

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma Metropolitana por la oportunidad de desarrollar este proyecto bajo su cuidado; a mi asesor José Hernández Riwes por sus aportes y supervisión; a mi profesor de seminario, Antonio Marquet, por su atenta lectura; a Mike Díaz por la obra que creó; al Hip Hop en México por su excelencia.

A mis padres, hermano, amigos. A mi lector.

ÍNDICE

INTRODUCCION:	4
CAPÍTULO UNO: EL PERIÓDICO DE LOS BARRIOS	9
CAPÍTULO DOS: LAS FORMAS DEL PACTO	20
CAPÍTULO TRES: LA RUPTURA DEL PACTO	31
CAPÍTULO CUATRO: LA CONCILIACIÓN DE LA RUPTURA	44
CONCLUSIONES	54
ANEXO	58
BIBLIOGRAFÍA	59
DISCOGRAFÍA	61

Introducción

Durante la década de los noventa la literatura en Latinoamérica sufrió una serie de cambios importantes: atrás quedaron el trópico y su maravilla, los proyectos políticos totalizadores, el telurismo, y se abrieron nuevos caminos formales y estéticos más congruentes con un mundo globalizado: el surgimiento del internet, la masificación de la información, junto con la caída de las ideologías y el auge del narcotráfico, transformaron las voces literarias por entero. Nuevos registros narrativos se instalaron en nuestro mapa literario para darle forma al rostro de una generación “post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, postbabyboom, post-capa de ozono”.

En palabras de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en la “Presentación del país McOndo”, se sustituyó el realismo mágico por uno virtual; novelas y cuentos dejaron de ser frescos o sagas sociales, para convertirse en collages y amalgamas:

Si hace algunos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o McIntosh... En McOndo hay McDonalds, computadores Mac y condominios, hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y mall's gigantescos... McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde. Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami y son las repúblicas bananeras y Borges y el Subcomandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa (1996: 15-16).

Para Gilda Waldman, esta generación rompió con la visión totalizadora del continente que tenía Boom, y “[ofreció] una nueva mirada hacia América Latina: apeló en particular a la vida cotidiana del mundo adolescente, a los jóvenes de clase media en las ciudades; incluyó el rock, el cómic y el cine”; para ellos, “las raíces de América Latina ya no estaban en los paisajes desbordados de la selva o en los dictadores inmortales que se pudren sin remedio,

sino en los rascacielos de un mundo urbano y globalizado económica, política y culturalmente” (2016: 361).

En México, la generación del *Crack* también abanderó nuevos valores: se apoyó en las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Calvino para introducir una literatura que no era “hija de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento..., las novelas del *Crack* apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido”¹. Lo polifónico, lo múltiple, y también lo fragmentario se convirtieron en sus nuevos filtros; establecieron el cosmopolitismo como rasgo de identidad, y aceptaron la impureza y la imperfección.

La entrada del nuevo milenio y toda su primera década dieron otro empujón más a esta serie de cambios: las tecnologías de la información y la cultura audiovisual posibilitaron un tejido entre la literatura y nuevos formatos y medios: surge el libro electrónico, el libro interactivo y la novela gráfica. La subjetividad y el desarraigo se profundizan: “los nuevos escritores tienden a desarrollar sus carreras fuera de sus países de origen y expresan la nueva subjetividad que emerge en nuestro tiempo: la carencia de un lugar fijo de residencia, la intensificación de los procesos de desterritorialización y transnacionalización” (Waldman: 357).

La identidad y la patria dejan de ser conceptos unívocos, y se abre una búsqueda por el reconocimiento del cuerpo y de la historia individual y familiar dentro del ámbito público. La explosión del narcotráfico y la violencia adquirieron también una relevancia notable dentro de nuestras nuevas letras: en un mundo y un país donde las instituciones se han

¹ 1Miguel Ángel Palou en *Manifiesto Crack*, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/manifiesto-del-crack-1996/>

corrompido y reina la muerte, la literatura sirve como una herramienta de denuncia ante el hecho criminal, y como un mecanismo de reflexión sobre nuestra realidad convulsa. En este marco se inserta el auge de la literatura testimonial, de memorias, y autobiográfica. Escribe

Waldman:

ante una realidad caracterizada por la globalización, la caída de las certezas inmovibles, y la porosidad de las fronteras; el flujo de capitales apátridas, el aumento del narcotráfico y la expansión de las megalópolis [...] aparece la escritura del yo: memorias, testimonios personales, recuerdos, confesiones, relatos autobiográficos; todo ello implica la intimidad como herramienta para comprender las transformaciones históricas” (365).

Estas nuevas voces, pues, giran alrededor de narrativas individuales, intimistas: el registro de la primera persona se convierte en un recurso *más allá de lo nacional*, que, en *lo personal*, encuentra la caja de resonancia ideal para el ejercicio de la subjetividad y su reflexión histórica. En este sentido, el género de la autobiografía y su variante posmoderna, la autoficción, se han convertido en las vías ideales para la búsqueda de la identidad, el origen, la genealogía y la historia familiar y nacional.

Aunque en México el género autobiográfico tiene raíces más hondas, su variante auto ficcional dejó, desde 1985, un importante referente en la obra del autor colombo-mexicano Fernando Vallejo, en su pentalogía *El río del tiempo* (1985-1993), y en particular *La virgen de los sicarios* (1994), donde la violencia homicida del narcotráfico y la exploración del cuerpo y la propia vida se entrecruzan. Ya en el nuevo milenio, autores como Élmer Mendoza con *Un asesino solitario* (1999), y Eduardo Antonio Parra con *Nostalgia de la sombra* (2002) reflexionaron sobre cómo la identidad se difumina en el mundo de los gatilleros a sueldo.

La droga, en particular la cocaína, se convierte en el elefante blanco de la sociedad mexicana: hace su aparición muy notable en *Cocaína, manual de usuario* (2007) de Julián Herbert,

donde autor, narrador y personaje sufren una serie de dislocaciones y entrecruzamientos a través del recurso de la máscara; juega con el supuesto teórico del género autobiográfico de que, para ser tal, debe existir coincidencia entre estos tres sujetos de la enunciación.

El objeto de estudio del presente trabajo se inserta también en este breve marco contextual: se trata de un material audiovisual, surgido en nuestro país hacia el año 2012: también hijo de una generación posmoderna, inserta en un mundo globalizado, donde lo nacional y lo político están abolidos como ideal, porque están atravesados por la cruenta violencia del narcotráfico.

Su autor juega también, a través de distintos medios retóricos, con la máscara, que se quita y pone a voluntad para esconderse, o revelarse, construyendo una identidad que puede leerse de manera autobiográfica, en tanto que las referencias personales, sociales e históricas que brinda, permiten alinear al autor, narrador y personaje con una misma persona civil, en medio de un espacio y un tiempo específicos y verificables; pero también autoficcional, dado que el protagonista sufre después de desplazamientos en el nombre propio y deformaciones en su aspecto físico, revelando una identidad fragmentada, inserta en un mundo de violencia, drogas y hambre.

Esta obra lleva por nombre *Elephontesis*, el primer álbum de Michael Díaz Calderón, rapero natal de Aguascalientes. Se publicó en 2012 por la vía independiente, a través de internet y nunca se maquilló en original por su duración, su peso y su costo. Por la vía de descarga directa y de mano en mano, tardó al menos tres años en ser reconocida por la escena musical de nuestro país. Hoy es un hito dentro de un género y de una industria que, aunque cada vez menos, ha estado en la periferia y en los márgenes: el hip hop. Sin embargo, gracias a sus grandes recursos retóricos y lingüísticos, así como musicales y performativos, se inserta en

esta genealogía posmoderna de creaciones que llevan por etiqueta ‘autoreferenciales’, ‘autobiográficas’ o ‘autoficcionales’ en nuestra producción literaria y musical. También, se trata de una obra interdisciplinar, en donde la escritura, el cómic, el cine y la música conviven de forma orgánica.

El propósito de este trabajo es arrojar una luz sobre estos entrecruzamientos teórico-literario-musicales, que nos permita entrever cómo un estilo narrativo convive en otros medios y otras disciplinas; cómo, a través de ciertos recursos como el sampleo, se puede formar o deformar una identidad, para ser narrada con diferentes y muy variados registros. La riqueza lingüística, narrativa y estética de *Elephonteasis* lo vuelven susceptible de una lectura literaria, de modo que esta tesina guarda el propósito de exponerla y celebrarla.

I: El periódico de los barrios

Desde su origen el hip hop² ha sido una cultura creada en medio de ambientes de pobreza, violencia y marginación; producida en mayor medida por migrantes, “caracterizada por la segregación de las poblaciones negras y latinas [...] marginadas a los ghettos; sitios donde la violencia, las drogas y el crimen se convierten en el único espacio de socialización” (Hernández: 26). En nuestro país, nació en el marco de hondas transformaciones políticas y económicas: el inicio del proceso privatizador, la firma del Tratado de Libre Comercio, el auge del narcotráfico y la conformación de los cárteles. Fue la famosa reunión que sostuvo en Acapulco Miguel Ángel Felix Gallardo, “El Padrino”, líder del cartel de Guadalajara, con el resto de la plantilla criminal, en abril de 1989, la que dio inicio a todo. En palabras de Roberto Saviano:

Mientras el mundo se preparaba para la caída del muro de Berlín, mientras se enterraba un pasado hecho de hermanos divididos y sufrimientos, de guerra fría, telones de acero y fronteras insuperables, en esa ciudad del suroeste mexicano, sin hacer ruido, se planificaba el futuro del planeta. El padrino [...] estructuró el territorio en zonas o plazas, cada una de ellas encomendada a hombres que tenían el derecho exclusivo del tráfico en el territorio asignado [...] Nacían en aquel momento los cárteles del narcotráfico exactamente como los conocemos hoy. (2014: 47).

El hip hop mexicano nació como un efecto de estos fenómenos; apenas iniciada la década del noventa, cuando “la industria cultural, a través de los medios de comunicación, difunden estos nuevos ritmos como productos culturales de moda [pero también] a través de los flujos migratorios que a finales de los ochenta, tras su deportación, traían consigo música,

² Corriente artística nacida en el Bronx estadounidense a principios de los setenta, heredada de los soundsystems jaimacanos, que reúne cuatro disciplinas medulares: el rap, acto de recitar rimas sobre una base musical; el breakdance, el graffiti, y el tornamesismo.

vestimenta, estilo y socializaban con otros jóvenes en el ámbito local, como los cholos y pachucos de Ciudad Juárez” (Hernández: 29).

Empíricamente se sabe que la primera vez que se escuchó de rap en México fue a través de programas televisivos (como *A todo dar*, en TV Azteca) que a principios de los noventa incluían en su programación concursos de baile, cuyas pistas eran de personalidades como Vanilla Ice, Technotronic, o Sugar Hill Gang. Sin embargo, la primera producción discográfica oficial en nuestro país de hip hop fue *Real Música Rap*, del Sindicato del Terror, editada en diciembre de 1991, por el extinto sello AMS. Ese mismo año Caló y Claudio Yarto también iniciaron la historia de nuestro hip hop con *Ponte atento*.

En estas primeras manifestaciones, el rapero y su grupo cargaban aún con la función primigenia de ser *maestros de ceremonias*: animadores que suben al escenario para entretener al público con sus rimas, al tiempo que el disc jockey o DJ, cataliza la fiesta y el baile con sus mezclas musicales. Un ejemplo de esto es el sencillo “SDT”, en cuya letra dice:

Todos bien saben cuando estamos en escena
un estadio, un auditorio, una simple arena
lo damos todo con esfuerzo y con sudor
procurando que la música sea mejor.
Estamos demostrando el talento que tenemos
y mientras podamos (sic) aquí estaremos
tratando de dar siempre lo mejor
¡para eso somos el Sindicato del Terror! (*Real Música Rap*, casete, AMS Records, 1991).

Otra agrupación de estos primeros años, fue 4to de Tren, cuyo sencillo “¿Por qué matas a tu hermano?” (1994) amplió las posibilidades líricas del hip hop nacional. De esta canción son significativas las líneas:

Mientras tumban paredes en Berlín
matan estudiantes en la plaza de Pekín,
mientras firman la paz que está tan de moda
se mueren los niños por la droga [...]
Un día a un banco yo vi llegar
una enorme camioneta de dinero
el camión blindado, y cinco metralletas
de pilón dos enormes perros,
y a poca distancia de donde estaba
vi un niño de diez años sucio y desclasado
jugando con basura en la banqueta (compilada en *Hip Hop Hurra 1*, CD, Fonarte Latino,
2003).

Fue a lo largo de toda esta década que se gestaron y publicaron las tablas sagradas del hip hop nacional: Speed Fire, *Como estás feo* de 1992; Control Machete, *Mucho barato* de 1996; V.L.P y su homónimo en 1997; Sociedad Café con *Emergiendo* y Ce Cen Cem Boca H, con *Poniendo la G en el mapa* en 1999; y la Vieja Guardia con su *Vol. 1* en el 2000. Temáticamente, en estos discos prevalecen las descripciones de la vida pandilleril, la pobreza, marginación y migración; son canciones que buscan retratar la realidad circundante de los raperos y sus comunidades. Podemos pensar en “Paysas” (*Poniendo la G en el mapa*) o en “Mexican Curios” (*Mucho barato*). Sin embargo, en ninguno de estos discos hay una construcción autorreferencial compleja: los raperos nunca revelan sus nombres propios, ni aportan datos que permitan vincular a las letras con su persona o sus vidas.

Por otro lado, aunque en las letras de todos esos discos hay claras referencias a la violencia (“Pocos pero lokos”, *Emergiendo*; o “Andamos armados”, *Mucho barato*) no se ha establecido un claro vínculo entre el rapero y el acto criminal. En vez, se invita a la revuelta (“Revolución”, *Emergiendo*; o “Únete pueblo”, *Mucho barato*) y a la defensa de la raza y la

nación. A su manera, estos discursos funcionan como un correlato de la realidad circundante: “el rap es, y será mayoritariamente, el periódico de los barrios” (Hernández: 32).

El caso de Sociedad Café es digno de notarse: natales de Ciudad Neza, en sus letras plasmaron la identidad prehispánica de nuestro país: sus ritmos eran creados con instrumentos como caracoles y teponaztlis (tambor de hendidura) y sus letras incluían poemas en náhuatl de Nezahualcóyotl. Si en los noventas nuestra literatura estaba mirando hacia afuera, nuestros músicos miraban hacia adentro: fuera del hip hop, discos como *Ré de Café Tacuba* (1991), el *Comala* (1994) de Jorge Reyes, incluso *¿Dónde jugarán las niñas?* (1997) de Molotov, se encargaron de dibujar la realidad nacional en diversos niveles: urbano, político e histórico.

La entrada del nuevo milenio significó otro empuje para el *boom bap* hecho en nuestro país: a manos de Arturo Meneses y Ricardo Bravo, conocedores e impulsores del rock mexicano, decidieron editar una serie de discos que hoy se consideran fundacionales: *Rapza* y *Hip Hop Hurra*. Cada una de estas series legó siete volúmenes en donde se publicó lo mejor del hip hop mexicano: nombres como República del Funk, Aztek 732 e incluso Zaque conformaron la anatomía de estos materiales. *Rapza*, en particular, se encargaba de compilar aquellos artistas cuyas letras expresaran crudeza, violencia y otras caras de la vida en los barrios. Buenos ejemplos de esto son *Crimen Urbano* y su sencillo “La muerte te espera” (*Rapza*, Vol. 1, 2000), “Olor a crimen” de Skandhas (Vol.2, 2001), y “Neza 19.3” de Sociedad Café (Vol 3, 2002).

Este último sencillo, “Neza 19.3”³, resulta interesante para el análisis: en él la voz autoreferencial asume ya un matiz criminal, incluso crea una especie de ficción en la que el rapero es un traficante:

Llega el estilo nunca fingido
Bien tumbadote, soy el hambriento coyote,
los locos del barrio, todo el vecindario
quemando la mota con toda la flota
tejados y palas, trucha con las balas.
Somos batos mexicanos, tumbados y marihuanos.
Moreno todo terreno, cargando el filero
armando los jales de aquí de las calles
le entras no sales (+*Firmex*, CD, Fonarte Latino, 2004).

En otro de los sencillos del disco, “Payback”, la letra dice:

Venimos armados como unos matones
protegiendo al vecindario de muchos cabrones
mi ejemplo es el de un traficante
dentro del narco soy el más respetable manifiesto
yo digo lo que pienso, si hablas o protestas
te mando al cementerio, ¡ponte alerta!
porque saco el cuete y eso me alebresta
yo te tumbo, pues no tengo rumbo (+*Firmex*, CD, Fonarte Latino, 2004).

En una década, de 1994 a 2004, el discurso del rap en México se transformó. De 4to de Tren y sus letras pacifistas a Sociedad Café y sus letras criminales media un abismo. Qué hay dentro y por qué, son preguntas que rebasan el propósito de este trabajo. Pero aventuramos

³ Compilado en 2002 vía Rapza; Sociedad Café lo incluyó en su discografía oficial hasta 2004 en su disco +*Firmex*

dos explicaciones; la primera: el surgimiento y auge del *gangsta rap* en Los Ángeles (desde donde Sociedad Café producía su música) y el aumento de la violencia por el narcotráfico en la frontera y centro del país⁴.

Las series de discos Rapza y Hip Hop Hurra, vivieron hasta 2007 cuando editaron su séptimo volumen, y hoy son consideradas como piedras medulares para la conformación del rap mexicano. El último empujón para la escena como la conocemos hoy la dieron dos factores: el surgimiento de las batallas de rap, y el de las redes sociales, en particular My Space, Twitter y Facebook.

La primera liga de batallas de rap en México fue la de Red Bull Batalla de los Gallos, de freestyle, fundada en 2005; llegó a nuestro país en 2008 cuando se libró su final internacional en Ciudad de México. La competencia en una liga de freestyle consiste en improvisar barras (la cantidad de rimas que un rapero puede meter dentro de un compás) para humillar o destruir a su oponente. La clave en el freestyle está en que las barras no pueden haber sido escritas con anterioridad, tienen que inventarse ahí mismo, *in situ*.

La segunda liga de batallas de rap en México la fundó Eptos Uno, rapero de Ciudad Obregón, Sonora: fue la liga Spit MX, que, a diferencia de la primera, introdujo la posibilidad de escribir las rimas con anterioridad. Es lo que se conoce como una liga de *batallas escritas*. Esta liga fue la primera en su tipo en todo Latinoamérica, y puso en el mapa a raperos de una nueva generación: aquellos que habían crecido con la vieja escuela de los noventas y los dos

⁴ El caso de Ce Cen Cem Boca H, después Caballeros del Plan G, es también importante. Con letras como “Perros nocturnos” (*Poniendo la G en el mapa*, 1998), o “Escuadrón de lyricistas” (*Abriendo puertas*, 2001) aportaron a la construcción del personaje rapero/criminal, y al símil rap/lucha pandilleril; ellos producían desde la capital del hip hop en México: Gómez Palacio, Durango, duramente azotada por la violencia del narcotráfico.

mil, pero también con toda la influencia del rap español que llegó gracias al internet. El primer evento de una batalla Spit se dio un 23 de septiembre de 2012.

Para estas fechas el rap nacional se había transformado sobremanera: las rimas eran mucho más complejas que antes, y el contenido mucho más rico; gracias a las batallas, la figura del rapero tomó notoriedad, a veces el protagonismo absoluto; súbitamente, las habilidades del rapero y su estilo de vida se convirtieron en temas medulares. Surgieron colectivos, o crews, dedicados tanto a las batallas como a la edición de discos de forma independiente. Los surgidos alrededor de estos años son los que al día de hoy coronan la escena nacional: Jedi Revolver, Sonido Líquido y Never Die Crew; todos expertos en las batallas de freestyle o escritas, y con una amplia discografía en cada uno de sus miembros.

Todos ellos se dieron a conocer gracias a las redes sociales: en My Space, y después Facebook, publicaron sus primeros materiales discográficos. Ejemplos de ello son *Mi disco se llama como yo* (2009) de Dabeat Ramírez (Jedi Revolver), *1999 Estado Mental* (2013) de Eric El Niño (Sonido Líquido) y el propio *Elephonteasis* (2012) de Mike Díaz, representando al Never Die Crew. Este disco es el más representativo de toda esta época, y en el cual los nuevos recursos raperísticos llegaron a su estado más alto.

En otras palabras, las batallas de rap, el internet, y el aumento de la violencia modernizaron y transformaron por completo los recursos lingüísticos y performativos de la escena: las rimas incluían ahora juegos con palabras en inglés, a veces, incluso, se rapeaba completamente en inglés. Los DJ's, técnicamente mejor armados, mejoraron la calidad de las producciones en general. Nacieron los estudios caseros y los *beatmakers*: personajes dedicados exclusivamente a la hechura de beats, desde sus Pc's.

En *Elephonteasis*, estos nuevos recursos llegaron a su nivel más complejo y arduo. De entrada, se trata del primer disco doble en la historia del rap mexicano. La precariedad de las producciones y de la industria en general, antes de estos años, no permitió el surgimiento de un disco de este tipo. Gracias a internet y a los formatos digitales pudo surgir un disco como este, con 23 canciones en cada volumen, algunas de hasta seis minutos de duración.

Líricamente, su autor, Mike Díaz, rebasa el constructo pacifista/revolucionario, animador/criminal de la generación que lo precedió, y se inserta a sí mismo en el centro de sus canciones: no sólo refleja la realidad circundante, sino que revela su nombre propio, incluso aspectos de su intimidad, para crear un pacto de veracidad con el escucha; un pacto que permite leer sus canciones de forma autobiográfica.

Sin embargo, través de pseudónimos, samples, y otros desplazamientos, quiebra los pactos anteriores y borronea su identidad: se quita y se pone una máscara, deformándose, para ofrecer a su público una lectura autoficcional. De modo que en el centro de *Elephonteasis* late una contradicción: por un lado, presenta a una persona real y verificable, que vive de hacer raps, precariamente; y por el otro, presenta a un personaje con el rostro deformado, cuyas características se acercan más al monstruo, y por ello no es posible asociarlo a una persona civil. En esa deformación del rostro, no obstante, hay una revelación de un yo poético que vincula, o alinea, retóricamente, al personaje con su autor.

Estos elementos le dan a la obra una hondura de significados y una posibilidad de lecturas que no tiene ningún otro disco mexicano de rap. Esto, sumado a la duración y a la disposición estructural de los temas, convierten a *Elephonteasis* e una especie de catedral del rap mexicano. Un álbum cuyos logros estéticos, retóricos y estructurales lo posicionan como una obra fronteriza e interdisciplinar, susceptible de los más profundos análisis.

El que haremos aquí, partirá desde la autobiografía como género literario, y su inscripción en el texto, en este caso, en las letras de las canciones; pasará después al retórico-musical, al revisar la función que cumplen los samples y otras intervenciones sonoras dentro del disco; y terminará en el performativo, al dilucidar las formas que tiene la identidad de crearse a través del cuerpo y la ejecución musical.

Es importante advertir que existen una serie de limitaciones para el análisis, por ejemplo: no se poseen las letras del disco. De modo que el estudio lírico de este álbum se vuelve a veces una tarea arqueológica: muchas de las rimas aquí vertidas son inaudibles o inentendibles, debido al complicado estilo y performance de Díaz. Consideramos, también, el hecho de que las palabras están subordinadas a la métrica y al ritmo y forman a partir de esta relación una coherencia particular.

Por ahora, y para finalizar este capítulo, podemos analizar la portada de *Elephonteasis*⁵: un cómic que el propio Mike Díaz trazó: es el retrato de un hombre, partido en dos viñetas por un rayo. En la viñeta de la derecha vemos a un hombre sonriente, sostiene un cigarrillo entre sus labios, y en su rostro podemos ver cicatrices y otras marcas; unas cejas puntiagudas, una nariz aguileña y un cabello marrón, muy alborotado. Está vestido con un abrigo morado, moteado, y un jersey de béisbol manchado con marcas de besos. De su cuello cuelga una cadena de oro, de la cual pende un signo de dólares. Su mano sostiene una botella de alcohol, cubierta por una bolsa de papel, a la manera de los vagabundos. Arriba, a un costado, tres mujeres en cuero negro bailan, se ofrecen sobre una cama de la cual sólo podemos ver una pata y parte del colchón blanco.

⁵ Ver anexo, página 57

En la viñeta izquierda vemos a una especie de juggernaut, un tanque humano o una armadura que cubre el cuerpo que hay debajo. En la parte de la cabeza, una hendidura que corresponde a los ojos muestra una marca de pelea. El brazo, aunque metálico (toda la figura está en color gris metálico) tiene marcas de venas y se percibe uno de los bíceps, de modo que no se sabe bien dónde empieza el tanque y dónde la carne. Donde debería estar la mano, se desprende una clase de ametralladora, de la cual salen despedidos unos tentáculos, y desde los orificios de los tentáculos, salen disparadas balas que repelen un ataque. Al costado del juggernaut, se perciben una serie de armas convencionales que disparan contra el tanque sin hacerle daño alguno. Arriba, una onomatopeya “PRRRRAAAAAY”. Arriba, en tipografía estilizada, se puede leer la leyenda: PHONTE NAK-NAK, Neverdie Comics Group; y el nombre del rapero Mike Díaz.

Este pequeño cómic en dos viñetas ya ofrece una primera lectura, pues funciona como la representación del yo-gráfico, es decir: una representación visual que permite establecer una relación entre el autor y lo retratado. Este yo-gráfico funciona igual que el yo narrativo, en el sentido de que “permite una identificación con el autor, ya que porta el carácter y la historia (real o ficticia) resultante de su combinación e invención” (Guzmán Tinajero: 134).

Funciona, pues, la portada como un autocómic, tomando como punto de partida la definición de autocómic que propone Alfredo Guzmán Tinajero: “un cómic que establece un nexo identificable entre el autor y personaje, y que incluye en esta correlación elementos peritextuales e intertextuales” (12), donde, además, no importa si lo narrado es factual o ficcional, pues se admite la fragmentariedad de lo narrado, frente a la noción cronológica de la autobiografía, y las fantasías y figuraciones que el autor tenga de sí mismo.

De acuerdo a Tinajero, este tipo de comic se introdujo de forma más notoria hacia finales de los sesenta, en los albores de lo que Foucault llamó “culture de soi”, o Nora Catelli “la era de la intimidad” (15). Ejemplos notables de autocómic son *Maus* (1991) de Art Spiegelman, *Persepolis* (2000) de Marjane Satrapi o *Alec* (2000) de Eddie Campbell.

II: Las formas del pacto

Al hablar de autobiografía nos referimos en primera instancia a: “un relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad”. Esta definición, que propuso Philippe Lejeune en su libro *El pacto autobiográfico*, aunque taxonómicamente útil, tiene una serie de limitaciones y ha presentado diversos problemas teóricos. En principio: algunas de sus categorías pueden no cumplirse: el relato puede no estar escrito en prosa, puede no ser enteramente retrospectivo, y el énfasis puede no estar totalmente sobre la historia de la personalidad, sin que eso afecte que un texto se lea como autobiografía, toda vez que el género admite construcciones temporales complejas, y diversas formas del discurso como la crónica histórica o social (Lejeune: 51).

Pero hay dos condiciones sometidas a la ley de todo o nada, dice el autor: “para que haya autobiografía, y en general, literatura íntima, es necesario que coincidan la identidad del autor, del narrador y del personaje” (52). Las dificultades que existen para confirmar esa triple identidad fueron ampliamente discutidas por Lejeune en su libro; incluso fueron rebatidas por otros autores como Mijaíl Bajtin y Paul De Man. Lejeune propuso, sin embargo, la solución del nombre propio, que sostiene su idea del pacto autobiográfico. “El nombre propio”, dice, “es donde persona y discurso se articulan [...] y en el caso del discurso escrito, la firma designa al enunciador de igual manera que la alocución designa al destinatario” (60).

En el nombre se resumiría toda la existencia del autor y ese nombre iría unido, también, a una toma de responsabilidad de que lo dicho es real y verificable. “El pacto autobiográfico

es la afirmación en el texto de esa [triple] identidad [...] pues lo que define a la autobiografía, para quien la lee, es ante todo ese contrato de identidad sellado por el nombre propio” (72).

Aunque las formas de establecer ese pacto pueden ser muy variadas, cualquier duda al respecto de la identidad en los tres sujetos de la enunciación, o de un “parecido”, conllevaría a concluir que no es autobiografía, pues en el género “una identidad es o no es, no admite gradaciones”; además, todos sus recursos estarían dispuestos para hacer *honor a la firma* (63). Podemos pensar que la definición del género para Lejeune está soportada por la noción de autor: “una persona que escribe y publica [...] socialmente responsable y productor de un discurso [a partir del cual] el lector lo imagina y cree en su existencia” (61).

En *Elephonteasis* el pacto autobiográfico queda sellado de manera patente: el nombre de quien firma la obra, de quien dice yo en el performance y del que protagoniza las historias es el mismo, y ese nombre remite a una persona civil. Desde la primera pieza “El Solicitante” aparece el nombre propio y la presentación de una persona en toda su constitución: moral, sexual, laboral y artística. De alguna manera esta pieza funciona como un relato de personalidad; se desarrolla dentro de un marco anecdótico, ficcional: una entrevista de trabajo, a partir de la cual la voz recupera y presenta diversos elementos de su persona y de su vida. Los primeros versos dicen:

[min: 0:20] —Sí... Buenos días ¿Es con usted la cita del empleo?

—Sí, Buenos días, tome asiento.

—Ok, gracias

—Mmm, ok aquí vamos... ¿Cuál es su nombre?

—¡Yoh! Calderón, pero no pariente del presidente
sin lentes veo todo claro, lo capto, no mato gente.

Soy su vocero y el reportero del ghetto, del rap underground dictador

¿Cómo? Como Porfirio en el Pueblo.

Soy otro Díaz, nada que ver con Ordaz

soy un verso alejandrino de 14 sílabas.

Mi nombre de pila viene del hebreo, mi-ka-el,

tengo el don de dios, se escribe Michael y anótelo bien [0:50] (*Elephonteasis*, p.1, 2012).

Con esta primera estrofa el lector es capaz de construir el nombre propio de quien rima: Michael Díaz Calderón. En el primer verso rimado, la aparición de la frase “pero no pariente del presidente”, remite al mandato sexenal de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012); de modo que, desde esta primera rima, la voz remite a una persona civil, verificable, en un tiempo determinado. Las rimas siguientes extienden esta lectura.

[min: 0:51] —¿Su edad?

—En numeración maya: un Katún más siete

—¿Teléfono?

—44 9, quieres un 6 9

—¿Sexo?

—Saliendo

—¿Peso?

—Medio liviano hinchao, pero ‘toy pesao
cuando peleo en el juego pego como el Fedor.

—¡Wow! ¿Estatura?

—Depende de los complejos,
si se miden cada 3 milímetros yo me mido cada 6 metros.

Ellos son Muggsy Bogues y yo soy como Julius Erving,
siete pies, soy el monstruo de la sierra, Thomas Hewitt

—¿Dónde nació?

[1:12] —Donde en cada abril, cada fin, hay *blood in the street*,

y en la feria cultural taurina se respira Fi Fi:

soy de Aguascalí, donde el alcalde decía

“miles más de elementos de seguridad”, el PRD, el PRI, y el PAN mentían,
y mienten: muertos en la esquina vigilan autistas con yumbina,
pedófilos que asaltan niñas y dedos en las alcantarillas,
fetos en las letrinas, ya tira tu analítica:
donde vivo la basura se convierte en política.
—¿Nacionalidad?
—Del Quetzalcóatl, de los que hubieran querido el nombre real en alguna ciudad hoy...
—Mmm ¿Como en dónde?
—¡Ah! Como en Yucatán, se llamaba Lumilcut, según Mixtli le apodaron Ciut’aan
que significa “No entiendo”: conquistadores, a 20 mil ídolos
y a 500 templos destruyeron casi to’ desaparecieron
pero usted disculpe, esa es otra historia, punto.
Soy más mexicano que las narco fosas [1:50] (p.1).

A partir de aquí el escucha puede saber que Michael Díaz Calderón, al momento de la grabación, tenía 27 años, que nació en Aguascalientes y que vive rodeado de un ambiente sórdido. Es de especial interés la rima “donde en cada fin hay *blood in the street*/ y en la feria cultural taurina se respira fifi”. Es cultura general que Aguascalientes es un estado con una amplia tradición de tauromaquia, y que fifi es un seudónimo de la cocaína. De modo que esta barra remite a la violencia del narcotráfico y la afición de aspirar el polvo blanco entre la juventud del estado.

Todos estos elementos permiten establecer lo que Lejeune denomina el pacto autobiográfico. La firma en el cómic de la portada, que funciona como auto-representación gráfica, se alinea con la aparición del nombre en las primeras rimas del disco, y su carácter factual, pues aluden a una persona real. Las referencias a la violencia del narcotráfico no hacen sino reforzar estos elementos de *realidad* y *procedencia*. El resto de la canción sigue la misma lógica: a través de las preguntas convencionales de una entrevista laboral, el rapero aprovecha para responder

de una forma ingeniosa, hiperbólica, al respecto de sí mismo y sus aficiones. Hace de alguna manera un repaso por sus influencias y sus inspiraciones, redondeando su relato de personalidad.

[min: 2:30] —¿Escolaridad?

—Tapes y Krylons en la primaria

El “Murder was the case” en secundaria

Christopher Wallace, Nasir

Parrish en la prepa, Christopher Lee

es mi escuela: Chino, Em, Da Fifty-Nine

profesional el Jay y el West, mi curso comercial

—¿Funciones de oficina que domina?

—La guillotina en tarimas, soy su ruina de tinta, las dejo albinas

—¿Experiencia laboral?

—En el arte de tapas, la venta de grapas, soy un catador de las latas

un jefe de ratas, pionero de ratas, Hip Hop de mi Aguas

Vox Populli construyó donde no existía nada

—¿Referencias personales?

—Tú dime cuales, todo mi crew dentro de cárceles municipales

—¿Cómo se enteró de este empleo?

—Es obvio, el juego me necesita, al rap no lo puedo dejar solo [3:10] (*Elephontecasis*, 2012 p.1).

Este fragmento de la canción es de particular interés, en tanto que repasa el crecimiento dentro de la cultura hip hop del protagonista: los *tapes* se refieren a las cintas de cassette que circulaban en los noventas en nuestro país (formato importante para la cultura, en tanto permitieron la creación del *beat tape* o cassette con ritmos grabados, a partir del corte y repetición en una casetera o *boom box*); los *krylons*, son las pinturas en spray a partir de las cuales se sostiene toda la cultura del grafitti.

Por otro lado, la aparición de los nombres, en las rimas de Mike Díaz, “Christohper Wallace, Parrish, Nasir”, terminan por completar ese pequeño relato de personalidad. Se trata de Notorious BIG, en el primer caso; del rapero PMD (Parrish J. Smith) en el segundo, y de Nas (Nasir bin Olu Dara Jones) en el tercero. Todos grandes estrellas e iconos indiscutibles de la cultura. De modo que Mike Díaz resume su crecimiento al exponerlo como su “escolaridad”⁶. Se presenta, además, como un rapero que domina “la guillotina en tarimas”, es decir, el acto de cortar la cabeza en un escenario, quizá, en una batalla de rap.

Finalmente, la aparición del nombre Vox Populi, hacia el final de la estrofa, nos permite redondear el carácter factual y verificable de quien habla. A partir de esta referencia el escucha no puede ya tener ninguna duda de que Michael Díaz Calderón es el mismo rapero que, en 2007, debutó a dúo con Eirc Solórzano, alias Gravedad, en *De regreso al comienzo*. Vox Populi era el nombre de aquella agrupación, una de las primeras de Aguascalientes. En *Elephontesis* (2012) esa relación se hace patente en el corte “La llamada” (p.16), que se trata de una conversación telefónica entre Díaz y Solórzano, este último en Estados Unidos. Ambos reflexionan sobre temas como la migración, el narcotráfico, y se cuestionan por amigos en común, se preguntan por lo que ha acontecido desde que no se ven.

[min: 4:45]—y, dime, ¿qué cuentan los brothers como el Juan Pablo?

—Lo han encontrado en cajuela todo plomado

—Cuéntame de la NDR, rifando for ever mi crew, ¿qué es lo que ha pasao?

—Como dijo el Tony en el año pasado

en todos lados tomamos el trono, high light, ¡pesao!

—Es que no hay ningún squad que le llegue a la N

¿Cuántos lo han intentado y han fracasao? [min: 5:00] (*Elephontesis*, 2012, p.16).

⁶ Otro de los cortes que amplía generosamente esta lectura es “Back in the tapes” (p.11), ya que describe con detenimiento las influencias y los procesos que llevaron a Mike Díaz a convertirse en rapero.

La NDR son las siglas del colectivo artístico al que pertenecían entonces los dos raperos: el Never Die Crew, fundado en 2007 por Antonio Lara, alias Eptos Uno. El Never Die en ese año publicó un mix tape con temas de todos sus miembros, y en la lista de temas encontramos dos firmados por Phontenak (pseudónimo de Díaz) y uno por Gravedad. De modo que esta conversación es significativa en tanto que completa el *signo de realidad* que requiere el pacto autobiográfico para consumarse: la existencia de otros textos, de una obra anterior que soporte la firma; en este caso, “otros discos” en donde la identidad y la noción de autor toma validez. Escribe Lejeune: “El autor es, por lo tanto, un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes, que obtiene su realidad gracias a esa lista que le precede” (p.61).

Podría objetarse que el nombre de Mike Díaz no es consistente a lo largo de estos tres materiales⁷, pues existe la intervención del seudónimo Phontenak, sin embargo, “un pseudónimo es un nombre diferente al estado civil, que usa una persona real para publicar todos o parte de sus escritos [...] es un nombre de pluma, y no constituye misterio alguno, es tan auténtico como el primero e indica un segundo nacimiento constituido por más escritos publicados” (Lejeune: 62).

De forma que podemos llamar al rap de Mike Díaz en este disco, un rap de autor: pues firma con su nombre propio, él mismo es el protagonista de sus historias, y dentro de ellas refiere y describe su desarrollo y crecimiento dentro de la cultura del hip hop. El desplazamiento del pseudónimo por su nombre propio no indica sino ese crecimiento, que el escucha puede rastrear gracias a sus letras; de modo que es verificable. Así en *Elephontesis* podemos firmar

⁷ NDR Crew, *Never Die Mix Tape* (2007); Vox Populi, *De Regreso al Comienzo* (2007), Mike Díaz, *Elephontesis* (2012).

ese *pacto autobiográfico*, saber de forma inequívoca que detrás de ese nombre y ese personaje hay una persona real, y esas tres esferas son la misma; y por lo tanto, no ponemos en tela de duda lo que Mike Díaz revela en otras de sus canciones: su espacio íntimo, su privacidad.

Escribe Leonor Arfuch en *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002) que toda escritura íntima, y especialmente la autobiográfica, establece una serie de relaciones particulares con el lector, ya que lo vuelve copartícipe de la privacidad o de los “secretos” que revela (41). Este tipo de literatura se presentaría como “una violación de lo privado, y lo privado como una garantía precisamente porque se hacía público” (42). Se trata, de acuerdo con Arfuch, de hacer visible lo privado, dándolo como garantía de que lo relatado se ha vivido realmente, para volver al lector cómplice y copartícipe de nuestra modelización. Ella pone el ejemplo de *Las Confesiones* de Jean Jaques Rousseau, obra que derribó finalmente las barreras entre público y privado e introdujo una voz autorreferencial con la promesa de una fidelidad absoluta, y consciente de que la obra iba dirigida a un destinatario en particular. Todo esto trazó definitivamente el camino de la autobiografía contemporánea (44).

Mike Díaz hace algo similar en la pista “Dionisio” (p.6) que tiene su contracara en el volumen dos, en la pista “Déjame entrar” (p.16), en donde podemos escuchar al rapero esnifar una línea de cocaína antes de iniciar sus rimas, que dicen:

[min: 0:18] No existe medida en excesos, me estoy suicidando...

El sexo sin boda es tan bueno como el whisky en las rocas,

con un saco de angora quiero bailar con sexo servidoras

sentir la gloria de un cocainómano al no venirse...

Anda ve y dile a Lucy que venga a reírse.

Estoy babeando en el tugurio de enfrente culpa de rivotriles
vaginas me sacan la lengua con rostro de reptiles
¿cuánto dura el amor? Lo mismo que el cronómetro de putas
un tabaco, toma el fajo,
vete y cierra la puerta que me está dando un infarto [...]
[0:51] Mis días son de manos temblando
Como Balboa con Drago
vientres gritando como en cuartos de parto
Sacrificame Huitzilopochtli, pa' los gusanos, aliento a octli
Déjame entrar club 27 junto a Janis Joplin [1:03] (*Elephonteasis*, 2012, Vol.2, p.16).

Esta pieza es la que completa el pacto autobiográfico en la obra: al penetrar intimidad de su autor, en el momento justo en el que el rapero se droga, sufre de taquicardia y siente deseos de morir, el lector es capaz de imaginarlo ya no tanto como autor sino como persona. El lector, el escucha, se vuelve cómplice de esa modelización, al tomar como garantía de verdad un episodio oscuro, o incluso vergonzoso, como puede serlo sufrir de una adicción. Otros cortes a lo largo del disco colaborarán a esta lectura: Mike Díaz no tendrá ningún reparo en exponer su lucha contra las adicciones, especialmente con la cocaína. En “Back in the tapes” (Vol 1, p.11) hay un verso que dice “la poison pen me atrapó como me atrapó la cocaine”; “Tarantino” (Vol 1, p. 12) es prácticamente el relato de un viaje de alcohol y cocaína; “Fabuloso Ghetto” (Vol 1, p.21) tiene incluso un interludio, un juego de voces donde Mike Díaz visita a su *dealer* para intentar venderle un televisor, con terribles consecuencias.

Esta revelación de la intimidad colabora a modelizar el rostro, la persona de quien rima; el lector se vuelve copartícipe de esta subjetividad que es construida a lo largo de la obra. La irrupción a su privacidad, ese “mirar por el ojo de la cerradura”, se vuelve también una garantía de veracidad. En este sentido, el corte “John Q” (Vol. 1, p.17) es de nuestro particular

interés. En él Mike Díaz toma en préstamo un pseudónimo, el de Jon Q, que es a su vez el nombre de un personaje cinematográfico (este recurso lo veremos repetirse a lo largo de toda la obra): se trata de John Quincy Archibald, personaje principal del film *John Q* (2002) de Nick Cassavetes, protagonizado por Denzel Washington. Archibald es un padre de familia que secuestra un hospital entero, ante la desesperación de tener a un hijo enfermo del corazón y nada de dinero para curarlo. La burocracia y el hambre destapan el lado criminal de Quincy, y el secuestro del hospital desata el desarrollo del filme.

Dentro del track, este pseudónimo sirve para establecer un símil entre el rapero y el personaje de la cinta: el ancla, la pobreza. La pista revela este otro aspecto de la intimidad de Mike Díaz, la carencia de alimentos.

[min: 0:39] Y es que el oráculo de la pitonisa
me dijo que en diez años no habrá nada en la cocina.
Y es que es verdad: mi refri está muy alto
juro que desde que lo compramos no se ha llenado.
Ya habrán pasado más de doce años
y estamos donde empezamos
siempre por comida en la cena peleando.
Yo cometí el pecado de cambiar unas Jordan por unas Vans,
También dejé las new por unos flans [?]
Quité mi lienzo por puto rap, quité el incienso por puro hash.
El alterado del pack, estalla al tiempo la bomba,
El hambre convierte en ladrón a cualquier persona
(a mí, a ti, a él)
Tierra en los bolsos mi verdad,
trabajar y sin que sobre para guardar
y en Navidad sin tener que regalar.
Para un festejo el brindis llenando las copas.

No es nada práctico, pero entreno básico
ganando el mínimo y disfrutándolo al máximo.
Mi realidad es que estoy solo y sin bolsillos pa' meter mis manos
Mi suerte nada ha cambiado y es que no gano ni los bolados.
Si tiene el mismo rostro no lo gano,
se acaba la botella y se me ha escapado el gusano.
Las deudas son como las drogas:
por aguantar todo el engaño nadie te dará diploma [1:46] (*Elephontesis*, Vol 1, p.17).

El verso que abre el coro es de nuestro particular interés: “Tierra en los bolsos, mi verdad”. A partir de éste el lector tiene plena consciencia de que lo dicho por el rapero es su verdad íntima, personal, que ofrece al escucha para garantizar la realidad de su experiencia. De este modo el rapero dibuja dentro de su obra un espacio autobiográfico; realiza una modelización de sí mismo que ofrece al lector para que sea completada, o para que sea atestiguada; le ofrece la entrada a su intimidad, a sus verdades personales, dolorosas, para garantizarle la veracidad de lo expuesto. De este modo, aunque el relato que hace de su vida no está en prosa, aunque no es enteramente retrospectivo, sí establece y afirma la triple identidad de autor, narrador y personaje, firmando con el lector un pacto, intrínseco del género.

Los pseudónimos que atraviesan la obra, y los desdoblamientos del nombre, no tienen otra función que el de sumar *signos de realidad*, como dice Lejeune, a la noción de autor: dibujar el crecimiento que Mike Díaz ha tenido dentro de la cultura. ¿Pero qué sucede con otros cortes del disco, por ejemplo, el 19 del volumen uno? “Phontenak v.s El guapo Kruger” es una batalla de rap en donde Mike Díaz lucha contra sí mismo, ¿no esto rompe de alguna manera el pacto? ¿Hay dentro de esta obra otras piezas que echen por tierra esta lectura? ¿Qué hay de los samples, y la extraña función retórica que cumplen dentro de la obra? Estas respuestas buscaremos darlas en el siguiente capítulo.

III: Las rupturas del pacto

La categoría que Lejeune propone para identificar textos autobiográficos, como decíamos, tiene dificultades filosóficas profundas. El propio Lejeune lo sabía, y para responder a la pregunta ¿quién es ese yo que dice yo dentro del texto?, propone varios caminos y soluciones. Sin embargo, hay preguntas que no logra responder; Arfuch se plantea esta dificultad en los siguientes términos: “¿cuán real es la persona del autobiógrafo en su texto? [...] ¿Cómo acotar en un relato “retrospectivo” centrado en la “propia historia” esa disyunción constitutiva que supone una vida? ¿Cuál será el momento de captura de esa “identidad”? (46).

Otros autores como Paul de Man, se preguntarán “¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente como una fotografía de su tema, o un cuadro realista de su modelo? ¿Se puede escribir autobiografía en verso?” (1991, 114). La dificultad, entonces, de la propuesta de Lejeune, estriba en que no considera lo huidizo de una identidad, y las trampas en que el propio autor puede caer en aras de una modelización real o legítima, afectando al referente.

Para Jean Starobinski, la autobiografía no es un género literario, sino un procedimiento a través del cual la referencialidad puede escaparse, perderse dentro de la ficción, pues dentro de él operan dos divergencias: una temporal y una de identidad. La primera se refiere a que “el valor autorreferencial del estilo remite al momento de escritura, al ‘yo’ actual. Esta auto referencia actual puede resultar un obstáculo para la captación fiel y la reproducción exacta de los acontecimientos pasados” (Arfuch: 46). Es decir, todo relato retrospectivo de la propia vida parte del presente del autor, del momento en que se está escribiendo. En ello hay

implicada una modelización del ‘yo actual’, y por consiguiente “una confrontación rememorativa” entre quien uno fue y quien llegó a ser.

Por otro lado, para Mijaíl Bajtín, la triple identidad entre autor, narrador, personaje, es imposible, pues la experiencia vivencial no es coincidente con la “totalidad artística”. En *Estética de la creación verbal* (1982) el autor ruso escribe: “a partir de sí misma la vida no puede originar una forma estéticamente significativa, sin abandonar sus propios límites, sin dejar de ser ella misma” (68). Entre la vida y la obra de arte media un abismo, en donde habitan valores estéticos que no son inmanentes a la primera, de modo que aquél que vivió y aquel que habita la obra de arte nunca podrán coincidir, puesto que quien habita la obra de arte está revestido con valores estéticos; específicamente, de un *valor biográfico* (136). Este valor tiene, para Bajtín, la capacidad de ordenar completamente la vida relatada, y aun la vida del lector: es un valor que impone, estética y narrativamente, un orden a la “vivencia fragmentaria y caótica de la identidad” (Arfuch: 47).

Teorías posteriores identifican a un subgénero de la autobiografía que admite la fragmentariedad y la no coincidencia de la identidad de quien escribe y protagoniza las obras: la autoficción. Expresada a veces como la variante posmoderna de la autobiografía, la autoficción surge como una respuesta al pacto autobiográfico (Negrete: 230), ya que “no percibe a la vida como un todo; tiene ante sí fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo”. Esta definición, que propuso la famosa novela de Doubrovsky, *Fils* (1977) abrió una nueva posibilidad en los estudios autobiográficos y aun en la creación de textos autorreferenciales.

Para José María Pozuelo Yvancos, sin embargo, la categoría tiene sus limitaciones y matices: escribe en su estudio *Figuraciones del yo en la narrativa* (2010) que la autoficción se

entiende como “el quiebre o la fragmentación de la narración, como elemento constitutivo de una historia unitaria y por consiguiente, el quiebre de la persona representada en ella” (13). Pero advierte que la categoría debe entenderse y utilizarse exclusivamente en aquellas narraciones donde el nombre del autor, narrador y personaje es el mismo, pero cuya narración no es totalizadora, ni unificante, sino fragmentaria, incluso no auto referencial.

El ejemplo que ofrece es la obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), donde el autor francés elige la tercera persona para hablar de sí mismo, “compatible tal opción con inequívocas referencias a su identidad real” (Pozuelo Yvancos: 15). Para otras narraciones, aquellas en donde, aun presentándose como personales, o cumpliendo la identificación a través del nombre propio, lo narrado no coincida con la vivencia real biográfica, propone la categoría de *figuraciones del yo*: invenciones de la personalidad, fantasías, imaginaciones o apariencias con las cuales un autor se presenta como personaje.

En *Elephonteasis*, como hemos visto, hay una serie de tracks que permiten al escucha firmar un pacto autobiográfico a través de la identificación del nombre propio, y de una serie de referencias y revelaciones de la intimidad que garantizan que lo dicho fue vivenciado y puede ser verificable. Sin embargo, hay contra argumentos obvios, como el hecho de que la obra no está escrita en prosa, ni es retrospectiva; además, hay otra serie de canciones que ponen en tela de juicio el pacto, piezas cuyos procedimientos retóricos apuntan a que la identidad presentada dentro de la obra, tiene sus quebrantos, sus desplazamientos, sus fragmentaciones, que la emparentan más a una lectura autoficcional y figurativa.

Un ejemplo de la primera es el track “24”, que presenta una dinámica muy interesante: se trata de la narración de una vida toda en 24 horas. La canción inicia con esa marca inicial de 24:00 horas, explícitas en la letra, que representan el nacimiento del personaje. Su vida

sucedará y la marca temporal irá en descenso, hasta llegar a las 0:00 horas, que representan la muerte. La narración está, además, en tercera persona; y aunque en toda la pieza no aparece el nombre propio, el lector, el escucha, es capaz de establecer una identidad entre el personaje y el autor, gracias a dos datos: fecha y lugar de nacimiento. No se logra un pacto autobiográfico en cuanto tal, pero, a través de dos puntos clave en la narración podemos entrever esa identidad, construida retóricamente. Los primeros versos dicen:

[min: 0:23] Esta es una historia irrelevante
De un hommie de barrio común y corriente...
Dos cuatro dos puntos cero cero,
la cuenta regresiva da marcha sin, sin titubeo:
su primer paso en el ocho cuatro, literalmente
una mamacita acapulqueña lo tuvo en Aguascalientes,
de cuatro kilogramos, carga la jarra como acuario
es el soldado en el calendario,
dos dos, dos ceros, marca el cronómetro
el amor, la vena y la nicotina mezclados en biberón,
sietemesino, llegó muy temprana el niño
eso explica el acné y el cambio de voz a los veinticinco [0:59] (*Elephonteasis*, Vol. 2, p.18, 2012).

Estos primeros versos son los que ayudan a establecer el parecido entre el autor y el personaje: “su primer paso en el ocho cuatro” se refiere a su año de nacimiento: 1984; la referencia a acuario remite, por otro lado, a su fecha: entre el 14 de febrero y 14 de marzo; el nacimiento en Aguascalientes y la presencia del acné, rematan esta semejanza. En los versos siguientes, irrumpe de pronto la primera persona, revelando la intención estética de la narración.

[min: 1:40] Quedan sólo dieciocho horas, marca el reloj

¿tan rápido llegó al 18 para hacerse viejo?

Pues qué te cuento que no sepas:

las drogas, un joven, la prepa, la cárcel, violencia y delincuencia.

Un reflexivo, corrosivo, iracundo, nativo, vicio empedernido con falsos amigos como estribo

“El tiempo”, me comentan, dieciséis faltan,

la de la introspección ¡para dejar todo en noventa barras! [min: 2:00] (Vol. 2, p.18).

Son los dos últimos versos los que nos dan la clave: la irrupción de la primera persona en la frase “me comentan”, hace alusión al apuro que tiene el autor por relatar esa vida, encontrar la vena: “la de la introspección, para dejar todo en noventa barras”. De modo que es la propia vida del autor la que es narrada en “24”. Estos dos versos sostienen toda la lectura autobiográfica y autoficcional de la obra, pues revelan su intención toda: dejar entero testimonio de lo que el autor es, en noventa conjuntos de rimas. Todos los tracks orbitarán, cada uno a su distancia (a veces más cerca de lo autobiográfico, otras veces como pura *figuración*) alrededor de este verso.

Este momento de la canción funciona también como un *presente de escritura* del que hablaba Starobinski: el autor hace un alto, y recuerda el tiempo que apremia y apuesta por encontrar esa vena introspectiva que le permita terminar su testimonio. A partir de aquí, la canción se desarrollará como una despedida, pues el personaje (el autor) es consciente de que, cuando el reloj marque las cero horas, morirá. Por tanto, visita a uno de sus profesores, a su madre, y a su amada, para despedirse. Incluso se presenta ante un escenario para rapear por última vez:

[min: 3:35] Marvin Gaye, Supreme, suena como himno.

No le importó cuántos presentes había él tocó en vivo,

el último toquín, festín de free, mc's,

tachaba cada línea escrita como en The Bucket List.

El cronómetro ya le marcaba las six, dos puntos cero cero
“Walking in the sand” de la Shangri,
Un último repaso, mejores escenas:
La vida es bella, Fullmetal, Goodfellas, etcétera, etcétera.
“El reloj”, le comenta, sólo faltan cuatro,
Va corriendo al banco le gritan: “señor, justicia, calmado
su dinero le será pagado”...
[min: 4:00] (Vol. 2, p.18).

La reiteración del “reloj”, del tiempo que apremia, aunque con una ligera variación del punto de vista, parece sugerir que, a medida que el tiempo se acerca al final, autor y personaje se juntan, se van acercando. Le comenta él, autor a su personaje: “El reloj, apúrate”.

El momento de la muerte es especialmente conmovedor y tiene particular interés para este análisis, pues el autor utiliza la imagen del epitafio y la forma de la confesión, para eliminar la frontera entre autor y personaje, y revelar por fin el rostro, la identidad que comparten.

Los últimos versos dicen:

[min: 4:15] Llegó al block y sólo le quedan dos
acto inesperado, arriesgado, lo quieren ver sin brazos en el barrio al cual llegó
y sólo habló: gracias a ustedes, gracias a ustedes saqué el aspecto, lo maduré
algo cambié, sigo sin sentido [¿?], pelear de la nada no merece un respiro.
Ellos quedaron pasmados con la actitud del hoy occiso,
que se esfumó entre las sombras sin previo aviso,
volvió con sus más allegados, les dijo:
este es mi último adiós, me voy para no volver, ¡chao!
Baby, quiero todo lo que me gustaba, tú lo sabes bien
desde música, ropa, bebidas, costumbres,
comida, mi brillante shane, ¡pffff!
¡Cuánto te extrañaré! Te recordaré por siempre, te amo.

Recuérdales a todos cuanto los amo.

Madre: perdón por robarte, perdón por drogarme,

Perdón por haber nacido y perdón por decirlo tarde, te amo.

El epitafio por último quiero: abre esta tumba y al fondo se observa el mar

Si no viví de más fue por perder tiempo, el silencio es música,

fui lo que eres, serás lo que soy. Lo siento. Lo siento. [5:15] (Vol.2, p.18).

Como podemos observar, al final de la canción, la frontera entre primera y segunda personas se está casi borrando. Los diálogos del personaje dan la pauta: “gracias a ustedes algo cambié”. ¿Quién es entonces ese que dice gracias? ¿El autor o el personaje? En el adiós a la mujer amada la frontera vuelve a borrarse, y la máscara cae por fin con la confesión y el perdón a la madre. “El epitafio por último quiero” es el verso en donde la máscara ya está completamente fundida, y el escucha puede tener certeza de que, quien habla, es el autor; que el personaje que designaba la tercera persona no era otra cosa que una prosopopeya.

Escribe Paul de Man en su famoso ensayo “Autobiografía como desfiguración”, que la figura dominante en todo discurso epitáfico o autobiográfico es la prosopopeya: esa “ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, a la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que pueda replicar” (1991: 119).

Para el francés, la autobiografía no era un género, sino un momento dentro del texto, un modo de lectura en donde, a través de una estructura lingüística, especular, de base tropológica, el lector y el autor se reconocen, y a través de una “sustitución reflexiva mutua” (115) se alinean. Lo mismo sucede en esta pieza de Mike Díaz: la tercera persona crea una entidad ficticia, una voz a través de la cual el autor habla, pero desplazado o enmascarado. La cuenta regresiva funciona como el ojo del lector, el oído del escucha, que acontece al suceder de una vida. Hacia el final de la pieza, ante la confesión a la madre, y la muerte del personaje, la

máscara cae y se revela la identidad de quien habla: escucha y autor se alinean soportados por la prosopopeya, y se revela el yo-poético del autor.

Paul De Man reflexionó que, al estar soportada la autobiografía por un tropo, había un riesgo: “la prosopopeya, al hacer hablar a los muertos, revela por la estructura simétrica del tropo que, de la misma manera, los vivos se queden mudos, helados en su propia muerte” (122). Es decir, el tropo también es despojador, borra tanto como revela, pues al ser una simple figura lingüística, no es la *cosa* sino su *representación*. En *Elephontesis*, a través de esta misma estructura tropológica, el autor se borra las facciones que con cuidado ha construido para sí mismo: se desfigura el rostro, y a través de esa representación poética, el lector puede identificar otro aspecto de su persona real.

En “Cadenas de plástico” (Vol.2, p.3), podemos escuchar los versos “Mi nombre es Mike Díaz, un graffitero que vivía por allá atrás de las vías/ loco sin dinero, cadenas de fantasía/ [...] Empecé con el Gravedad, jugando reta 21, viendo NBA”, que establecen una lectura autobiográfica cabal; sin embargo, hacia la marca del minuto con 25 segundos, Mike dice: “Este es mi bloque, fuera de aquí, sheriff/ les destapo mi rostro y soy un John Merrick”. La aparición de este nombre es el que le da título al disco: John Merrick es el famoso ‘hombre elefante’, que David Lynch inmortalizó en su filme *Elephant man* (1980). A través de este símil Mike Díaz se deforma el rostro, se otorga a sí mismo la cualidad de “hombre elefante”, hombre deforme, desde la cual habla.

La prosopopeya en el track “24” es el ejemplo mejor logrado de esa deformación de la identidad, pero en “Cadenas de plástico” y en otro conjunto de canciones, Mike Díaz se otorga atributos deformados, con los cuales dibuja un yo-poético, que se encuentra en concomitancia con el yo-gráfico de la portada.

El track que le da nombre al disco es otro ejemplo perfecto de la creación de una prosopopeya, sólo que esta se logra a través de un recurso externo a las rimas: del sample. El sampleo “es una técnica a través de la cual se insertan objetos sonoros previamente grabados y rastreables al interior de una nueva composición musical” (Woodside: [2005] 2008, p.12), esto implica, por lo tanto, su reconfiguración y su rastreabilidad, en tanto permiten la estimulación de una memoria colectiva, y sirven de puente entre pistas, géneros musicales y culturas (16). Los samples, a su vez, cumplen varias funciones dentro del texto sonoro: cumplen una función retórica “al interpretarse como una metáfora de persecución, el sonido de perros ladrando”, “o como metonimia, el sonido de una sirena como una ciudad en conflicto”; o intertextual en tanto “estimula significados acumulativos y establece puentes generacionales y contextuales” (18).

En “Elephontesis 2.0” (Vol. 2, p.7), la canción abre con un sample de la película de David Lynch, *Elephant man*, que dice: “You will feel the chill of horror, yet this is not a horror story; you’ll feel the warmth of love, yet this is not a love story. It is the shocking true story of a very real monster, who was also a very real human being. Ladies and gentleman: the terrible Elephant man!”. Puesto así, este sample cumple una función retórica, de prosopopeya, en tanto quien habla es el autor a través de una entidad inanimada, en este caso, la película. Descontextualiza la presentación de John Merrick, como personaje, dentro del film, para presentarse a sí mismo dentro de su obra. Esto se logra a partir de una cualidad acusmática del sample (Woodside: 2007) que completa el significado de la canción. Esta dice:

[min: 0:56] Que empiece la función del JJJJohn Merrick,
don Elephonte...tttt... ó absorbiendo perico, co, como espagueti,
vive en un crack house, no, no es Serengueti.

Tiran confeti cada vez que saco un mix tape,
es porque tardo más de diez como el doctor Dre,
con Detox, le aplaudo al roñas, por la saña de la foto
pintando cuernos apox,
ey, presidente, hoy voy directo a los pinos
le pinto en el rec con sangre porcina, helter skelter
[...]
[1:46] Elephonteasissssss, causa paralisisssss
es hipnosis mis frases convierto en mar tu asissss (¿?)
tú con tus Maxissss, igual que los piratas,
para que les compren les cuelgan premios
cambian las hipnosissssss [2:06] (Vol.2, p.7).

Esta pieza es una “presentación”, funciona como un resumen o una totalización del concepto del álbum: a través de la prosopopeya del sample, el rapero se presenta como un hombre deforme del rostro, cuyas rimas perturban al público, le causan parálisis y una sensación de malestar. El coro, además, pretende dibujar la situación del hip hop en ese momento: una escena descompuesta, privada por la envidia y el robo: “mc’s aquí, haciendo tracks para el PRI/si recaudar es tu fin, para hambre o para en cáncer/ te cobrarán más de siete mil”. El resto de la canción está compuesta por atributos que el rapero da a su música o a sí mismo, que refuerzan su cualidad grotesca: “Estas barras los ponen más blancos que la coca de Medellín” (Vol.2, p.7).

Otro caso importante es el del track “Jay Morrison” (Vol.2, p. 11) en donde encontramos otro sample fílmico: de *Casino* (1995) de Martin Scorsese. Se trata, una vez más, de la presentación que Sam Rothstein (Robert De Niro) hace de su amigo Nicky Santoro (Joe Pesci); esta presentación es importante por dos razones: dibuja el carácter que Mike Díaz se otorga sí mismo, y un atributo deformado de su voz. En canciones como “Blockstar” (p. 6) o

“Gotti” (p.13) podemos escuchar que otro de los pseudónimos del rapero de Aguascalientes, dentro del disco, es Nicky Santoro, precisamente por su voz. En *Casino*, el doblaje al español que se hizo de este personaje es una voz cruda, áspera, incómoda. El sample dice:

Mientras yo trataba de adivinar por qué el muchacho había dicho eso, Nicky empezó a golpearlo. No importa qué tan robusto sea un patán, Nicky lo hará pedazos. Golpeas a Nicky con los puños y él te sale con un bate, lo atacas con una navaja y él te contesta con un revolver; y si lo amenazas con un revólver será mejor que lo mates porque si no, buscará una y otra vez la forma de liquidarte... (*Elephonteasis*, Vol. 2, p. 11).

Estos atributos deformados que el autor se adjudica a sí mismo, revelan su yo-poético, en palabras de Paul De Man. Sabemos, gracias a entrevistas, que Mike Díaz, padeció de un callo en las cuerdas vocales que cambió su voz para siempre; de modo que los samples, utilizados retóricamente como una prosopopeya, revelan estas deformaciones al tiempo que lo despojan de su identidad autobiográfica asentada en otras piezas del disco. De esta manera, la lectura autobiográfica que puede hacerse de *Elephonteasis* se desplaza hacia las fronteras teóricas del género: hacia la autoficción, en tanto se rompe el pacto en cuanto tal, y se crea una identidad fragmentada, despojada de sus rasgos, o en todo caso deformada. La utilización de la tercera persona para hablar de sí mismo, es otro recurso clave.

Las *figuraciones del yo* también se incluyen en la lectura de esta obra: piezas como “Tarantino” (vol. 1, p. 12), “Pin up” (Vol. 1, p. 15) o “El bueno, el malo y el feo” (Vol.2 p, 14), y “Andy Milonakis” (Vol.2, p. 21), relatan historias en donde existe la triple identidad de los sujetos de la enunciación, pero narran historias ficticias o que no necesariamente empatan con la vida real del autor; presentan a un yo figurado, idealizado por hipérboles o caricaturizaciones y semejanzas que remiten al yo-gráfico de la portada.

La pieza que culmina esta lectura autoficcional es “Phontenak v.s. el Guapo Kruger” (Vol.1, p.19), se trata de una batalla de freestyle en donde Mike Díaz lucha contra sí mismo, extrapolado en dos de sus pseudónimos. El segundo de ellos, revela también esa cualidad deformada del rostro. Al inicio del track, un sample en su calidad de mnemotopo (Woodside:2005), es decir, como estimulante de la memoria colectiva, recupera el soundtrack del film *Rocky* (1976) y la voz del famoso presentador de box, Michael Buffer. El sample dice: “Tonight we are going to witness the most anticipated match in the history of professional wrestling. Are you ready to rumble?”. Y en seguida las rimas:

[min: 0:55] El Guapo Kruger, ¿de dónde lo guapo?
Necesitas volver a nacer y quitarte esa máscara de azufre,
Yo sé que sufres, sal con la cara envuelta con diurex.
Si me preguntas que hice ayer, en tu cruda moral en lunes.
Te crees gracioso, pero a nadie le causas gracia.
Nadie te extraña, en fin, firmaré por ti la eutanasia [1:05]

La recurrencia de la imagen del rostro deformado, usada aquí para humillar o acabar al contrincante, confirma que se trata de una revelación del yo-poético, “yo sé que sufres” se dice el rapero a sí mismo, y después de una buena cantidad de invectivas, se responde:

[min: 1:50] El Phontenak, sus únicas pláticas hablan de las métricas en el rap
siempre habla del skill y en el free es wack
te debería de dar pena ese tatto de Pac
que parece que te has dibujado una enfermedad.
Tu ego hace que te chupes las bolas como un can (Vol. 1, p. 19).

La dinámica de la canción seguirá esta lógica: utilizar los atributos reales de sí mismo, un tatuaje, su rostro lleno de marcas de acné, el estado de su voz, para insultarse a partir de dos

de sus seudónimos. La identidad aquí, pues, está no sólo fragmentada, sino vuelta contra sí misma, consciente de esa fragmentación y manipulada a través del formato de una batalla de freestyle. Ni Phontenak ni El Guapo Kruger son reales: funcionan como entidades muertas, dispuestas repentinamente de la capacidad de hablar y de replicar, y en esa dinámica dialéctica revelan aspectos profundos del yo que habita tras ellas, pero también lo despojan de un rostro real, lo deforman: le confieren y le despojan una máscara (De Man: 120).

El título de este disco remite a este acto; está compuesto por la combinación de las dos palabras, elephantiasis y Phontenak: es el concepto de todo el material: esa dinámica de revelación y deformación del rostro, a través del desplazamiento de la identidad, por medio del uso, o no, de ciertos recursos retóricos y lingüísticos, que hemos enumerado aquí brevemente.

Sin embargo, a esto debemos añadir que tanto las letras, como los samples y otros recursos, se encuentran subordinados al performance, al acto de rapear. Recordemos que, en estricto sentido, esta no es una obra escrita, sino sonora; y por lo tanto vive en un elemento aparte. El performance de Díaz, peculiar como es, extiende aún más los alcances de sus recursos literarios, y establece otra clase de pactos que analizaremos en el siguiente capítulo.

IV: La conciliación de la ruptura

Hasta aquí hemos analizado cómo los elementos retóricos se articulan en la obra para pactar una lectura autobiográfica, y cómo después esos elementos se rompen y pactan una lectura diferente; cómo una identidad se construye y después se deforma para revelar u ocultar aspectos inherentes a una persona; como dijimos, parece que en *Elephonteasis* late una contradicción, sin embargo, es sólo aparente.

El análisis que hemos realizado se ha concentrado hasta aquí en los elementos retóricos y lingüísticos, en los líricos; en suma, en lo que Roland Barthes llama, recuperando a Julia Kristeva, *geno-canto*; es decir: “la escritura; la escritura cantada de la lengua” (1986: 268); o bien, el trabajo del idioma, las letras, y sus significados (265). Sin embargo, para entender a fondo los mecanismos que operan en la obra, y por el hecho de que no se trata de una obra escrita, sino musical, debemos considerar que las canciones son también *actos del habla*, es decir, palabras dentro de un performance.

Escribe Simon Frith: “lyrics are a form of rethoric or oratory; we have to treat them in terms of the persuasive relationship between singer and listener. From this perspective, a song doesn’t exist to convey the meaning of the words, rather, the words exist to convey the meaning of the song [...] songs work with and on *spoken* language” (1996: 166).

Para el análisis, esto quiere decir que hay una esfera superior, a la cual las palabras están subordinadas, una esfera donde las palabras adquieren significación no sólo por lo que dicen, sino por cómo se dicen: es la esfera de la fonación, o como lo pone Barthes, del feno-canto: “el estilo de la interpretación, todo lo que *en la ejecución* está al servicio de la significación”

(265). Todo lo que sucede en la garganta, entre los dientes y el paladar, los músculos faciales y la consonancia del aliento: “lugar en que el metal fónico se endurece y recorta, en la máscara, ahí donde estalla la significancia haciendo surgir no el alma sino el placer” (266).

Para Simon Frith, esta esfera que él llama el performance, está constituida por *gestos* que moldean un personaje, pues entonar palabras o cantarlas, resulta más revelador de la persona que hay detrás: “most of us experience singing (unlike speaking) as a performance. A performance in two respects: singing draws a different attention to the words, but also to the singer. Singing seems to be self-revealing in a way that speaking is not” (172); y para ejemplificar su argumento, recuerda a Edith Piaf, y a la tradición de la canción narrativa francesa, en la cual se desarrolla una historia en línea recta, a-b-c, y se llega a un final sorpresivo o liberador. En este tipo de canción, el intérprete no sólo canta las palabras, sino que toma parte *dentro* de la historia que se desarrolla en ellas.

The imagery of the songs (which had an obvious cinematic source, in terms of both character and setting) determined *how* they were performed. The singer lit and staged as if she were on screen; and on the other hand, singers were taken to live the same lives as their characters, with the same melodramas, the same oppressions, the same romance, the same sadness. Edith Piaf's stories were authenticated by her own story; and her story was as much shaped by her songs as were those of her lyrical protagonists (171).

Existen muchos otros ejemplos en la historia de la música a este respecto: Bob Dylan, David Bowie, Leonard Cohen, y toda la tradición trovadora latinoamericana: este tipo de canción es un acto, que se inscribe en el arte de retratar un personaje, y en el arte del retrato en sí mismo. En otras palabras, es un arte que trata de *caracterizar* y modelizar un personaje, en este caso al intérprete, al mismo tiempo que lo presenta como un ejercicio de estilo: “song is theatre” (170).

Esta caracterización, pues, tiene dos aspectos vitales: la sinceridad, inscrita en el plano del personaje; y del poder, inscrita en el plano del retrato, o del estilo. Simon Frith, lo pone en los siguientes términos:

Singers and writers may deliberately use heightened language to draw attention to their art, to their individual sensibility [...] on the other hand the performer has the problem of sincerity: in popular cultural terms, good talkers are mistrusted, as well as admired: people who “have a way with words” are people with power, and the power to use words is the power to deceive and manipulate. Sincerity may then be best indicated by an *inability* to speak, as in soul vocal convention” (168).

En otras palabras, el personaje caracterizado en la pieza, en la canción, por un lado, utiliza de cierta forma el lenguaje (tono, dicción, velocidad o calidad del vocabulario) para atraer la atención del escucha hacia su arte o estilo propios, pero también enfrenta el problema de la sinceridad: para ofrecerse como un personaje verosímil, tiene que dejar ver las dificultades de su trabajo, expresando, o actuando, cierta incapacidad para el canto o cierto acento vacilador.

En el hip hop esta caracterización dual de los intérpretes, dentro de sus propias canciones, puede verse sobre todo en las batallas de rap, en donde los insultos funcionan como un medio para mejorar las habilidades líricas de los oponentes: su técnica vocal, y su capacidad de seguir las leyes del metro y la rima. Sin embargo, si se olvidan de la letra (en caso de que sea una batalla escrita) o pierden el compás y la rima adecuada (en caso de un freestyle) tienen la oportunidad de recitar o rapear los versos inmediatamente anteriores, como una forma de estimular la memoria y regresar sobre el camino andado, sin que ello afecte su interpretación, cerrando un pacto de sinceridad con el público y consigo mismos.

Es lo que Frith llama “los efectos empoderadores o desempoderadores del lenguaje” (169).

En *Elephonteasis* esta caracterización performativa se hace patente en una serie de canciones,

de este mismo modo: Díaz altera su performance para desplegar sus habilidades rítmicas y vocales (creando efectos empoderadores), y para demostrar o llevar la atención del escucha hacia las dificultades del acto de rimar (creando efectos desempoderadores); cerrando ambos pactos de poder y sinceridad. Estas dos esferas de su caracterización están en concomitancia o alineación con el yo gráfico de la portada, y con la identidad autobiográfica y autoficcional de su esfera lírica: siendo la sinceridad parte de la autobiografía, y el poder, parte de la autoficción o figuración del yo, que arrastra la deformación del rostro.

En la categoría del poder encontramos por ejemplo “Dr. Manhattan” (Vol. 1, p.10) que inicia con un sample del film *V for Vendetta* (2006) que presenta a Mike Díaz como “Víctima y Villano”; la pista musical, por otro lado, tiene un compás de cuatro cuartos, con un fortísimo sonido de bombo y unos trombones y tubas en loop, que semejan la cadencia de un monstruo destructor de ciudades como Godzilla. Los primeros versos de la letra dicen: “Aquí el mesías del rap/ dicen, Phon, ‘ta feo tu flow bla bla bla crazy/ para entenderme hace falta más verde/ que los jerseys del Celtic’s”.

Mike Díaz, en su voz, remarca la aliteración en las eses de los últimos versos; rapea de forma muy veloz de modo que es difícil seguir la coherencia de las palabras rimadas; arrastra las vocales y, en general, toda la interpretación está hecha en un tono muy alto, casi a gritos. Hacia el minuto de duración, los versos dicen: “con mi letra orejas caen como el Evander Holyfield⁸/ arraso con todas las ciudades como el monstruo de Cloverfield⁹”. De modo que toda la pieza funciona como una demostración de habilidades y una toma de principios: en ella, Mike Díaz interpreta a un coloso de las rimas, que destruye oponentes y estructuras por

⁸ Boxeador estadounidense famoso por haber sido mordido en la oreja por Mike Tyson, el 28 de junio de 1997.

⁹ Adaptación libre de Godzilla, dirigida para cine en 2008 por Matt Reeves.

igual. Lo importante de la interpretación es lo que opera en ella hacia los tres minutos de duración, Mike Díaz dice: “tratar de rap-p-p-p-pear como yo/se te romp-p-p-p-pe la quijada, bro”.

La repetición del sonido de la p, intenta imitar a un rapero cuando se traba en sus rimas, cuando la dicción se atropella o cuando se cae en un tartamudeo; en seguida, Mike finaliza el verso dándole un giro: no sólo imita el error más común de los raperos, sino que se burla de él desplegando, después de la imitación, todo el poder de su interpretación vocal. Durante toda la canción podremos escuchar hipérboles e ironías respecto al particular performance de Díaz, no sólo en la letra sino en los sonidos que provoca.

Otro buen ejemplo es la canción “Vida ilegal” (Vol.1, p.18), en la que el autor despliega una vez más su capacidad vocal, al rapear en lo se conoce como “doble tempo”: la velocidad necesaria para meter el doble de palabras en una barra. Esto crea un efecto de “metralleta” que remite a la portada, y al monstruo metálico que dispara balas desde los tentáculos. Hacia la mitad de la canción, la pista musical, el beat, cambia; aumenta su velocidad y podemos escuchar a Mike quejarse “Ohhh, ese no fue el beat que te pasé en la usb, Akhaly¹⁰, tú haciendo siempre de las tuyas, está bien, me gusta el ritmo”, y en seguida empieza a rapear a una velocidad tal que es imposible seguir la coherencia de las palabras: casi desaparecen y quedan sólo los sonidos, consonantes y asonantes, de un idioma.

Esta incapacidad para identificar lo que Mike Díaz está diciendo es uno de los elementos que más enarbolan sus críticos. El propio Díaz, en una buena cantidad de canciones, hace referencia a esto. Quizá la más clara y divertida es “Andy Milonakis” (Vol. 2, p. 21). En

¹⁰ Productor y beatmaker natal de Aguascalientes, también conocido como Akhaly Cabrown y Chuyito Bananas; produjo la mayoría de Elephonteasis.

donde podemos escuchar una clase de dramatización en donde Mike Díaz observa un show, al lado de Akhaly. De pronto alguien reconoce a Díaz y esta persona le espeta lo malo que es su trabajo. El rapero intenta contener los insultos del extraño, hasta que explota contra él en una diatriba de rimas. Aunque en la realidad se trata de una invención hecha en estudio, la pieza funciona como una demostración de poder, de las habilidades que ha adquirido el rapero y de lo que puede hacer con ellas *in situ*.

Por último, la pieza que mejor atrapa ese performance que pretende demostrar poder, es “Jason Bourne” (Vol.2, p. 17). Al inicio de la pieza podemos escuchar al rapero cometer una serie de errores; específicamente: interrumpir sus rimas por causa de una risa nerviosa. Es una clase de falso inicio en donde la risa impide al intérprete iniciar con su rap. El primer verso interrumpido dice: “Y si de plano voy mal...”.

Esta operación ocurre unas tres veces: cuando el escucha está por fin intrigado, pues no se acostumbra dejar en el corte final los “errores” (siempre manipulables dentro del estudio), el rapero inicia su performance con una cadencia y una velocidad pocas veces registradas en el rap mexicano. La intención de la canción es también clara, el coro dice: “Y si de plano voy mal con mi rap, dispense/ si usted a fuego es el bueno mi flow dispense/ sólo es un sueño ser pro del bloc, dispense/ pero usted sabe que de este césped es huésped”.

Una vez más las aliteraciones son pronunciadas con mucha fuerza en la voz, de modo que refuerzan esa calidad atropellada de la rima; atropellamiento, no obstante, que Mike Díaz convierte en una firma, en una demostración de su habilidad personal.

Hacia la mitad de la canción, el autor rima solamente palabras que inicien con la letra p, y logra sostener ese ritmo unos cuarenta segundos, a una velocidad que apenas deja espacio al

escucha para inteligir las palabras. El resultado, en el oído, es sorprendente. De modo que la risa del principio, el aparente error, eran en realidad un gesto de sinceridad, digamos, de humildad ante el acto de rimar frente a un micrófono. La temática de la canción y la letra refuerzan esta lectura. No obstante, el despliegue vocal que le sigue al aparente error demuestra de forma más eficaz lo que el intérprete pretende hacer: causar sorpresa gracias a su habilidad vocal.

Los gestos de sinceridad son ofrecidos con mayor vehemencia en otra serie de canciones, para el análisis recuperaremos sólo una: “Jordan 85” (Vol. 2, p. 4). Este track es uno de los más importantes de toda la obra, en tanto funciona como una poética del autor, y está dedicada a “todos los rappers que apenas empiezan a tomar la pluma, el micro, para escupir frases... para los que comienzan en esto del juego del rap, y también, por qué no, para los viejos dogs que ya llevamos tiempo en esto”. Mike Díaz se presenta como “El prótesis” y ofrece una serie de consejos al tiempo que explica sus emociones dentro de la dinámica de la escena. Los primeros versos dicen:

[00:40] Te sientes rapero cero valorado
como pagar por servicio de cable y te robe el de al lado,
ser dueño de empresas y el dueño jalando de esclavos,
sientes el micro en tus manos encarnado como Cristo en los clavos;
antes lo hacías difícil, el style spirit para
que vieran que al español se la da el flow, tus clones parlan;
eres la evolución, una credencial de elector de mc's
aquí lo escuchan niños de quince, dentro de tres te escucharán a ti
Dicen: lo tuyo es la peste, tus tracks no convencen, tus raps no merecen,
tu voz no apetece, hey, bro, listen: la tarea de todo escritor
es buscar su propia diferencia,
muchos no crean estructuras porque les suenan muy difícil hacerlas,

pero es difícil porque no se atreven a hacerlas,
el no pensar más es su ciencia, el pronombre él es
tiene menos letras que la apariencia [1:15] (*Elephonteasis*, Vol. 2, p. 4).

Y el coro enseguida: “Soy igual que tú, sigo siendo igual que tú/ parando el transporte en la esquina estoy igual que tú/ escribiendo en papel de tortillas que encargó la mama”. El resto de la canción será un vertido de consejos específicos para aquellos que quieren iniciarse en el arte del rap; y dado que esto es, en un sentido profundo, un diálogo con su audiencia, la velocidad y el tono en el que están dichas las palabras es solemne: es una de las canciones más lentas de toda la obra; en ella las palabras son claras, y se puede entender a pleno lo que el rapero dice.

De este modo, el performance de Mike Díaz tiene, como en las canciones de personaje derivadas de la tradición francesa, y de la trova latinoamericana, dos gestos de identidad: uno que pretende demostrar poder, a través del despliegue de habilidades vocales, y otro que demuestra sinceridad, al imitar o incluir dentro de la canción errores o guiños que revelan la dificultad del acto de rimar (tartamudear, romper hojas o enfrentarse a un crítico embravecido). Estos dos gestos de identidad colaboran en la creación de lo que Barthes llama “el grano de la voz”, o la materialidad del cuerpo que arrastra la voz, hablando en su lengua materna (265). Es decir, esa dimensión corporal que existe en la voz, identificable en el timbre, pero también en todo lo simbólico a lo cual remite. “El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, y en el miembro que ejecuta” (270).

A esta definición del grano vocal, que ofrece Barthes en su famoso texto “El grano de la voz” (1986) se la añade un valor teórico: el del pacto autobiográfico. Así como en la dimensión lingüística y retórica de *Elephonteasis* opera una alineación entre los tres sujetos de la

enunciación (autor, narrador y personaje), en la dimensión performativa también opera una alineación entre la voz, el cuerpo, y el ejecutante, en donde la letra funciona como un escenario para la caracterización.

En otras palabras, el performance construye una identidad por una doble vía: social y cultural, en tanto se trata de una ejecución dirigida a un público; y personal, en tanto posibilita la experiencia de esa identidad dentro del cuerpo. Simon Frith lo escribe así:

The issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience –musical and aesthetical experience– that we can only make sense of by *taking on* both a subjective and collective identity. [...] Identity is mobile, a process, not a thing, a becoming, not a being; and our experience of music –of music making and music listening– is best understood as an experience of this *self in process* (2011: 109).

Para Frith, esa identidad en movimiento se trata de un constructo que revela al ser colectivo en el individual y viceversa, que describe un proceso de interacción social y estético en esa doble vía. De modo que diferentes actividades musicales pueden producir diferentes tipos de identidad, pero las formas en que esa identidad es construida no difieren en absoluto (112).

En la obra, esto se hace evidente en los tracks que cierran cada volumen, en donde Díaz no rpea solo, sino acompañado por todo su *crew*: “La liga de la injusticia” (Vol. 1, p. 23) y “L.E.G.A.S.P.I” (Vol. 2, p. 22). En este par de tracks todos los elementos retóricos y performativos ya no sirven al solo propósito de construir una identidad personal, sino de inscribir a la persona dentro de un colectivo de músicos, y servir con esas habilidades a la consolidación y fortificación del mismo. La primera pieza, sobre todo, es lo que se llama un *cypher*, un círculo: todos los raperos del Never Die se juntan en círculo y riman por turnos, tienen un espacio limitado para sus barras, y todas ellas sirven al propósito único de rimar sobre el poderío del grupo todo, no sólo el personal. Mike Díaz ocupa en este círculo el lugar

número siete. En la segunda pieza, los raperos personifican cada uno de los pecados capitales. En ella Mike Díaz abre el círculo y personifica la lujuria.

En estas piezas, el colectivo completo se caracteriza con la finalidad de construir una identidad musical, pero una que está circunscrita por las convenciones culturales del hip hop. Simon Frith concluye que la música, al ser una práctica estética, se articula dentro de la persona que la ejecuta, pero interiorizando también todos los códigos éticos y estéticos de una colectividad en particular. Dice:

Music, an aesthetic practice, articulates *in itself* an understanding of both group relations and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood. In other words, social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities and they only get to know themselves, as groups, through that cultural activity, through aesthetic judgement. Music making isn't a way of expressing ideas, it is a way of living them (2011: 111).

De esta manera, la experiencia de la música articula dentro de sí al intérprete y al público, su intercambio de significados y de acuerdos éticos y estéticos. Es una suerte de mutua caracterización, en donde, tanto el escucha como el artista y su obra, colaboran en la creación de su identidad en movimiento. La identidad creada en *Elephonteasis*, sirve de este modo a establecer un diálogo que va del artista hacia su alrededor (su contexto socio cultural inmediato), del público hacia el artista, y del artista y público hacia el hip hop como un todo.

Conclusiones

Como hemos podido observar, en ambas esferas de la obra –la lingüística y la performativa– ocurre una alineación de los sujetos enunciativos; en la primera parte del análisis, a partir del nombre propio, se alinean el autor, el narrador y el personaje (o en este caso, aquel que rima, quien firma el disco, y quien protagoniza las historias de los raps) de modo que el lector o el escucha puede identificar detrás de estos entes a una misma persona civil y verificable. Esta identificación permite trazar una línea directa de análisis hacia el contexto histórico-social específico desde el cual se creó la obra (el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa, entre el 2006 y el 2012, en Aguascalientes) y observar de qué manera las tribulaciones derivadas de la guerra contra el narcotráfico han impactado la producción musical y artística de nuestro país.

En otro conjunto de canciones, este pacto autobiográfico, o esta forma de lectura es puesta en duda, ya que el nombre propio se ve desplazado por pseudónimos, o rasgos de identidad que deforman el rostro y la voz; estos desplazamientos, sin embargo, no alcanzan a quebrar del todo el pacto de la autobiografía: lo fragmentan, lo enmascaran, revelando lo que Paul De Man llama, el yo poético: rasgos de la identidad más allá de lo civil, rasgos simbólicos más cercanos al personaje que a la persona.

Estos desplazamientos permiten, a su vez, establecer una línea entre *Elephonteasis* y la producción literaria y artística de su tiempo: el yo poético que revela es más un yo virtual, que se encuentra en correlación con su portada, un cómic de autorepresentación que simboliza el concepto todo del álbum. Los recursos utilizados para esa relación entre el yo gráfico y el yo virtual, no son sólo retóricos (propios de la derivación posmoderna del género

autobiográfico, la autoficción o la figuración del yo) sino también sonoros: a partir del sample.

Los samples utilizados en este disco tienen una función retórica, específicamente de prosopopeya, al dotar de una voz a un ente muerto (en este caso una película) para que pueda replicar; el sample descontextualiza el texto de origen y lo inserta en uno nuevo, ampliando sus significados y creando puentes generacionales y culturales que permiten la fecundación de varios universos aparentemente disímiles (el cómic, la autobiografía y una batalla de freestyle).

Por otro lado, la aparente contradicción entre estas dos lecturas, autobiográfica o autoficcional, factual o ficticia, se reconcilia cuando consideramos la esfera de lo performativo, de los elementos que entran a juego durante la ejecución de la pieza musical: los acentos, los tonos, la forma de pronunciación y el “grano de la voz”, que es la tesitura propia que emana de un cuerpo en particular y de un idioma específico. En este caso el cuerpo de Michael Díaz Calderón y el idioma español. De modo que, en esta esfera, también existe una alineación de elementos: el cuerpo, la voz y el idioma, pero también el intérprete, su público y el grupo cultural específico al cual pertenecen todos: en este caso el hip hop mexicano.

Simon Frith, respecto a esto, escribe lo siguiente: “musical appreciation is, by its very nature, a process of musical identification, and the aesthetic response is, implicitly, an ethical agreement” (1996:111). Un poco más adelante, concluye: “Hip hop, in other words [...] is best understood as producing not new texts, but new ways of performing texts: new ways of performing the *making of meaning*” (112). En otras palabras: los significados que emanan de *Elephonteasis* no provienen solamente de su forma lingüística: las palabras dichas o escritas

en las canciones, sino en la forma en que son representadas corporal y vocalmente, en un momento dado (pongamos arriba de una tarima durante una presentación, o dentro de un estudio); estos significados establecen un diálogo entre el lector o el escucha; entre el público y el hip hop mexicano como un todo. Este diálogo es una mutua significación y a partir de él se crean identidades artísticas y culturales, tanto individuales como colectivas, que a su vez otorgan un lugar específico a obras como *Elephonteasis*.

El álbum es, pues, una obra fronteriza e interdisciplinar, profundamente posmoderna; en el sentido de que, en su seno, laten las crisis originadas a partir de la caída de los ideales, la globalización, y la masificación de los medios comunicativos. La identidad que presenta es, por lo mismo, una identidad en crisis, no unívoca: fragmentada, en constante conflicto consigo misma, pero en perpetuo diálogo con el exterior.

Esta pulsión dialógica y “plurivocal” es el rasgo característico que identifica Leonor Arfuch en las obras autorreferenciales contemporáneas, que componen ahora un “espacio biográfico”, que incluye biografías, diarios, novelas, filmes, obras de teatro, entrevistas, obras gráficas y plásticas, e incluso reality shows (2002:51), cuya forma puede ser “canónica” o no, pero que siempre presentan, como materia primordial, la vida de otros o la propia, la intimidad y la subjetividad.

La obra de Mike Díaz, de este modo, pertenece a esta serie o conjunto de obras posmodernas, que incluyen una amplia gama de registros y tonos, que se permiten desplazamientos y juegos de la identidad, así como “hibridaciones, prestamos, contaminaciones de lógicas mediáticas, literarias, académicas y culturales, que en ocasiones no parecen demasiado en contradicción” (Arfuch: 53).

Por todo ello, consideramos la obra de Mike Díaz como una especie de “catedral” del hip hop en México; una obra notabilísima, construida con recursos de varias disciplinas, susceptible de variadas lecturas y enfoques analíticos, que difícilmente encontrará su par. La posición que ocupa *Elephonteasis* dentro de la producción literaria y musical de nuestro país, es relevante en todos esos sentidos literario/músico/biográfico/performativos, y el diálogo que exige para extraer de ella significación, no es algo usual en ninguna de las disciplinas donde está inserta. De modo que su análisis a partir de toda esa gama de posibilidades puede abrir nuevas líneas de investigación, en direcciones quizá insospechadas.

ANEXO



Elephontesis, Mike Díaz, 2012.

Portada trazada por el autor, incluida en el enlace de descarga.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. México, D.F.: FCE.
- Bajtín, Mijaíl. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1986). "El grano de la voz". En *Lo obvio, lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (262 - 271). Barcelona: Paidós.
- Fuget, Alberto, Gómez, Sergio (1996) *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- Guzmán Tinajero, Alfredo Carlos (2017). *Figuraciones del yo en el comic contemporáneo*. España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Paul De Man. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Suplemento Anthropos*, 29, 113-118, Madrid.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*, España: Universidad de Valladolid.
- Hernández Mejía, Nicolás (2017) *Rap originario, experiencia de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la ciudad de México*, México, D.F: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropolgía Social (CIESAS).
- Lejeune, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, España, Madrid: Megazul-Endymion.

Frith, Simon (1996) *Performing Rites: on the value of popular music rites*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

----- (2011) “Music and Identity”. En *Questions of Cultural Identity* (108 – 127).
Los Ángeles: Sage Publications LTD.

Saviano, Roberto (2014) *Cero Cero Cero*. España, Madrid: Anagrama.

Waldman, Gilda (2015) “Apuntes para una cartografía parcial de la literatura latinoamericana”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 26, 355-378, México, D.F.: UNAM.

Woodside, Julián (2005) *El impacto del sampleo en la memoria colectiva*, UAM, México D.F.

----- (2008). “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, 11-31, México, D.F.

----- (2007). “El diálogo cinematográfico y la música”. *Panorama Revista de la Universidad Autónoma de Baja California Sur*, 53, 26-30, México, D.F.

Discografía

Sindicato del Terror (1991) “SDT”, *Real Música Rap*. Casette. México: AMS Records.

4to de Tren ([1991] 2003) “¿Por qué matas a tu hermano?”, En *Hip Hop Hurra Vol. 1*. Disco compacto. México: Fonarte Latino.

Sociedad Café ([2002] 2004) “N.E.Z.A 19.3”. Disco compacto. En *Rapza Vol. 3* y después en *+Firmex*. México: Fonarte Latino.

Mike Díaz (2012) *Elehontesis*. Publicación digital, México: Independiente.