.

³ DJing es la acción que realiza el DJ que consiste básicamente en mezclar y añadir efectos de sonido a la música que sirve de plataforma para el MC. En ocasiones las y los DJ's también entablan diálogo con la multitud y cantan.

manifiestan en el estilo de caminar, hablar, vestirse y comunicarse (además de los cuatro elementos distintivos consensuados)", con el objetivo de mostrarle a los jóvenes otro mundo posible. Chang habla de generación *hip-hop* para referirse a lo planteado por el DJ; esta idea describe "el giro que va de la política a la cultura [...] captura las esperanzas, los temores, las ambiciones y los fracasos colectivos de aquellos que, de otra manera, apenas serían catalogados como 'post-esto' o 'post-lo otro' " (2014, p. 13).

Para Rose (1994) el *hip-hop* es una forma cultural que reconoce su historia; es identidad y comunidad afroamericana y caribeña que resiste la marginación y la opresión. Es cultura popular contradictoria, relevante en una sociedad disorde. La identidad de la cultura tiene que ver con reinventarse y ser parte de agrupamientos sociales (crew, pandilla o familia alterna), con el arraigo al espacio local, la lucha por el estatus y el prestigio por medio del estilo. Arthur Jafa considera que los diferentes elementos característicos de la cultura se fundamentan en el flujo, la estructura y la ruptura.

Dyson (citado en Forman y Neal, 2004, p. 66) coincide con Rose al considerar al *hip-hop* como forma cultural histórica. En la misma obra Pough (Forman y Neal, 2004, p. 284) lo concibe como estado mental, forma de ser y vivir con legado y poder para unir a la gente. Hazard-Donald lo entiende como expresión cultural de los jóvenes marginados que incluye la música rap, vestuario específico y vocabulario especial (2004, p. 508). Para Watkins representa una especie de movimiento ocupado en la agencia social, el performance, la crítica y el estilo de la cultura popular en el marco de la globalización (2004, p. 566).

Price indica que es un movimiento cultural de origen afrolatino y urbano para empoderar y unificar a los diversos jóvenes desfavorecidos. Esta cultura propuso otra estética y fue factor para la proliferación de estudios "caseros" de grabación. También señala que tiene relación con la cultura popular, y ha logrado tener gran influencia en la industria del entretenimiento a nivel mundial, lo cual puede provocar nuevas formas de expresión (2006, pp. 17-19).

Marín y Muñoz piensan que es cultura juvenil urbana, afrolatina y marginal fundamentada en la elaboración de sí mismo (autocreación) en el terreno artístico (2002, p. 136), y expone valores como la constancia, el esfuerzo, la coherencia, el tesón y la lucha: "el *hip-hop* exige a sus participantes la creación de un estilo propio, cuando insta a la búsqueda de las propias raíces culturales, está sentando las bases para que los hoppers del mundo desarrollen formas locales y autóctonas de expresión" (Marín y Muñoz, 2004, p. 143).

Rivera (2003) resalta la vivencia histórica del *hip-hop* entre caribeños y latinos hijos de migrantes en Los Estados Unidos de América. Lo define como identidad "paralela" excluyente, expresión artística vernácula y mediática múltiple, zona cultural de interacción y cooperación intercultural cargada de tensión, energía colectiva, creatividad y belleza. Considera que para los Newyorkicans son parte de la vida cotidiana debido a que las generaciones anteriores de migrantes protagonizaron la génesis de esta cultura.

El significado del *hip-hop* está asociado con cultura (identidad, historia, lenguaje), poder, movimiento, sociedad o pueblo, estésis, espacio local. Es una plataforma o repertorio para actuar con sentido en la cotidianidad; cuestionar y construir el mundo; distinguirse y agruparse con otros; expresar la sensibilidad y divertirse; apropiarse del territorio. La raíz cultural es "popular" (afroamericana-caribeña-latina) y moderna (estadounidense). El espacio es la calle, la cuadra, el lugar público semi-abandonado en el "rancho" o la ciudad. La política es la autonomía, la creatividad y el estilo. La sociedad es colectiva y se apropia del espacio local con visión global.

Las manifestaciones de la sensibilidad tienen forma de sonidos y palabras (música rap como producto del Mcing y Djing), imágenes y usos del cuerpo (breakdancing, look, performance). Este repertorio sirve para orientar y llenar de sentido la estructuración de las prácticas y las percepciones cotidianas de los actores del *hip-hop* en ciertos lugares y momentos. Una de las manifestaciones del *hip-hop* que mayor impacto ha tenido en la industria cultural y en las escenas subterráneas de la música, el baile y la moda es el rap.

Según el Diccionario Oxford (2017) la palabra rap es un verbo traducible como golpear, criticar o charlar; también es un sustantivo asociado con la música popular afroamericana y es utilizado para indicar que alguien tiene "mala" reputación. Keyes considera que el rap no es una aberración cultural (tal como se presenta en circuitos de las industrias culturales), sino una forma de arte afroamericano y caribeño relacionado con la subcultura callejera urbana (2002, pp. 5-6). Mitchell comenta que es un vehículo universal para la filiación global de los jóvenes y una herramienta para rehacer la identidad (léxico, música, hábitos, costumbres) a través del sincretismo y la "vuelta a la raíz" (2001, pp. 1-9).

Perkins nos recuerda que esta música tiene relación con la cultura hardcore⁴ callejera y con la cultura popular, porque algunas de sus prácticas y significados se

⁴ Hardcore puede ser traducido como "crudo", "visceral", "radical", "extremo" (Diccionario Oxford, 2017); traducción propia.

han utilizado para procurar la justicia, influenciar la moda, estereotipar a los afroamericanos, hacer política pública y rituales religiosos (1996, pp. 1-38). Menciona que tiene una fuerte influencia en la política de la cultura popular, a pesar del voyerismo y la comercialización de varias de las propuestas contemporáneas.

Rose (1994) lo define como ruido, es decir, una expresión contradictoria de los “negros” marginados. En su aspecto musical es entendido como una forma de narración rimada acompañada de compases electrónicos contagiosos. En otro texto (Rose, 2008) la autora señala que la música rap contemporánea en norteamérica está en el terreno comercial, empero, esto había servido para discutir en el espacio público más amplio la segregación, el clasismo, la marginación y la identidad de los desfavorecidos.

La música rap se distingue por el ritmo drum and bass (beat hecho con percusiones y bajo eléctrico), el sampling⁵ y el scratching.⁶ Además de la rima los juegos de palabras y la improvisación en la parte lírica son esenciales. La industria cultural globalizada, las relaciones de poder, la retórica, la acción social estratégica y la cultura “popular” son algunos de sus componentes socioculturales. Ha sido, históricamente, una herramienta de comunicación y un mecanismo estético para percibir, seducir, agrupar, reflexionar y actuar junto con otros para (re)presentar la cultura *hip-hop* en ciertos contextos.

Se pueden distinguir diversos tipos. Wiki Rap (s.f.) los clasifican de acuerdo con el contenido lírico y cómo se producen los sonidos musicales. Según la letra existen los tipos hardcore (a propósito de competencia, ego, vida en la calle), gansta (trata de la narcocultura y el pandillerismo), conciencia (temas religiosos y políticos) y poético (sobre amor, abstracción). Los tipos ordenados de acuerdo con la producción de los sonidos musicales son el chopped and screwed (retoma música rap grabada para hacer versión propia), freestyle (basado en la improvisación), mobb (instrumental de base funk electrónica), instrumental (sin uso de máquinas electrónicas) y pop (ritmo repetitivo y “contagioso” para el consumo masivo).

En México el rap es una de las manifestaciones de la cultura *hip-hop* menos investigadas. Sin embargo, a nivel nacional es posible consultar la película de Terrazas (2015) donde se documentan testimonios de MC’s y DJ’s de diversas metrópolis, con énfasis en el poder del lenguaje hecho rima. Olvera (2016, 2015) muestra la “economía de resistencia” de raperos del norte del estado de

⁵ Sampling o samplear consiste en utilizar un fragmento musical o lírico de una canción grabada para mezclarlo con otros sonidos. Para realizarlo se utilizan instrumentos electrónicos.

⁶ Broughton y Brewster (2006) definen el término scratching como técnica para cortar y mezclar música, y para hacer efectos de sonido o ruidos manipulando los discos.

Tamaulipas, así como la historia social del rap en Monterrey. Bojórquez-Chapela y Guzmán (2006) también reunieron la historia del rap en la Ciudad de México, buscaron su sentido, identidad y economía.

En el caso de Jalisco, hasta el momento, las investigaciones se han concentrado en la ciudad de Guadalajara como las realizadas por Rogelio Marcial (2006) para identificar a los *taggers* (pintores estilo grafiti) y *skatos* (practicantes de *skateboarding*) como consumidores de *rap* y representantes del *hip-hop*; Marcial y Vizcarra (2014) tienen otro estudio donde buscan el desarrollo social y cultural de jóvenes por medio de proyectos de intervención para aprender y difundir el *rap*. También está el documental de Vargas (2013) que ofrece testimonios e imágenes inéditas sobre algunos pasajes, actores y sitios de la escena tratados por medio de la biografía.⁷

Aquí aportamos datos sobre las prácticas identitarias que distinguen a la escena de *rap*, la cual se despliega en las ciudades pequeñas que forman parte de la región Valles de este estado de Jalisco. El Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEGI, 2015) indicó que en el municipio de Tala había 80 365 habitantes; en Ameca 60 951; en San Martín Hidalgo 27 777; y en Cocula 26 687. En las ciudades capitales (cabeceras municipales) de estos municipios radica más de la mitad del total de la población, conformada en una tercera parte por jóvenes entre los 10 y 29 años.

Estas ciudades se ubican al sur poniente de la metrópoli de Guadalajara, capital de Jalisco. Según el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL, 2010) alrededor de 46% de los habitantes de los municipios vivía en pobreza. El Consejo Nacional de Población (CONAPO, 2010) señaló que todos tenían índice de Intensidad Migratoria Medio-Alto, siendo el principal destino Estados Unidos de América. Quizá la desigualdad social o los procesos migratorios influyeron para que algunos jóvenes decidieran (re)presentar la cultura *hip-hop* con prácticas basadas en las identidades del *rap*.

⁷ En Chile Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) y Olavarria, Enríquez, Correa e Hidalgo (2002) tratan sobre la política y los aspectos socioculturales implícitos y explícitos en la escena de Santiago. En Brasil Khel (1999) y Tavares (2012) exploran la subjetividad de los raperos en barrios marginales de São Paulo y el Distrito Federado. En Colombia Castiblanco (2005) y Garcés (2011) hacen hincapié en las experiencias de resistencia cotidiana en Bogotá y Medellín, los cuales demuestran que otro mundo es posible. En Guatemala, Sepúlveda (2014) revisa la estrategia social utilizada para combatir la violencia social por medio de la educación, el colectivismo y la música. En Cuba, Selier (2005) realiza las rupturas sociales, culturales y políticas en la sociedad que ha provocado la comuna de raperos movilizadora por los marginados.

El 17 diciembre de 2016 la Casa de la Cultura de Ameca fue sede de un concierto de música rap. Esa noche se presentaron los proyectos de esta ciudad LDM (Carmona y Tribby, Los Del Momento) y López L. Vecino (amequense radicado en Guadalajara). El evento fue uno de varios que se han realizado allí y en las ciudades vecinas en años recientes con este tipo de música, como el San Martín Rock Fest en San Martín Hidalgo, Talento 88 rap's en Tala y el concurso Rap.Ciona en Cocula.

En el concierto sonó la música tipos mobb y pop, y la lírica retomó los tipos hardcore y poético. Esa noche los raperos vestían ropa estilo urbano y portaban cabello corto; movían las manos y brazos tratando de hacer énfasis en ciertas palabras y recorrían el escenario constantemente, su expresión corporal era como la de quienes se sienten dominantes en su espacio. En algún momento ambos proyectos musicales aludieron a Ameca y se declararon seguidores del rap y el hip-hop.

Los pocos asistentes (menos de 20) al evento bailamos tímidamente, la mayoría también eran raperos. López L. Vecino abrió el micrófono para que los MC's, que no estaban en el cartel, se expresaran. Durante todos los actos en vivo hubo respeto y clara hermandad entre todos los raperos, quienes se señalaban entre sí con mímica o diciendo el nombre del otro en el micrófono. Antes y después del concierto fue posible acercarse sin ninguna restricción a los músicos y a los organizadores del evento, ellos constantemente revisaban sus teléfonos móviles, y demostraban amplios conocimientos sobre el sentido de la cultura *hip-hop* (por ejemplo en el uso del caló).

El problema para la investigación de corte etnográfico es que los conciertos de rap en Ameca, y las otras ciudades vecinas, son esporádicos. Solamente resultan una de las estrategias con las cuales se ponen en juego las prácticas identitarias que dan forma a la escena del rap (otra son los videoclips musicales). Frente a esta limitante optamos por realizar un foro con raperos residentes en cada una de esas ciudades.

El Segundo Foro de Juventudes Rurales se efectuó el 10 de mayo de 2017, en el Centro Universitario de los Valles de la Universidad de Guadalajara (ubicado cerca de la ciudad de Ameca) con el tema: Identidades y autogestión en el rap regional. Los objetivos fueron: a) reflexionar las identidades y los proyectos autogestivos de los raperos para poner en discusión los problemas sociales; y b) difundir la música rap local con un concierto buscando la diversión. Participaron Blade G. de San Martín Hidalgo, Somvi de Cocula, Majestad Azteca de Ameca, y Spankey (integrante de Nocivos) de Tala.

La dinámica consistió en entablar un diálogo sobre la propuesta particular, el significado del rap, la escena local y los problemas sociales del contexto. Después hubo un breve intercambio (pregunta-respuesta) entre raperos y asistentes. Nocivos es un proyecto donde colaboran Spankey y El Cine como MC's y James Jams como B-Boy (bailador de breakdance). Surgió en el año 2016 cuando se combinaron los proyectos de cada uno a partir de la colaboración reciproca en conciertos. Forman parte de Perrera Estudios, ubicado en Tala, donde se encontraban produciendo su primer disco. Majestad Azteca empezó en 2011, y actualmente forma parte de Discos Profeta.

El proyecto ha sido intermitente con pocas presentaciones en vivo. Tiene colaboraciones con raperos de Venezuela, Estados Unidos de América, El Salvador y Francia, además de varias canciones grabadas con músicos locales. Somvi tiene un proyecto junto con el rapero de Cocula, Capry, desde 2014 (aunque ambos trabajan individualmente antes de 2012). Actualmente, Somvi produce beats originales en Ilimitid Estudios. Ambos tienen varios videoclips autoproducidos. Blade G. también empezó en 2011. Ha colaborado con raperos de Estados Unidos de América y de República Dominicana. Sus canciones se graban en su estudio Triple G. Records y cuenta con algunos videoclips.

En dicho foro, Blade G. comentó que el rap: "es la música de la cultura *hip-hop* [...] Empezó con *África Bambata* y *DJ Kool Herc* [...] es la letra que le pone el MC o el Maestro de Ceremonias a la música". *Spanky* lo definió como: "amor [...] seriedad [...] disciplina [...] expresión [...] forma de vida [...] un verdadero rapero debe de fluir sobre todos los ritmos [...] sin violar los ideales, sin andar por ahí vendiendo la esencia no, siempre siendo como muy original, muy lo que eres". *Somvi* afirmó que en la escena local: "a veces hace falta apoyo [...] no somos muchos los que hacemos esto, hay muchos que están empezando". *Majestad Azteca* expuso para que la escena siga viva es preciso: "[...] estar en forma con todo el mundo [...] tiene que haber colaboraciones [...] hay que asistir a eventos, hay que revolucionar [...] en la unión está la fuerza [...] tienes que enamorarte [...] tenemos que identificarnos al 100 [...]".

Acerca de la producción y circulación de la música, Blade G. comentó que el proceso creativo inicia con ideas sobre ritmos y rimas que parten de la vida cotidiana. En Nocivos también inicia con una idea de canción, luego se contacta al proveedor de beats para producirla y grabarla. Somvi, en el mencionado Foro, terminó de explicar el proceso cuando habló de las canciones grabadas con los contactos personales en las plataformas de Internet Youtube, Soundcloud, Facebook

y *WhatsApp*; y al respecto agregó: “[...] si tú no haces por mover tu música nadie va a hacerlo por ti”.

Para Spanky en la sociedad hay un rechazo por este gusto musical por la apariencia y la vestimenta asociadas con el *hip-hop*. Sin embargo, consideró que: “detrás de un rapero hay un joven [...] una persona comprometida con la sociedad”. *Blade G.* coincidió con el integrante de *Nocivos* al indicar que en México no hay tolerancia hacia los gustos musicales alternativos; arguyó al respecto: “nosotros no estamos haciendo ningún mal a nadie, nos estamos expresando”. *Somvi* hizo hincapié en la exclusión (en los, por él nombrados, “ranchitos”) por parte del Estado y los empresarios privados hacia las propuestas de este tipo, debido a que las estereotipan: “no por vestirnos con ropa ancha, por traer una gorra así, por tener tatuajes, significa que somos malandros”. Después de los diálogos con ellos se realizó el concierto de todos ellos.

El primer acto en vivo fue la colaboración entre *Somvi* y *Capry*. Luego tomó el micrófono *Blade G.* y cerró *Nocivos*. Hubo diversidad de contenidos líricos (*hardcore*, conciencia y poético) y sonó más el tipo musical de *rap*, *chopped and screwed*. *Nocivos* y los raperos de Cocula funcionaron juntos en la parte sónica y organizados como colectivo social.

Blade G. y *James Jams* hicieron *breakdance* entre la multitud de asistentes durante varias canciones de *Nocivos* (quienes vestían playeras deportivas personalizadas). Todos incentivaron a la participación del público en varios momentos, utilizaron las expresiones corporales para acompañar a las rimas con mayor peso, y utilizaron pistas digitales de “fácil” reproducción. Igual que en el concierto de la Casa de la Cultura de Ameca, los raperos mostraron respeto entre sí, con una actitud participativa durante la presentación de la propuesta del otro.

En cada turno los *MC's* recordaron al público su ciudad de origen y manipularon las canciones, es decir, detenían la música y la repetían para construir una nueva versión. La mayoría de los asistentes al concierto en el Foro lucieron, no obstante, desconcertados y desinteresados por las propuestas de los raperos. Pocos trataron de bailar y unos cuantos participaron con coros o con las manos arriba. La multitud tuvo la posibilidad de estar cara a cara con los músicos, varios se tomaron fotografías con ellos y les pidieron los datos de contacto al finalizar todas las presentaciones.

Las prácticas identitarias presentadas en los conciertos y expuestas en las opiniones del Foro se adscriben a la cultura *hip-hop*. Mezclas de sonidos y líricas musicales, expresiones corporales (baile, vestimenta, ademanes), búsqueda de la participación de todos los actores, trabajo en equipo, apropiación del escenario y

reproducción de la estratificación social entre raperos son algunas de las formas con las cuales los músicos locales ejecutan en los eventos musicales las identidades del *rap*. Estos actores de la escena explicaron en el Foro que su trabajo consiste en la autogestión del producto musical para expresarse y actuar de forma ética en la sociedad, siguiendo lo que establece la cultura *hip-hop*.

Estos ejercicios solo tienen sentido en la escena del *rap* local y en el marco general de la cultura *hip-hop*. La escena se construye en cada práctica identitaria de los actores sociales en los conciertos o en el diálogo dirigido. El espacio está abierto hace varios años por el empuje de las diversas propuestas musicales que confluyen en la (re)presentación de las identidades del *rap*. La escena continúa debido a que hay situaciones contextuales que contribuyen a materializarlo, como la posibilidad de tener acceso a la tecnología y a los conocimientos para practicar la producción y comercialización de la música, o las redes sociales (virtuales y no virtuales) para enlazarse con el trabajo de otros y lograr la difusión de la propuesta a nivel global. Aunque hay problemas sociales entre los raperos ligados al contexto sociocultural del lugar de residencia, en general se “toleran” (y en algunos casos se apoyan), el espacio “alternativo” del *rap* en las sociedades de las ciudades seleccionadas es de armonía.

La escena es intermitente en el espacio público físico, pero constante en el ciberespacio. La difusión y consumo de la música *rap* en las plataformas de Internet con mayor demanda es una práctica cada vez más recurrente entre los músicos y la multitud de receptores. La comunicación de contenidos audiovisuales en redes especializadas es otra práctica identitaria de los músicos que versionan localmente el *hip-hop*.

Cuadro 1. Relación de videoclips musicales de raperos de los Valles de Jalisco en Youtube

Ciudad	Proyecto de rap	Título de la canción	Formato	Año	Link
San Martín Hidalgo	Blade G.	San Martín Hidalgo	Fotograma	2014	https://www.youtube.com/watch?v=6l-pTbWkF6E
		Mayday	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=LczczIv2wY
Cocula	Somvi	Donde vivo	Oficial	2013	https://www.youtube.com/watch?v=0JnyIbND1Jw
		Farsantes	Oficial	2014	https://www.youtube.com

					/watch?v=E-41ly_p0q4
		Catarsis	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=caN95APYYXU
	Capry	Mi enfermeRAP	Fotogra ma	2015	https://www.youtube.com/watch?v=FkS6muil8Lk
		No soy lo que esperabas, papá	Fotogra ma	2016	https://www.youtube.com/watch?v=5qkM-NgiNoI
		Reacción de un solitario	Fotogra ma	2017	https://www.youtube.com/watch?v=GHKRh_S6fxU
		Solo se trata de luchar	Oficial	2017	https://www.youtube.com/watch?v=8fvqSeoOSXU
		Daily Snow	El ayer	Fotogra ma	2016
Tala	Wardogs	Tiemblan	Oficial	2013	https://www.youtube.com/watch?v=ttpF6fnne-M
		Pura Crema	Oficial	2014	https://www.youtube.com/watch?v=CK2zNYA32Ug
		Bajen Pa'aca	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=2OYDhagISbI
		House del horror	Oficial	2016	https://www.youtube.com/watch?v=aSfuvDBdjMY
	Raperos de Tlallan	Las kosas ke están pasando	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=ewo4kIRBiJI
		Pa' my México	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=qXhMwTdSwjQ
	LT Lokote	Suena en tu terreno	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=fOee6a6Rujg
		No tengo la culpa	Fotogra ma	2016	https://www.youtube.com/watch?v=-mmTrpxbL0w
		Diario en Tala	Fotogra ma	2016	https://www.youtube.com/watch?v=0U1u9dGIItA
	Ameca	MC JC	Las calles	Oficial	2014
Jeyssy		Tírenme con balas	Fotogra ma	2012	https://www.youtube.com/watch?v=SR_9tHmjMiQ
Ab Joe		Relación a	Fotogra	2013	https://www.youtube.com

	distancia	ma		/watch?v=OXb77yCnSWc
	Por una madre como usted	Oficial	2013	https://www.youtube.com/watch?v=Bh1Q1uv8tSQ
	Morí por tu amor	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=RCP0VLiKMbQ
Ese Paquiao	La finanza	Fotografía	2013	https://www.youtube.com/watch?v=UOPf2mGcUik
	Los del momento	Fotografía	2013	https://www.youtube.com/watch?v=UCzO05Rw0Ec
	Vida de gangero	Fotografía	2013	https://www.youtube.com/watch?v=43ful9qrS5Q
	Soy de Ameca	Fotografía	2013	https://www.youtube.com/watch?v=F9gYjTHkQPw
	Mexicano jalisciense	Fotografía	2013	https://www.youtube.com/watch?v=nPDsVQIVaUs
	Qué en paz descanse	Fotografía	2014	https://www.youtube.com/watch?v=4re8x6iamm8
	A mi Dios	Fotografía	2014	https://www.youtube.com/watch?v=V8OS4s-Uh3E
	Cocona	Fotografía	2015	https://www.youtube.com/watch?v=oz4LwNKxvww
	MC Forty	No te alejes de mí	Fotografía	2013
Solo Tú		Oficial	2013	https://www.youtube.com/watch?v=gGFoSXHd7-c
Amarte hasta el final		Oficial	2014	https://www.youtube.com/watch?v=Q9XzWj0D9hk
Algo diferente		Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=YfIkguFIEBw
Pensándolo bien		Fotografía	2015	https://www.youtube.com/watch?v=uuCA4jw4SiM
El regreso		Oficial	2017	https://www.youtube.com/watch?v=yKPDpsRR_z4
López L. Vecino	La misma mesa	Oficial	2015	https://www.youtube.com/watch?v=ztaMVZYfXr0
	Mi pasión	Oficial	2015	https://www.youtube.com

					/watch?v=l8OkAPwN5As
		Jamás nos volveremos a ver	Oficial	2017	https://www.youtube.com /watch?v=wRLWVa6xi0k

Fuente: elaboración propia con base en los links señalados.

Nota: en el cuadro no se incluyen los audiovisuales donde hubiese colaboraciones entre raperos, ni aquellos donde solo aparecen una o dos imágenes de fondo sobre una canción. Esto significó la exclusión de más de 100 videos y de varios raperos originarios de Ameca.

En el siguiente apartado realizamos el análisis semiótico de algunos videoclips de los participantes al Foro, y de otros proyectos locales que hubieran sido publicados en la plataforma Youtube. Buscamos en el contenido los diferentes significados sobre las identidades del rap para distinguirlos de la cultura hip hop original.

Decidimos estudiar este tipo de audiovisuales debido a la gran cantidad de publicaciones en esta plataforma en el último lustro (cuadro 1). Utilizamos el esquema semiótico de Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2013), quienes plantean la segmentación de la música (sin llegar al análisis musicológico o etnomusicológico), el análisis videográfico formal, de la representación y de la narración, y la interpretación del significado "total" del contenido.

Significados del rap en videoclips musicales

En la actualidad Youtube alberga el acervo de audiovisuales de libre acceso más extenso del mundo. Al escribir en el buscador los nombres de los raperos locales se puede enlazar a videoclips musicales,⁸ cuyo contenido denota y connota las identidades de los actores sociales quienes los producen. La cultura *hip-hop* ha utilizado los *videoclips* desde hace varias décadas para transmitir los significados que fundamentan las prácticas identitarias. Cabe aclarar que la semiótica se concibe como una disciplina encargada de interpretar la semiosis (significantes, significados y significación) de los discursos de los actores sociales a través del método de la comparación de discursos similares u opuestos, ubicados en particulares marcos socioculturales.

⁸ El videoclip musical es un cortometraje audiovisual. En él se combinan de forma experimental, seductora y específica sonidos, palabras, imágenes y textos con la intención de expresar o promocionar objetos musicales en corto tiempo. Sedeño et. al. (2016) hablan de "videoclip pos televisivo", refiriéndose a aquellos que circulan y se consumen en plataformas de Internet en formato digital y se caracterizan por la interactividad con el receptor, la performatividad y la conceptualización en el contenido, el minimalismo y los primeros planos de los músicos y las expresiones corporales.

Entre todos los videoclips musicales decidimos seleccionar cuatro, cuyo contenido tuviera relación con los temas de crítica social e íconos culturales. Elegimos, intencionalmente, estos audiovisuales porque tienen correspondencia con el sentido de las identidades del *rap*. También estos aluden en las imágenes y las palabras al contexto local. Otro criterio de inclusión consistió en retomar solamente un videoclip por cada ciudad, debido a la gran cantidad de audiovisuales disponibles y la limitación de espacio para la difusión de nuestra investigación. Los elegidos fueron:

- 1) MC JC y El Jerry: Virgen morena
- 2) Dayli Snow, R. O. Dusler, Capry y Somvi: RAPresentando
- 3) War Dogs: No más sangre
- 4) Blade G.: San Martín Hidalgo

Cada videoclip fue estudiado con el modelo propuesto por Rodríguez-López y Aguaded-Gómez (2013), utilizado para analizar el significado en los códigos, la estructura y el contexto de producción.

La metodología es de corte semiótico y sugiere tres etapas, cada una con diversas categorías contienen: segmentación, análisis e interpretación. En la primera se fragmentan la banda sonora y la letra de la canción para ubicar su orden y convergencia, con la siguiente separación: intro-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-puente musical-estribillo (estructura de la canción pop).

En la siguiente se verifican los códigos distinguiéndolos en formales, de representación y de narración. Los códigos formales se clasifican en visuales (composición fotográfica, movilidad e iconografía), gráficos (títulos, subtítulos y textos), sonoros (naturaleza y colocación del sonido) y sintácticos (montaje). Los códigos de representación se dividen en puesta (escenarios y decorados, vestuario y maquillaje, iluminación y color, expresión y movimiento de las figuras), espacio videográfico (estático-móvil, dinámico descriptivo-dinámico expresivo) y tiempo videográfico (orden, duración, frecuencia). Los códigos de narración se clasifican en existentes (personajes y ambientes) y acontecimientos (acciones y sucesos). La tercera etapa está dedicada a sintetizar y captar el significado profundo, y "total", de los códigos y la estructura sonora y lírica de la canción, con relación en el contexto de producción del videoclip.

El modelo fue ajustado en la etapa de análisis para retomar algunas de las categorías originales:

- a) Códigos formales: visuales (iconografía), gráficos (títulos, subtítulos, textos), sonoros (voz, ruido, música), sintácticos (montaje). La

iconografía se verificó y observó los objetos e imágenes relacionados con íconos de la cultura hip-hop. Sobre los códigos gráficos confirmamos la aparición de mensajes textuales. El registro de los códigos sonoros consistió en transcribir aquello que se decía en voz en off, en construir la analogía de los ruidos existentes con la cultura del rap, y en clasificar el tipo de música de acuerdo con los tipos de rap definidos. El estudio del montaje fue para interpretar el relato explícito e implícito en las imágenes de los diferentes planos desde una perspectiva de totalidad.

- b) Códigos de representación: puesta en escena (escenario y decorado, vestuario y maquillaje). Mediante la observación reconocimos los escenarios y el decorado de las escenas y, por otro lado, la indumentaria (calzado, adornos y accesorios, vestimenta, corte de cabello) y el maquillaje de los protagonistas según su género.
- c) Códigos narrativos: existentes (roles de personajes y objetos de fondo en ambiente) y acontecimientos (acciones y sucesos). Clasificamos la función social desempeñada por los protagonistas de acuerdo con la escena y describimos el contexto sociocultural al cual hacen referencia los objetos de fondo. También detallamos los actos de cada protagonista y los sucesos donde se involucran.

La etapa de segmentación fue retomada tal como se define en el modelo. Transcribimos y ordenamos la letra de las canciones según la estructura de la canción pop; además de verificar la relación entre música y mensaje visual, categorizándola en convergente o divergente; la relación convergente es cuando la música y la expresión de emociones de los personajes o los ambientes sugeridos en las escenas tienen coherencia entre sí, y la relación divergente cuando esas expresiones o ambientaciones se oponen a la música.

La etapa de interpretación fue producto de la síntesis global de las otras dos etapas; se encontraron los patrones y funciones de sentido y se interpretó el significado de cada videoclip. En esta etapa evitamos el análisis de la relación entre el significado "total" y el contexto de producción del videoclip, debido a que no contábamos con evidencia sobre este último punto. En cambio relacionamos el significado de los videoclips con las percepciones de la cultura hip-hop y la música rap original.

En el intro del videoclip "Virgen morena", MC JC y El Jerry comentan al unísono: "Santa María madre de Dios y madre nuestra, ruega por él y por nosotros los pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte amén". En la primera estrofa El

Jerry rapea: "Me levanto todos los días miro al cielo y me persigno, yo sé que me he equivocado por eso perdón te pido, siempre he caminado con tu bendición conmigo, para que me cuides me protejas siempre de todos mis enemigos".

Después, una parte del estribillo cantado por ambos raperos dice: "Porque mi luz eres tú Virgencita del Tepeyac [...] el amor que siento por ti es muy difícil de callar [...]". Al final de la siguiente estrofa MC JC reafirma la devoción: "hoy me arrodillo ante ti, tomo siempre tu ejemplo y lucho día a día y vivo el momento". Luego se repite el estribillo, concluye con la afirmación de MC JC: "para ti Virgen Morena, con mucho cariño, Alto Impacto Producciones". La música y el mensaje visual tienen relación convergente, pues el ambiente y los sentimientos reflejados por los personajes encajan con la letra y la música, en el videoclip el ambiente es místico y se personifica la fe, busca que la música no rompa con el rito religioso.

El código visual iconográfico es la Virgen de Guadalupe (Virgen Morena), además de Cristo. El videoclip no presenta códigos gráficos. Los códigos sonoros referidos a la voz pueden identificarse en el intro de la canción cuando ambos raperos se presentan y mencionan cómo se llama el videoclip para luego rezar; por otro lado, no se escuchan ruidos. El tipo de música es rap de conciencia, la base rítmica de bajo y batería es "básica" y estilo es pop, combinado con la melodía de un piano eléctrico.

El código sintáctico hace alusión explícita a la religiosidad católica de los raperos. Los códigos de representación muestran como escenario a la iglesia católica de San José en Ameca, decorada con cruces, velas y estandartes. El vestuario de los raperos se conforma por zapatos tenis, playera extra grande color blanco (una de ellas estampada con la figura de un payaso de una marca comercial) y un pantalón negro holgado.

Ellos usan aretes y llevan el cabello casi al rape; las mujeres utilizan un pañuelo en la cabeza para decorar y sostener el cabello, y un poco de maquillaje en boca y ojos. Los códigos narrativos hacen evidente el rol de parroquianos del barrio, los objetos de fondo son la infraestructura de la iglesia (bancas, confesionario, altar, explanada) y los objetos religiosos; las acciones de los personajes consisten en recorrer el interior de la iglesia hacia la imagen de la Virgen para orarle, cantarle e invocarle; los sucesos giran en torno del rito religioso.

En este videoclip el significado está asociado con la piedad, es decir, con actos hacia la divinidad, la misericordia y la "vida loca". La música rap y los códigos cumplen con la función de consumir y legitimar el rito religioso católico para que sirva a la sobrevivencia, re-ligar al barrio y a la identificación en la vida cotidiana de la calle de los raperos.

En el intro del audiovisual "RAPresentando"⁹ suena una canción de rap estilo oldie. En la estrofa inicial Capry afirma: "[...] desde morro escribiendo, exponiendo sentimientos [...] el que siempre ha sido fiel a las rimas y escritos [...]". Dayli Snow es más directa: "tú dices que eres rapero no te la cree ni tu crew, hoy venimos sonando bocinas reventando, tú solo estás hablando el cerebro calentando, mejor vete despacito a escuchar este buen rap [...]". La canción no cuenta con estribillos. La siguiente estrofa va en el mismo sentido que la anterior. R. O. Dusler canta: "[...] estoy junto con cuatro raperos comunes que comparten la misma pasión por el micro y el gusto por los retumbes [...] porque no somos el típico estereotipo que rima las mismas cosas y no se acoplan al ritmo [...]".

Para completar el mensaje de la estrofa Somvi canta: "[...] somos los que en este pueblo llevan el rap en las venas, produciendo calidad casera está demostrado [...] porque más que tener flow se necesita estilo, no sirve que suene bien si esto no tiene sentido [...]". La lírica de la canción es convergente con las emociones reflejadas en los personajes y en la ambientación. El barrio es el ambiente y las emociones que exponen los raperos expresan la fuerza y el orgullo por ser parte de esta cultura en el contexto local.

En cuanto a los códigos formales, el visual es el ícono del rapero, es decir, aquel actor social que canta rimas sobre beats y utiliza el cuerpo para distinguirse con estilo en la sociedad. No contiene códigos gráficos. El sonoro es un fragmento de música rap antigua que suena en el intro y al final de la canción. No se escuchan ruidos ni voces. El tipo de música es hardcore en la lírica, pero con ritmos poco agresivos de batería y bajo, acompañados de un sampler de un fragmento del coro de la canción antigua.

El montaje es sobre las acciones que realizan los raperos para marcar el territorio. Los códigos de representación muestran como escenarios al zócalo y al quiosco de la ciudad, además de baldíos y calles de una colonia periférica; todos decorados "al natural". Los hombres llevan pelo corto y visten pantalón ajustado de mezclilla en tono oscuro y short holgado de color claro, calzan tenis deportivos blancos y rojos, y bota café, usan playeras serigrafadas de manga larga en blanco y negro.

Dayli Snow porta una playera estampada y una blusa de manga larga con rayas horizontales y una estrella rosa en el pecho, calza tenis blancos y una sudadera deportiva con gorro gris, al igual que los hombres llevan pantalón de

⁹ El *videoclip* se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=jSokIeRR9jo>

mezclilla ajustado, azul marino. Ambos sexos utilizan gorra deportiva, ella luce cabello largo y maquillados sus labios y ojos. Los hombres no portan maquillaje, solo R. O. Dusler usa aretes en labio y oreja y una cadena de metal con una figura humana al centro. Los códigos narrativos exponen el rol de rapero en el ambiente urbano local; las acciones consisten en caminar por la calle, bailar y hacer eco de algunas frases, rapear con voz y mímica, abrazar al rapero hermano y hacer coreografía grupal; el suceso es el Mcing en el barrio.

Podemos interpretar que en las etapas de segmentación y representación el patrón de significado está asociado con ser rapero en Cocula. Sonidos, letras, imágenes, manifestaciones corporales y acciones sociales retoman el orgullo y el estilo del colectivo de raperos que buscan distinguirse socialmente y marcar el territorio. El videoclip cumple con la función de difundir este tipo de manifestaciones culturales en espacios semiurbanos con poca presencia de escenas culturales "alternativas", expone qué piensan, cómo viven y de qué trata el ser rapero:

En el videoclip "No más sangre"¹⁰ hay un diálogo en el intro entre malhechores y la voz de un reportero, donde hablan sobre violencia social. Después sigue un estribillo que dice: "A levantar la mano que se sienta la potencia, no queremos ya más sangre por culpa de la violencia. A levantar la mano que se sienta la potencia, todo el pueblo ya está en contra de esta guerra sin consciencia". El único estribillo trata sobre el mismo tema general:

A levantar la mano en pro del pueblo mexicano, que me siga todo el mundo no quiero más muerte en vano... Mucha gente inocente que ya no regresó a casa lo vemos tan natural por favor qué es lo que pasa.

Luego se repite el estribillo y termina la canción con una advertencia: "Este mensaje se autodestruirá al terminar la grabación, no quiero ser parte de la estadística y solo por una canción". Hay convergencia entre el contenido lírico y las sensaciones de odio y terror reflejadas por los dos actores del audiovisual, quienes tienen como telón de fondo la violencia extrema en la sociedad.

Los códigos formales referidos a lo visual exponen muerte, inseguridad y, en el polo opuesto, libertad de expresión y resistencia social. Hay un texto al inicio y al final del videoclip que se lee No + Sangre. Se escuchan voces en un diálogo sobre homicidio y un ruido que emula un machete cortando. El montaje representa dominación y crítica entre sociedad civil, grupos delictivos y las instituciones de

¹⁰ Todo el contenido del audiovisual está en: https://www.youtube.com/watch?v=fqps_Y0Mi7E

seguridad del estado. La música retoma ritmos de reggae y podría tipificarse como rap de conciencia o hardcore (por la violencia social explícita en el contenido). En los códigos de representación se observa un escenario compuesto por una silla al centro, y un fondo donde se proyectan fotografías de nota roja y agentes de gobierno.

Los dos personajes llevan el cabello corto, visten pantalón de mezclilla azul y playeras negras con serigrafía de marcas comerciales de ropa; ambos cubren su identidad (ojos especialmente) con pañuelos o lente oscuro y portan en el cuello cadenas con crucifijos. El rapero tiene las manos atadas y el otro sujeto trae un cuchillo. Ninguno utiliza maquillaje. Los códigos narrativos evidencian roles de torturador, torturado y rapero; las acciones del torturador son amenazar y someter, el torturado aguanta y se atemoriza, en tanto que el rapero canta con determinación y aparente libertad consciente. Los objetos de la ambientación refieren al contexto de violencia del Estado y al crimen organizado.

Los sucesos muestran una sociedad sometida que resiste las contradicciones de la guerra del Estado contra el crimen organizado en México. El significado profundo tiene relación con la paradoja entre violencia social sobre el pueblo y la resistencia de este en un mismo contexto. Es una crítica social en un contexto de miedo. Parece tener la intención de denunciar y a la vez mostrar respeto frente a los acontecimientos denigrantes. Aunque se palpa la vejación de la sociedad civil, esta se ostenta inteligente y divertida (en el sentido de dar otra versión a la realidad), en pie de lucha contra los problemas sociales con manifestaciones estéticas:

El audiovisual titulado "San Martín Hidalgo"¹¹ contiene en el intro una dedicatoria para el pueblo (entendido como población) y la gente del barrio de la Cruz Verde (CV). En la primera estrofa Blade G. revela su identidad y cómo es el terruño: "[...] soy humilde no lo niego de la tierra del arriero [...] ese pueblo tan pequeño pero gigantesco en su gente, donde nadie tiene dueño y se saluda de frente". El estribillo trata sobre el barrio:

Aquí la clica siempre puesta [...] todos cuidan aquí de todos y hasta se juegan la vida [...] mi raza es muy unida nunca ha sufrido nadie por un techo o por comida [...] estoy pa' lo que venga pues siempre cuento con mi raza.

La estrofa siguiente es corta y consiste en una declaración: "[...] soy el primero, soy pionero en incorporar el género urbano en mi pueblo [...] representando a la CV,

¹¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6l-pTbWkF6E>

orgullosamente sanmartinense". Antes de finalizar la canción se repite el estribillo. La relación de la música y la ambientación del video es convergente, porque se escenifican imágenes simbólicas de la ciudad y del barrio.

Los códigos formales iconográficos son las imágenes de la Cruz Verde, el quiosco, el puente peatonal y las iglesias principales, la presidencia municipal y el escudo de armas; solamente hay un gráfico a manera de título que dice "San Martín Hidalgo. Blade G.". No tiene voces o ruidos, el tipo de rap es poético, utilizando una base de drum and bass semilenta y un piano eléctrico con ritmos "melosos". El montaje trata sobre el pueblo y el barrio como territorios del rapero. Los códigos de representación muestran escenarios "naturales" de espacios públicos.

En la foto de Blade G. sobresale al fondo una bodega con grafiti. El símbolo de la CV es una cruz cristiana de madera color verde que sostiene algunos rosarios en el centro e indumentaria de sacerdote en los costados. El rapero viste playera serigrafada, guantes, gorra y sudadera deportiva, lleva un arete en la oreja y una cadena sobre el cuello. No utiliza maquillaje.

En los códigos narrativos su rol es de rapero de barrio orgulloso del pueblo. Los objetos de fondo en los ambientes (mobiliario urbano, bardas con grafiti, vehículos, adornos patrios y de fiestas patronales) describen el contexto local. Las acciones son la pose de rapero que indica a los receptores que observen quién personifica al movimiento en este territorio. Los sucesos son la representación del orgullo por la sociedad y la cultura local cada vez más influenciada por la cultura *hip-hop* transnacional.

El patrón recurrente a pequeña escala es el barrio, y a gran escala el pueblo. El significado es el cariño al terruño por medio de la difusión de su historia, símbolos, lugares, personajes y vivencias. El videoclip busca marcar el territorio sin agresividad, argumentando que ahí se presenta una versión de la cultura hip hop como ocurre en otras ciudades pequeñas a nivel internacional:

En los diferentes videoclips los significados giran en torno al sentido otorgado a la cultura *hip-hop* y el rap originales. En todos aparece en primer plano la identidad de jóvenes empoderados que buscan distinguirse socialmente, se perciben la unidad y acción colectiva, se comunican emociones y puntos de vista con aparente libertad y se enfatizan el estilo y el territorio local.

Los códigos formales, de representación y narrativos tratan sobre religión (en el doble sentido: dogmático y de relación social), ser rapero (estilo urbano, lenguaje del rap, actuar en colectivo, libre expresión, autogestión), resistir los problemas sociales (violencia, exclusión, discriminación) y marcar el territorio (calle, barrio, pueblo). Cada uno presenta convergente y coherentemente los tipos de música

(lírica y sonidos) que diferencian al rap. Aunque es evidente la pluralidad de significados depende del videoclip, todos tienen en común la mezcla de la cultura “popular” con la cultura hip-hop.

Conclusiones

La escena del rap en las ciudades de Tala, Ameca, San Martín Hidalgo y Cocula fluye desde hace más de un lustro por las prácticas identitarias de los diversos músicos y receptores. Ahí se han multiplicado los proyectos musicales individuales y colectivos de raperos (incluye la participación de mujeres) jóvenes; se han realizado varios conciertos, producido decenas de canciones en los diferentes estudios “caseros” que existen, y comunicado en Internet decenas de videoclips musicales con diferente formato y contenido. Detrás de todo esto está la autogestión, el trabajo en colectivo, la pugna por el estilo con las manifestaciones estéticas corporales, sónicas, visuales y lingüísticas.

El contenido sobre crítica social e íconos culturales en los videoclips musicales estudiados presenta actores sociales con poder para quienes el *rap* es una forma de incentivar la acción social dirigida; una forma de vida donde se recrean cotidianamente las prácticas y los símbolos que tienen sentido por su valor social y cultural, además de un canal de expresión y de resistencia social en el cual se enaltecen las identidades del *rap* y las identidades asociadas con los sistemas socioculturales hegemónicos en la ciudad de origen.

Es probable que la escena del *rap* reconfigure prácticas identitarias de algunos jóvenes, o provoque la resignificación de los discursos valiosos en cada ciudad. No cabe duda que la escena seguirá en construcción, movilizando formas “alternativas” de relacionarse y darle sentido a la vida, de hacer política y economía en los contextos “rurales” en modernización o semiurbanos que, después de todo, son multiculturales.

Resulta pertinente realizar otros foros para continuar el diálogo sobre el rap. Por otro lado queda por completar el estudio de otros temas y diferentes raperos en los videoclips musicales registrados. Por si fuera poco no conocemos el impacto social y cultural de la movilización de la escena local, tampoco su trayectoria histórica en cada ciudad. Faltaría realizar estudios sobre comunicación y consumo cultural entre músicos y público en las diferentes plataformas cibernéticas. En general hace falta comprender las percepciones, prácticas y espacios de las escenas musicales y los movimientos socioculturales alternativos de más ciudades de Jalisco y de México.

Referencias

- MC JC oficial TV (2014). Virgen morena. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HHSfWZCiQ0k>
- Bojórquez-Chapela, T. (2006). De Boogie Down a Neza York, *iHip-hop* no para! Del rap como un género de la poesía oral. (Tesis de licenciatura no publicada). México: ENAH.
- Bojórquez-Chapela, T. y Guzmán, J. (2006). ¡Que viva el mexside! Identidad, producción y circulación de la música *hip-hop* en la ciudad y el estado de México. En L. Arizpe (coord.). Retos culturales de México frente a la globalización (pp. 419-448). México: Porrúa / LIX Legislatura Cámara de Diputados.
- Boom Producciones (18 de febrero de 2011). No más sangre [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fqps_Y0Mi7E
- Broughton, F. y Bill Brewster, B. (2006). Historia del DJ. Desde los orígenes hasta el garaje. Barcelona, España: Robinbooks.
- Castiblanco Lemus, G. (2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabla rasa*, núm. 3, pp. 253-270. Recuperado de <http://www.revistatabularasa.org/numero-3/castiblanco.pdf>
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. (2010). Porcentaje de población en situación de pobreza, 2010 Jalisco. Recuperado de http://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Jalisco/Paginas/pob_municipal.aspx
- Consejo Nacional de Población (2010). Anexo B. Índices de intensidad migratoria México-Estados Unidos por entidad federativa y municipio. Recuperado de http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/intensidad_migratoria/anejos/Anexo_B1.pdf
- Cuche, D. (2004). La noción de cultura en las ciencias sociales. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

- Chang, J. (2014). Generación *hip-hop*. De la guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Forman, M y Neil, M. (eds.) (2004). That's the joint! The *hip-hop* studies reader. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Garcés, A. (2011). Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. Signo y pensamiento, 58, pp. 108-128. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2466/1733>
- Giménez, G. (2002). Paradigmas de identidad. En A. Chihua (coord.). Sociología de la identidad (pp. 35-62). México: Porrúa y UAM.
- Giménez, G. (2007). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. México: CONACULTA, ICOCULT.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015). Encuesta intercensal 2015. Recuperado de <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/accesomicrodatos/encuestas/hogares/especiales/ei2015/>
- Kehl, M. (1999). Radicais, raciais, racionais a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo em perspectiva, vol. 13, núm. 3, pp. 95-106. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88391999000300013>
- Keyes, Ch. (2002). Rap music and street consciousness. Chicago, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Marcial, R. y Vizcarra, M. (2014). Identidades, violencias y alternativas sociales entre jóvenes pertenecientes a "barrios" o "pandillas" en colonias conflictivas de Zapopan. Guadalajara, México: COLJAL, SEGOB, Ayuntamiento de Zapopan, CONFIN SC y Sistema Nacional de Seguridad Pública.
- Marcial, R. (2006). Andamos como andamos porque somos como somos: Culturas juveniles en Guadalajara. Zapopan, México: COLJAL.

- Mitchell, T. (ed.) (2001). *Global noise. Rap and hip hop outside USA*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.
- Muñoz, G. y Marín, M. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Colombia: Universidad Central.
- Olavarria, J., Henríquez, C., Correa, C. e Hidalgo, R. (2002). Hip hop en Chile. *Revista comunicación y medios*, 13, 11-118. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/408559>
- Olvera Gudiño, J. (2015). Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México. *ArtCultura*, 31, 119-136. Recuperado de http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/11_Transnacionalismo_y_frontera_cultural_en_el_surgimiento_del_hip_hop.pdf
- Olvera, J. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera norte*, vol. 28, núm. 56, 85-111. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.17428/rfn.v29i56.241>
- Perkins, W. (ed.) (1996). *Droppin' science. Critical essays on rap music and hip hop culture*. Philadelphia, Estados Unidos: Temple University Press.
- Price III, E. (2006). *Hip hop culture*. California, USA: ABC-Clío. Producción Tercermundista (2017). *RAPresentando*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jSokIeRR9jo>
- Reguillo, R. (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Rivera, R. (2003). *New York ricans from the hip hop zone*. New York, USA: Palgrave McMillan.
- Rodríguez-López, J. y Aguaded-Gómez I. (2013). Propuesta metodológica para el análisis del video musical. *Quaderns del CAC*, 39, pp. 63-70. Recuperado de http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/7339/Propuesta_metodol%c3%b3gica.pdf?sequence=2

- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America music/culture*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *Hip hop wars. What we talk about when we talk about hip hop – and why it matters*. New York, USA: Basic Civitas Books.
- Sedeño, A., Rodríguez, J. y Acuña, S. (2016). El videoclip posttelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético. *Revista Latina de comunicación social*, 71, 332-348. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5414049>
- Selier, Y. (2005). *Movimiento de rap cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura hip hop (Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe)*. Argentina: Programa Regional de Becas CLACSO. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/selier.pdf>
- Sepúlveda, M. (2014). La filosofía de la no violencia en Guatemala: retirándose de la violencia a través del hip hop. *Anuario de estudios centroamericanos*, 40, 263-288. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/152/15233350013.pdf>
- Somvi Oficial (2017). *RAPresentando*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jSokIeRR9jo>
- Tavares, B. (2010). Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado*, 25, 309-327. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339930909008>
- Terrazas, K. (2015). *Somos Lengua*. México: Viento del Norte Cine.
- Tijoux, M.; Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis*, 33, 429-449. Recuperado de <https://polis.revues.org/8604>
- Triple G. Records (2014). San Martín Hidalgo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6l-pTbWkF6E>
- Universidad de Oxford (2017). *Oxford Dictionary*. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/>

Vargas, C. (2013). Tren de vida: La historia de Skool 77. Guadalajara, México: Combativo Media Design y Fanp Design.

Wiki Rap (2017). Subgéneros. Recuperado de <http://es.rap.wikia.com/wiki/Subg%C3%A9neros>