

Las batallas de rap en el norte de México. Algunos puntos para su comprensión

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

En agosto de 1973, se comenzaba a escribir otro capítulo en la historia de la música. El movimiento del hip hop veía la luz en las calles del sur del Bronx, Nueva York, en Estados Unidos. Abrazado por el *break dance*, el grafiti y las figuras del MC (maestro de ceremonias) y DJ, este movimiento adquiría fuerza entre jóvenes que se enfrentaban a la migración, al racismo y exclusión, jóvenes que resistieron desde el arte.

El DJ se encargaba de musicalizar el ambiente mientras que otros pintaban o bailaban y el MC tomaba el micrófono para compartir frases y poesía con los presentes. De esto último, es de donde surge la figura del rapero, de la apropiación por medio de la palabra y sincronización de la música o el *beat*, que es la parte instrumental o pieza musical. La palabra *rap* surge por la abreviación de “Rhythm and Poetry” (rap). Dentro de la carga social, histórica y política, sus seguidores lo clasifican en vieja escuela y nueva escuela. La primera, entendida desde los inicios del hip

hop, tenía valores precarios, homofóbicos y basaban su estructura en el *punchline*, mientras que la segunda, que aparece a mediados de los ochenta, trata de demostrar destreza, profesionalismo y eligen el *flow* frente al *punchline*.

De manera breve, hago mención que *punchline* y *flow* son dos de las palabras que más se encontrarán en las descripciones del rap. El primero puede ser entendido como aquella frase en la que el exponente concluye su participación y ataca a su contrincante, mientras que el segundo se refiere a la forma en cómo se toma el ritmo del beat y se sobreponen en él las rimas.

En el caso del rap, con su producción musical y alcances a nivel mundial, trajo como consecuencia numerosos artistas, productores, conciertos, acciones que alimentan su historia desde la década de los ochenta. Hoy en día, y más allá de la música, están vigentes otros espacios para circulación y consumo del rap: las batallas. Estos eventos los encontré un día en Ciudad Juárez, Chihuahua, como parte de las actividades que jóvenes raperos reproducen de la escena del rap a nivel nacional e internacional.

Ciudad Juárez, una de las fronteras más importantes en México, ha sido señalada por la ola de violencia de los últimos años. A pesar de la presencia del narcotráfico, secuestros, extorciones y feminicidios, jóvenes raperos trabajan para proyectar su gusto y alcances desde el hip hop. Las batallas de rap se integran en un abanico de posibilidades y estrategias de reconocimiento con otros raperos locales o nacionales mediante los enfrentamientos con un tiempo delimitado para desarrollar una temática sobre un escenario ante un público.

Fue entonces que, al observar la dinámica de las batallas en Ciudad Juárez, características e historia, encontré una relación muy cercana con otros eventos del mismo tipo en otros estados del país. La red de negociaciones, así como la apertura que hay para que el rapero adquiriera varios roles dentro de la organización y promoción de las batallas, me dio pie para observarlas como parte de las estrategias en la escena del rap.

Lo que a continuación comparto son varios puntos de análisis que me ayudaron a entender qué son las batallas de rap y cómo abordarlas desde la antropología: performatividad, consumo y violencia simbólica son tan sólo algunas de las piezas claves para su comprensión. Luego, en la articulación e interpretación de resultados, encontré cómo las batallas van más allá de una simple demostración de talento.

Como parte de la investigación de posgrado, debo aclarar que trabajé con raperos de Ciudad Juárez que tienen un historial y conocimiento dentro

y fuera de las batallas. Con entrevistas semiestructuradas y entrevistas grupales, me fue posible extender la discusión y dar espacio para la diversidad de perspectivas que se obtienen de ver, cuestionar y analizar las batallas con ellos, con el uso de sus propios materiales visuales, es decir, videos que ellos mismos editan y suben a las redes sociales para su circulación.

El rap en México, breves anotaciones

A inicios de la década de los ochenta, el rap llegó a México por la radio, la música y en las maletas de hombres y mujeres que regresaban a casa como parte de la migración de retorno, traían consigo discos, música, palabras y estilos de vida propias del Hip Hop (Bojórquez, 2004; Cortés, 2004). Se escuchaban en los hogares de México, discos, cintas con las mejores canciones de rap, ganando así espacios, oyentes, públicos y artistas.

En consecuencia, nacen los primeros intentos de hacer rap en español: Sindicato del Terror y 4to de Tren. Lo más comercial que se dio a inicios de la década de los noventa fue Caló, que comenzaba a sonar al mismo tiempo que se escuchaba Mc Hammer y Vanilla Ice en Estados Unidos, así como El General, desde Panamá. Con varios exponentes y líricas, el rap tomaba fuerza y sus alcances llegaron hasta la frontera norte de México.

En el libro *Economías del rap en el noreste de México*, José Juan Olvera Gudiño (2018) menciona un movimiento que revolucionó la escucha y la conformación de grupos de música alternativa en la década de los noventa en el noreste de México: la avanzada regia. En este movimiento figuraban bandas de punk, rock y hip hop como Plastilina Mosh, El Gran Silencio, Cabrito Vudú, La Última de Lucas, Jumbo, Inspector, Zurdok, Flor de Lingo y Control Machete.

Control Machete, conformado por Fermín IV, Patricio Elizalde y “Toy” Hernández supieron cómo acercarse a un sello discográfico de origen estadounidense para lograr sacar su primer disco en Monterrey, Nuevo León. El resultado fue el material titulado *Mucho Barato* en 1996. El disco se convirtió rápidamente en el referente musical del rap en México, marcó la diferencia entre hacer música desde el *underground* (o desde abajo) y pasar al *mainstream* (comercial o hegemónico).

Estas fueron las referencias que llegaban al norte del país a finales de la década de los noventa y que rápidamente se convirtieron en ejemplos a repro-

ducir entre los jóvenes de Ciudad Juárez. Las nociones de la historia del rap, de escribir, de comprar casetes o discos, de crear estudios de grabación caseros fueron una constante por más de una década. Pero con la comercialización y la representación de otros exponentes desde Latinoamérica, comenzaron a figurar las batallas de rap, abarcando también a México.

Las batallas: nuevos espacios de comercialización del rap

Hoy en día una de las formas más reconocidas de exponerse frente al público, además de la música, son las batallas de rap. Una batalla viene del acto de presumir y tratar de demostrar ante un público quién es el mejor a través de reproches o insultos (Edward, 2009). Esto va más apegado a ser “fanfarrón”, a imponerse desde su ego y exhibirse hablando sobre su cuerpo, su masculinidad, sus logros, sus luchas y logros personales.

Hablar de los inicios de las batallas, o de los elementos que de ella se rescatan, es hablar del boxeador Muhammad Ali, quien se destacó por hacer un álbum de *spoken word* (palabra hablada) y poesía en 1963 que, años más tarde, las grandes figuras del hip hop reconocerían como las primeras rimas del rap de estilo libre que Muhammad implementó dentro de su música y su activismo. El álbum resalta porque hizo de cada canción un *round* en una presentación en vivo ante 200 personas y el más aplaudido fue el round 5: “Will the real Sonny Liston please fall down”.

La historia de las batallas viene desde la rivalidad entre los principales raperos y grupos a inicios de los años ochenta. Las competencias, los enfrentamientos entre raperos o grupos de *break dance* comenzaron con el objetivo de canalizar esas violencias que anteriormente habían dividido los *guettos* o barrios en el Bronx y demostrar quiénes debían ser reconocidos y respetados. Las batallas suelen dividirse en “rounds”, se acompañan por un *beat* que toca el DJ; en otras ocasiones, hay eventos en los que son a capela, es decir, un round sin música, en ellos queda la responsabilidad de darle ritmo a sus versos. En una batalla se mezclan noticias, sarcasmo, bromas, argumentos, versos de otras canciones o poemas; anécdotas propias o de los demás, además de otras figuras retóricas y metáforas propias de la literatura.

Hasta el momento identifico dos tipos de batalla: *freestyle* y escrita. La primera es la más conocida por el nivel de improvisación que presenta el *frees-*

tyler para estructurar e hilar versos, en ocasiones se deja en estilo libre o se propone un concepto a desarrollar; la escrita, por otro lado, es la que se prepara con anticipación al evento o espacio donde se realizan las batallas. Se da un tiempo prudente que pueden ser dos o tres meses para que los contendientes piensen en la estructura o contenido, ya sea libre o con un concepto a tratar.

Tess La, youtuber y crítico de batallas procedente de Ciudad Juárez, explica que en 2012 en México apareció el primer evento de batallas en español: Spit MX, mientras que Línea 16 apareció en 2014. Con el éxito obtenido, comenzaron a invitar a raperos internacionales. Entre 2015 y 2016, con la consolidación de los anteriores eventos de batallas, son los raperos “pochos”, o mexicanoamericanos, quienes son invitados a batallar en México.

Coliseo fue otro de los eventos que se suman a la lista, remarcando al mismo tiempo los nombres de los que ahora son grandes exponentes dentro del *freestyle*: Dominic, Aczino, Johnny Beltrán, Danger, El Grave, Eptos, Sipo, Lobo Estepario. En cuanto a las batallas escritas, Tess La considera que se han perfilado como una disciplina en la que destacan Gino, Proof, T-killa y otros más que están por descubrirse.

La distinción que surge luego de reconocer poco a poco las batallas es lo que me provocó a ver las batallas como nuevos espacios de mercantilización del rap, en donde hay inversiones de tiempo y dinero, además de que se vuelven plataformas en donde los raperos pueden medir su talento al enfrentarse a un rival. De aquí que haya tenido la necesidad de conceptualizarlas desde la escena musical.

Escena musical y su estrecha relación con el rap

Analizar las batallas, su relevancia y desarrollo desde el concepto de *escena musical*, me permitió vincular todo lo anterior y traducirlo no sólo en actores y espacios en los que el rap se hace presente, sino en redireccionarlo a las actividades que los jóvenes realizan dentro y fuera de un espacio físico en pro de un género musical específico. Así, la temática de las batallas se complejizó al conocer de cerca la variedad de roles que ellos intercambian en su quehacer en el rap.

Los antecedentes de tal concepto vienen de William Straw (1991) y Sara Cohen (1993), quienes buscaron una forma de introducirse a los estudios en

la música e interconectar acciones y actores, no nada más a productores, músicos y públicos. Desde el *rock*, el *punk*, *country* y los antecedentes de estudios culturales realizados en Birmingham, vieron poco pertinente reproducir el término de subcultura o comunidad, pues restaban interés al tema de las “identidades fluidas” (Bennett, 2004).

Para tales fines, el concepto de escena lo entiendo como la forma en que productores, músicos, aficionados y una amplia gama de personajes secundarios (diseñadores, blogueros, youtubers, productores, dueños de estudios de grabación, sellos discográficos, colectivos, marcas comerciales que patrocinan las batallas, administradores de redes sociales) que comparten gustos musicales y dan seguimiento a las actividades que realizan para sostenerse dentro de esa esfera musical a través de la interacción y la creación de espacios que abarquen más públicos (Straw, 1991; Bennett y Peterson, 2004).

A lo anterior puedo agregar que, en la escena del rap, específicamente en la dinámica de las batallas, es posible analizar otros aspectos que están presentes en el interior de éstas: el consumo, el *performance* y los señalamientos que se hacen sobre las batallas y sus contenidos.

¿Qué significa saber sobre las batallas? Notas desde el consumo

Con los aportes de Bourdieu (2010) entiendo cómo es que el raperero, dentro de la batalla, circula como un bien simbólico y se coloca en el gusto del público. El significado que le otorgan va a depender de su desempeño en el rap, en su música y, sobre todo, en la calidad de sus participaciones. Se definen niveles o posiciones, es el público quien pide y consume batallas de aquellos raperos que tengan las características y preparación para esos enfrentamientos.

Actualmente, a nivel internacional existen distintos eventos: Campeonato Internacional de Freestyle, Freestyle Master Series (FMS), Pangea, God Level, Red Bull Batalla de los Gallos y Secretos de Sócrates. Ejemplos de estos campeonatos a nivel nacional puedo mencionar algunos: Spit MX, Liga 16, Batalla de Maestros (conocida por sus siglas BDM), El Club de la Pelea, Supremacía, Redención o Tiempos de Guerra. En el norte de México: Ronin Bars, Calle Genera y, recientemente, Batallas del Desierto.

En Ciudad Juárez, estos eventos tienen eco y se han organizado otros como VERBAL, Cara a cara, Crack's del Norte, Kill Contender, Golden Bars,

El Más Gallo Liga de Freestyle y Gnesis. Los organizadores, distintos para cada uno de los que nombré, se basaron en presentaciones a nivel nacional e internacional como los citados en el párrafo anterior. Ellos, a quienes me refiero como organizadores, son los exponentes con más años de trayectoria dentro del hip hop o las figuras principales de colectivos que buscan expandir la escena del rap en Ciudad Juárez.

Por ejemplo, a comparación de las batallas a nivel nacional e internacional, el número de reproducciones en los videos de las batallas organizadas en Ciudad Juárez no es relevante, muchas de ellas apenas rebasan las mil visualizaciones y tienen pocos comentarios en el historial que muestra YouTube. Ya sea que se traten de batallas de VERBAL, Gnesis o Cara a Cara, las batallas que se dan en la escena local no tienen el mismo impacto en las redes como las hay en ligas internacionales como Red Bull.

Por ello la importancia de estos materiales audiovisuales y su circulación. El público puede comprar boletos, asistir, ver las transmisiones en vivo o, tiempo después, buscar los videos de esas batallas en canales como YouTube, así como lo hice cuando tuve mis primeros acercamientos al tema. La importancia de que esos videos circulen en internet es porque el público los sigue consumiendo y emite, a partir de ellos, una opinión.

Si hablamos de precios, aquí dejo una breve comparación. Tan sólo la final de Red Bull Nacional, en México, maneja de dos a tres tarifas distintas dependiendo de la zona que se compre (VIP o general). El precio varía entre \$420 y \$830 y es un lugar con capacidad para 3,500 asistentes aproximadamente. A comparación de los eventos que se han hecho en Juárez, la asistencia es de no más de 50 personas y pagan por un boleto que ronda los \$200.

El rapero se vuelve el objeto al que el público puede acceder mediante la capacidad adquisitiva que se tiene. Incluso, no sólo es el rapero quien se glorifica al estar en eventos de batallas, hay otra perspectiva del público al saberse ahí, en el evento en vivo, contemplar cada detalle, a diferencia de quienes están desde una transmisión por internet o que tendrán que esperar a que suban los videos y no tengan conocimiento de aquello que las cámaras no logran captar.

Esas jerarquías se hacen presentes, decidir cuándo y dónde invertir para un evento de batallas. El consumo, además de lo monetario, se traduce en el conocimiento que se tenga de los raperos que estarán en el enfrentamiento y en la validez que tenga el nombre de la liga o evento. Son espacios que se afi-

nan cada vez más para que el público asista, opine, sean jueces y críticos de los raperos. Para que el público se apodere de la dinámica.

Desde la performatividad y construcción del personaje

¿Qué y cómo se quiere comunicar? Ésta es una pregunta básica en el ámbito de las batallas. Una de las características que me encontré con frecuencia para hablar de ellas es la manera en cómo se lleva a cabo el *performance*. De primera instancia, entendía el *performance* como la preparación y la puesta en escena, pero es algo más complejo que mencionaré con calma.

Richard Bauman (1984) en su texto *Verbal Art as Performance* nos dirige al *performance* como un modo de hablar y una transformación del uso del lenguaje. La emergencia del *performance*, como lo argumenta Bauman en sus anotaciones desde la lingüística, se compone de dos partes. La primera es la singularidad de las actuaciones, los recursos de comunicación y la creatividad; la segunda, la necesidad de una audiencia que se convierta en la evaluadora de esa competencia comunicativa.

Una batalla se reconoce por ser un espacio ritualizado en el que el *performance* tiene el protagonismo por medio de su presencia y actuación en el escenario y el enfrentamiento con el otro. Es claro que hay un antes y un después de la confrontación, se está ante un rito de paso que “asegura un cambio de estado” (Van Gennep, 2008), que marcan etapas en su trayectoria en el rap. Se adquiere distinción al momento de que se enuncia contra quién se va a batallar.

Quien se suma a los aportes recién mencionados es Erving Goffman (2001), que traslada el concepto a la vida cotidiana entendiendo ésta como una obra teatral y donde el actor se presenta en sus diferentes escenarios: la calle, la escuela, el trabajo, la familia. Por ende, define al *performance* como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre otros participantes” (Goffman, 2001: 27) y da inicio a una interacción con los observadores o audiencias.

A su vez, quien se apoya de los aportes de Goffman es Philip Auslander (2006) para debatir el término de *performance* y observarlo desde la música. A manera de resumen, y por lo que es pertinente hacer mención de él, habla de cómo se construye un personaje musical (*musical personae*) dependiendo del género musical, espacios y público. A este último, lo enuncia como el cocreador

de ese personaje porque, gracias a ello, el personaje está en constante redefinición para cumplir una función social.

Es importante comentar que la noción del *performance* es rescatada por los raperos en Ciudad Juárez con mucha frecuencia, por lo que tuve que recurrir a la revisión bibliográfica y poder dialogarlo con ellos. Fue enriquecedor ver las distintas líneas de discusión que hay sobre el concepto y, dado su complejidad, elegir cómo podría traerlo a la investigación. Las pláticas con los raperos me hicieron declinar por los aportes de Auslander ya que tiene claro el papel del público sobre el artista en función a la escena, en este caso, del rap.

Este personaje musical al que se refiere da cuenta de cómo es el *performance* y el desenvolvimiento del sujeto en un escenario, de cómo piensa, cuáles son las expectativas que él debe cumplir ante los demás y cuáles son las propias. Ese momento de preparación, de evaluación y observación, en relación con el género musical en el que están, permite que haya un hilo conductor entre el rapero y su público.

El cruce entre estas referencias teóricas y la significación que los raperos tienen sobre el *performance* dio pie para entenderlos a ellos como sujetos que se redefinen en cada batalla en la que son expuestos. Pensar las batallas no sólo como actos comerciales, sino como momentos en los que los participantes se observan y se autocritican, me lleva a entenderlos desde la complejidad de saberse internos en un ciclo de preparación en el que el *performance* es el principal elemento.

¿Qué se dice de las batallas? Los debates externos

En su libro, *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz (1973) se encarga de narrar una de las experiencias más enriquecedoras que le ocurrió en Bali: presenciar una riña de gallos. Se trata de cómo, a partir de encuentros ilegales en la comunidad y huir lejos de la policía, Geertz pudo entender más acerca de las dinámicas sociales del grupo de estudio en el que ya estaba interno.

Al leer ese breve ensayo etnográfico, la comparación entre la significación de los gallos entre esas riñas y las batallas de rap toma sentido. Geertz explica que los gallos, desde su animalidad, se convierten en la representación de los hombres: su valentía, masculinidad, destreza y su aparente necesidad de estar

en juego y ganar o, en dado caso, ver al otro perder. La función que cumplen dentro de la comunidad es desplegar las pasiones sociales.

Se pensaba que una riña de gallos en Bali era para pelear y cambiar de estatus. Geertz comenta que ese cambio de estatus no es en la realidad. Más bien, es la sensación momentánea del ganar o perder. Las riñas, dice Geertz, se dan entre “plumas, sangre, muchedumbre y dinero”; las batallas de rap se dan, desde sus inicios, entre insultos y ofensas que llegan a ser actos incómodos para quienes siguen la evolución de éstas y que proponen darle un giro a los contenidos que se exponen. Son raperas y poetas quienes debaten lo anterior dicho, pues notan cómo las batallas se envuelven de una estela de violencia que, quienes están en el escenario no perciben, pero el público sí y es quien se queda con los contenidos de las batallas.

En otras palabras, la batalla que ahora se sostiene es ante la masculinización de los espacios y la poca o nula participación de la mujer en ellos. En este nivel, donde las batallas adquieren otra significación por parte de las raperas, me vi en la necesidad de incluir más voces. Fue con el acercamiento que tuve con Batallones Femeninos que pude canalizar esta discusión hacia ellas, las raperas, al preguntar cuál es su opinión respecto a las batallas, si han participado o no de éstas y si es posible ver una transformación.

Sus respuestas se inclinaron a hacer una comparativa entre los inicios del hip hop y las concepciones erróneas que se tienen ahora sobre las batallas. Ellas consideran que se pierde objetividad al momento de estar frente al otro, pues ya no se esfuerzan por resaltar su capacidad lírica y creativa, sino por ofender al otro y justo ese elemento lleva a las batallas a caer en un espacio de espectáculo dirigido por el morbo.

Hablaron también de las escasas veces que han estado en estas competencias y señalan desde sus experiencias cómo es que los compañeros raperos usan en su contra su condición de mujer y las mandan a “terminar las labores domésticas”. Dicho esto, se tiene el aplauso y el respaldo del resto de los compañeros, lo que hace que ellas salgan de la competencia.

Las integrantes del colectivo feminista Batallones Femeninos mencionan nuevamente que los espacios creados y comercializados desde Red Bull son imaginarios para burlarse del otro por sus apariencias, condiciones sociales o económicas, a comparación de los pocos espacios o circuitos en los que buscan eliminar la competencia, por eso es que la labor de Batallones Femeninos se ocupa por crear espacios exentos de conductas violentas.

¿Qué es lo que se defiende en la batalla? Al revisar las anotaciones de Bourdieu (1997) a la par de observar las críticas sobre las batallas, doy cuenta de que existe una disputa por un capital simbólico y, por consiguiente, sus actos recaen en una *violencia simbólica* por parte de agentes –en ese caso, los raperos– que están formados para valorar esas relaciones de sumisión sin siquiera percibir las. Entender la violencia simbólica que se ejerce en cada batalla exige contemplar esas “expectativas colectivas”, la complicidad de quienes están ahí presentes: raperos, jueces, público.

Los raperos batallan por el honor y reconocimiento, por la escala de su carrera, por la presunción de decir “estoy, estuve o estaré en la liga...”, por mantener a un público activo, a un público que los escucha, los sigue y funge como principal evaluador de su trabajo. En otras palabras, el conflicto que se da al interior de las batallas se da en tanto que se defiende el renombre o capital simbólico del rapero a partir del enfrentamiento, entendido como violencia simbólica.

Notas de cierre

La batalla, un acto de confrontación entre dos o más raperos en un escenario, es una de las prácticas más seguidas y solicitadas dentro de la escena del rap en la actualidad. Demuestra un nivel de consumo por parte de una vasta red de sujetos que están detrás de estos montajes: raperos, organizadores, patrocinadores, públicos, medios de comunicación. La suma de esfuerzos entre promotores y marcas comerciales ha hecho posible el consumo y circulación de las batallas.

La reflexión que me dan estas tensiones las relaciono nuevamente con la riña de gallos de Geertz y lo desarrollado sobre las batallas. Si bien es cierto que en un contexto tan violento como el que vive México no se puede hacer más apología de la violencia o, más bien, no se debe permitir que estas violencias se conviertan en violencia verbal, es esta violencia simbólica la que los raperos retoman y, por medio de su verbalización, son convocados para atacar al otro.

En respuesta a lo anterior, son poetas y raperas quienes construyen espacios alternativos para atraer perfiles distintos en sus públicos y seguidores, diferenciando lo que es una batalla y lo que no. Estas tensiones que nacen de los posicionamientos aquí descritos, desde una escala local como Ciudad Juárez,

y que se reproducen en la mayoría de los eventos, tienden a poner a las batallas ante los ojos de un público curioso e incrédulo.

Confirmando cómo es que las batallas son estrategias de consumo. En la escena del rap, el aspecto de la música ya está consolidado y se busca de otros espacios para los que deciden medir su talento de otras maneras que les sume valor a sus trayectorias. Se vuelven sujetos consumidores y consumibles por los diversos roles que adoptan y que suelen ver como parte de su carrera profesional. Habría que cuestionarnos cuánto tiempo más seremos capaces de sostener estas dinámicas, si cambiarán sus formatos o si en efecto el uso de la violencia verbal es la única forma de reconocer el concepto de batallas.

Fuentes de consulta

- Auslander, P. (2006). Música personae. *The Drama Review* 50 (1), 100-119.
- Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House.
- Bennett, A. & Peterson R. (2004). *Music scenes local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bojórquez, T. (2004). De boogie down a Neza York, ¡hip hop no para! Del rap como un género de la poesía oral. Tesis de Licenciatura Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Chang, J. (2017). *Generación hip hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Argentina: Caja Negra.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and popular music studies. *Popular Music* 12 (2), 123-138.
- Cortés Arce, D. (2004). Producción y difusión de formas simbólicas, Hip Hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas. Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México: UNAM.
- Edwards, P. (2009). *How to rap: the art and science of the Hip Hop MC*. Estados Unidos: Chicago Review Press.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3), 368-388.
- Van Gennep, A. (2008). “Clasificación de los ritos”, En *Los Ritos de Paso*. España: Alianza Editorial.

