



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES- ACATLÁN

TÍTULO DEL TRABAJO:

LAS MUJERES Y SUS PRÁCTICAS DISCURSIVAS EN LA CULTURA HIP HOP EN MÉXICO: UN ESTUDIO EN TORNO A LAS MANIFESTACIONES DE AGENCIA Y RESISTENCIA GENÉRICAS

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PRESENTA:

NELLY LUCERO LARA CHÁVEZ

TUTORA PRINCIPAL

DRA. AIMÉE VEGA MONTIEL

CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES (CEIICH, UNAM)

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. NORMA BLAZQUEZ GRAF

DRA. CAROLA GARCÍA CALDERÓN

DRA. GLORIA RAMÍREZ HERNÁNDEZ

DRA. FRAMBEL LIZÁRRAGA SALAS

Ciudad de México, marzo 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

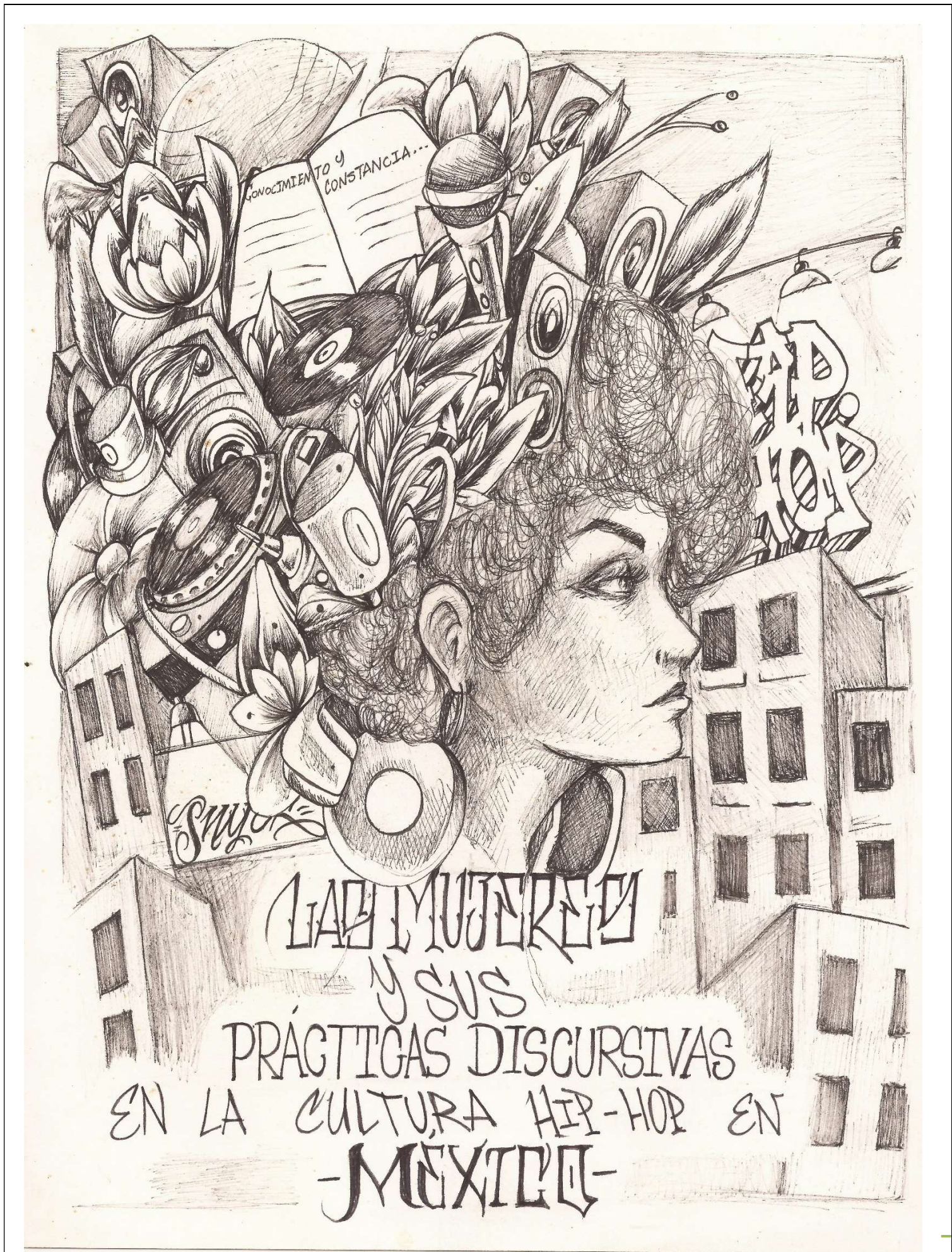


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



LAS MUJERES
Y SUS
PRÁCTICAS DISCURSIVAS
EN LA CULTURA HIP-HOP EN
-MEXICO-

Nobby Tuckero

Lored Chawers

guy@kro

Dedicatoria

Para mi familia, con amor:

A mi madre Concepción Chávez Barrios

A mi padre Tomás Lara Arredondo

A mi hermano David Lara Chávez



AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha representado la aventura investigativa que más retos y gratificaciones me ha otorgado hasta el momento, no sólo por las peripecias que acompañaron a la cotidianidad de su escritura, también porque el tema en cuestión aún no contaba con referentes clave en México que hicieran amable el acompañamiento. Más allá de eso, cuando aún no conocía suficientemente la cultura Hip Hop, tuve la fortuna de entrevistarme con personas maravillosas que le dieron forma y contenido a este trabajo, con ellas estoy profundamente agradecida por el apoyo que me brindaron y por la amistad que ahora disfruto. En este sentido, quiero mostrar mi enorme agradecimiento a la rapera *Mare Advertencia Lírika*, porque me hizo comprender la importancia de estudiar la cultura emergente en el Bronx. Definitivamente la cultura Hip Hop además de ser materia teórica es lúdica y eso sobrepasa cualquier visión reduccionista de lo que implica generar conocimiento significativo. A *Mare* le debo la frase: “a nosotras nos toca escribir la historia del Hip Hop en México”, la cual me llevó a elegir el *método genealógico* que da estructura a esta investigación.

También le agradezco infinitamente a la rapera guatemalteca *Rebeca Lane* por brindarme la “llave” de entrada a la cultura Hip Hop, al hacerme ver que el *conocimiento* es su *quinto elemento*. *Rebeca Lane* es la viva imagen de la mujer feminista en el Hip Hop: solidaria, ilustrada, independiente, adulta, amable y humana. Es la personificación de las mujeres valiosas que cantan rap en Latinoamérica. Por supuesto, no puedo dejar de agradecer a la rapera *Dayra Fyah* del Colectivo Mujeres Trabajando, por todas las pláticas y entrevistas a las que generosamente accedió. Gracias a la rapera *Jezzy P*, mi amiga, por todas las clases a las que me acompañó para explicar los elementos de la cultura Hip Hop. A la maestra de danza *Laryza García*, por permitirme comprender los alcances que tienen las danzas urbanas en México; a la rapera *Afromega*, porque nunca idealizó a la cultura Hip Hop; a *Dasara* y *Micherry Sirena*, por su canto. A Gloria Isabel Rivera, por la interesante plática que me brindó en su hogar. A *Dragonfly*, por su eterna amabilidad y por hacer del Hip Hop la posibilidad de entender al mundo con amor. A *Nakury*, porque renunció a ser sólo “la mujer bonita” para convertirse en la *Guerrera del micrófono*. A *Obeja Negra* de Batallones Femeninos, porque sin duda, donde se presenta, es una mujer artista. A *Ximbo*, por ser maestra y referente de las raperas mexicanas.

Esta investigación no habría sido posible sin el apoyo del colectivo *Teokalli Crew*, al que le agradezco sobremanera la instrucción que me ofreció para comprender la cultura Hip Hop. A José Luis Vázquez Sánchez (Mc Sakushika), organizador del Festival Planeta Rock México, por mostrarme la importancia de la fiesta en la cultura Hip Hop y por el aporte al conversatorio *La cultura Hip Hop en México: una mirada desde la interculturalidad* y al *Festival Universitario sobre Cultura Musical en México: retos, alternativas y politizaciones*. También le agradezco a Geovany Esparza, a Saúl Palma García y a Abraham Jiménez Franco, porque “no hay plan B, el Hip Hop es el plan”. Gracias a todos ustedes, por develarme la solidaridad masculina.

Muchas gracias al rapero *Mente Negra*, por su amistad y por invitarme a ser lectora de su tesis de maestría sobre Rap originario. Por las largas conversaciones sobre Hip Hop, y porque no, “no estamos cayendo en la locura” al elegir estos temas.

Le agradezco muchísimo al colectivo *Hardknocks* (Golpes Duros). Porque la vida es difícil, pero con su creatividad iluminan las calles de la Ciudad de México. A Frank Coka, por su elegante elocuencia al rapear, a Shaby, Huzar y Quali Soul, por su ingenioso rap y *freestyle*, a Eduardo k-boxer Villanueva, por su impecable *beat box*. Al *graffitero* *Snyck*, quien amablemente me regaló el rótulo y el mural de portada para esta investigación. También gracias a quienes partieron a la morada de la eternidad, pero me contagiaron su pasión ¡El festival se hizo!

Agradecimientos especiales a la doctora *Aimée Vega Montiel*, mi maestra, por dirigir esta tesis, por confiar en mí a pesar de lo contingente de la vida y del carácter humano. Por acompañarme como asesora en licenciatura, maestría y doctorado. Por verme crecer personal y académicamente, por ser referente y motivación. Porque no pude encontrar mejor mentora para desarrollar mi gusto por la investigación. Por la libertad que siempre me otorgó. Por el apoyo en todo momento. Porque estuvo ahí, acompañando, en medio del torbellino que representó el doctorado. Por enseñarme que en la vida de las mujeres lo importante es *desarrollar alas para volar*.

A la doctora Carola García Calderón, por su motivación académica, por brindarme espacios para expresar inquietudes escolares. A la doctora Norma Blazquez, por su apoyo, por sus recomendaciones y por su paciencia ante esta investigación. A la doctora Gloria Ramírez, por los consejos puntuales que siempre me brindó y por enfatizar que “la forma también es fondo”, haciendo notar que la dimensión estética no está peleada con la consistencia académica. A la doctora Frambel Lizárraga, por sus atentos comentarios, por el apoyo y la amistad. Infinitas gracias a todas ustedes que conformaron mi Comité Tutor.

A Elizabeth Hernández Vázquez, mi amiga filósofa, por sus cátedras diferenciadoras entre arqueología y genealogía. También al doctor Ramón Chaverry Soto, *el Hombre Filósofo*, por abrirme las puertas para asistir a sus clases sobre Michael Foucault, en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México. A Sandra Villada Martínez, investigadora sobre *graffiti* en México, por la espléndida invitación a conocer a *DJ Premier* y al director de cine *Shan Nicholson*, referentes de la cultura *Hip Hop*.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por su generoso recibimiento. Yo venía a estudiar una licenciatura y me permitió concretar el doctorado. Gracias eternamente porque ahora puedo recorrer sus pasillos como académica.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por la beca otorgada para la realización de mis estudios.

A la cultura *Hip Hop*, porque a mí también me salvó la vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----



CAPÍTULO UNO:

EL GÉNERO Y SUS DIMENSIONES DE AGENCIA Y RESISTENCIA GENÉRICAS

1.1.- <i>La teoría de género y su apuesta por desmontar las desigualdades entre mujeres y hombres.....</i>	18
1.2.- <i>La perspectiva de género feminista.....</i>	19
1.3.- <i>El género como categoría de análisis</i>	20
1.4.- <i>El género: forma primaria de relaciones significantes de poder.....</i>	22
1.5.- <i>La relación del género y del cuerpo.....</i>	23
1.6.- <i>El sexo como lectura biológica y el género como lectura cultural: el debate sobre los términos</i>	25
1.7.- <i>La agencia y la resistencia genéricas: el camino para desestructurar el ejercicio de dominación sobre las mujeres.....</i>	25



CAPÍTULO DOS:

LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS CULTURAS JUVENILES: UNA MIRADA FEMINISTA EN TORNO A LA VISIBILIZACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO

2.1.- <i>Los antecedentes teóricos sobre la participación de las mujeres en las culturas juveniles.....</i>	28
2.2.- <i>La cultura y sus dimensiones de significación.....</i>	29
2.3.- <i>¿A qué nos referimos cuando hablamos de juventud?.....</i>	31
2.4.- <i>La mirada a la juventud desde el género.....</i>	33
2.5.- <i>Hacia una definición de lo urbano.....</i>	35
2.6.- <i>Las culturas juveniles urbanas.....</i>	35
2.7.- <i>La presencia de las mujeres en las culturas juveniles urbanas.....</i>	36



CAPÍTULO TRES:

ESTRATEGIA METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN.

HACIA UNA GENEALOGÍA FEMINISTA

<i>3.1.- El discurso y la historia.....</i>	<i>39</i>
<i>3.2.- Métodos del análisis histórico: la arqueología y la genealogía.....</i>	<i>40</i>
<i>3.3.- Las relaciones de poder y el método genealógico.....</i>	<i>43</i>
<i>3.4.- La investigación feminista.....</i>	<i>44</i>
<i>3.5.- La declaración de principios sobre cómo se llevó a cabo la presente investigación feminista.....</i>	<i>46</i>
<i>3.6.- La genealogía feminista y las prácticas discursivas de las mujeres</i>	<i>49</i>



CAPÍTULO CUATRO:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: UNA LECTURA DESDE PLANETA ROCK

<i>4.1.- Planeta rock como antecedente de la cultura Hip Hop.....</i>	<i>65</i>
<i>4.1.2.- La block party y la presencia de una nueva dinámica de convivencia.....</i>	<i>67</i>
<i>4.1.3.- De Planeta rock al Hip Hop.....</i>	<i>68</i>
<i>4.2.- Hip Hop, el tránsito de la utopía a la heterotopía.....</i>	<i>69</i>
<i>4.3.- La cultura Hip Hop y la identidad Hip Hop.....</i>	<i>70</i>
<i>4.4.- Los nueve elementos de la cultura Hip Hop.....</i>	<i>72</i>
<i>4.5.- La cultura Hip Hop y la interculturalidad.....</i>	<i>76</i>
<i>4.6.-La cultura Hip Hop llega a México: entre la migración y la industria cultural.....</i>	<i>78</i>
<i>4.7.-La resignificación de la cultura Hip Hop en México.....</i>	<i>80</i>
<i>4.8.-El desafío de contar la historia de la cultura Hip Hop en tiempo presente</i>	<i>83</i>
<i>4.9.- Las prácticas discursivas que determinan la cultura Hip Hop y la construcción discursiva de las mujeres.....</i>	<i>84</i>



CAPÍTULO CINCO:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: UNA LECTURA DESDE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

<i>5.1.- Las mujeres y los medios de comunicación: una relación de poder.....</i>	<i>87</i>
<i>5.2.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop a través del cine: películas y documentales.....</i>	<i>89</i>
<i>5.3.-La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop, a través de las series televisivas.....</i>	<i>103</i>
<i>5.4.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop, a través de la música.....</i>	<i>103</i>
<i>5.5.- Prácticas discursivas que determinan la construcción de las mujeres al interior de la cultura Hip Hop en los medios de comunicación.....</i>	<i>106</i>



CAPÍTULO SEIS:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: ¡CONTAR NUESTRA HISTORIA! LAS MUJERES RAPERAS

<i>6.1.- La resignificación que hacen las mujeres de la historia de la cultura Hip Hop.....</i>	<i>107</i>
<i>6.2- Una mirada panorámica de las mujeres que hacen rap en México.....</i>	<i>108</i>
<i>6.3.- El proceso de incursión de las mujeres al rap/hip hop en México.....</i>	<i>111</i>
<i>6.4.- La historia de las mujeres raperas en México: hacia una construcción cronológica de su participación en la escena musical.....</i>	<i>113</i>
<i>6.4.1.- - Las raperas del norte de la Ciudad de México “Los Pollos Rudos”.....</i>	<i>113</i>
<i>6.4.2.- Las raperas del sur de la Ciudad de México: Ximbo y Malik (Sabotaje).....</i>	<i>115</i>
<i>6.4.3.-Las raperas de la Ciudad de México: hacia la conformación de una relación.....</i>	<i>116</i>
<i>6.4.5.- El surgimiento de Rimas Femeninas sobre la Tarima.....</i>	<i>117</i>
<i>6.4.6.-Colectivo Mujeres Trabajando.....</i>	<i>118</i>
<i>6.5.- El rap feminista en el interior de la República Mexicana.....</i>	<i>120</i>
<i>6.5.1.- Las raperas del sur, Advertencia Lírika.....</i>	<i>120</i>

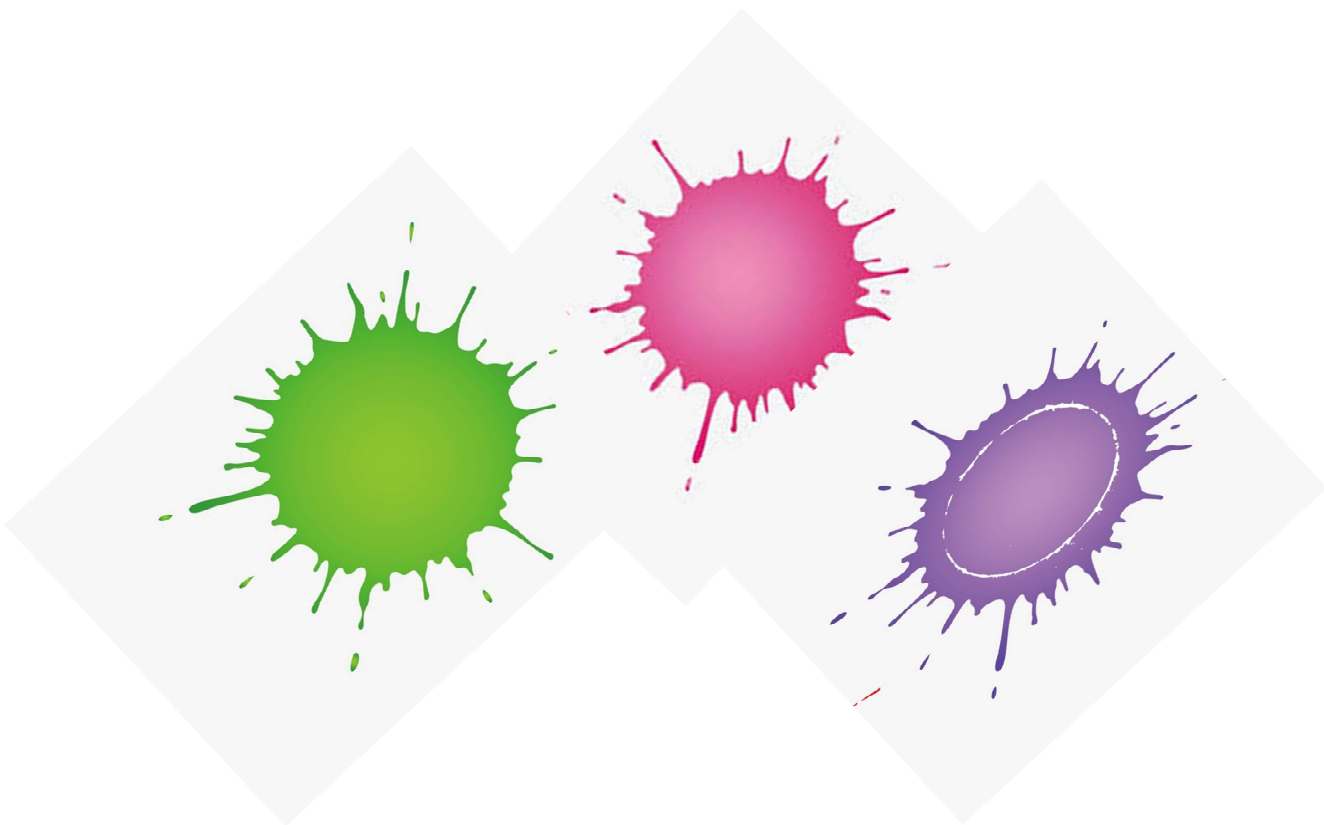
6.5.2.- <i>Las raperas del norte: Batallones Femeninos</i>	123
6.6.- <i>Feminismos & Hip Hop ¿qué eligen las mujeres?</i>	126
6.7.- <i>La diversidad sexual en la cultura Hip Hop en México</i>	127
6.8.- <i>Las prácticas discursivas sobre sí mismas de las mujeres en la cultura Hip Hop</i>	128



CAPÍTULO SIETE:

PRÁCTICAS DISCURSIVAS DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP EN MÉXICO: MANIFESTACIONES DE AGENCIA Y RESISTENCIA GENÉRICAS

7.1.- <i>Las prácticas discursivas de las mujeres en la cultura Hip Hop en México</i>	130
7.1.1.- <i>Lo material y lo simbólico (economía, instituciones, cuerpo)</i>	134
7.1.2.- <i>La identidad personal (la constitución del yo)</i>	143
7.1.3.- <i>Psique y sociedad (la inherencia entre dentro y fuera del cuerpo)</i>	145
CONCLUSIONES.....	147
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	152



INTRODUCCIÓN

La presente tesis considera que el *rap* es el dispositivo de la cultura *Hip Hop* que las mujeres han recuperado para instaurar su experiencia en torno a la configuración de una identidad *Borderland* (de frontera) apoyada bajo el método *freestyle* (estilo libre), propio de la cultura emergente en el Bronx. Esta tesis se verá argumentada a lo largo de los siete capítulos que conforman esta investigación, los cuales, si bien apoyan la idea central que se esboza, pueden ser leídos de forma independiente, apelando a que cualquier sección representa una puerta de entrada al texto, en analogía al modelo de pensamiento *Hip Hop*¹, donde los marcos (si es que existen) siempre son porosos, y en ese sentido, abiertos para ingresar.

Este trabajo analiza la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México. Dicha reflexión comenzó en el año 2014 cuando escuché por primera vez lo que hoy podemos denominar *rap feminista*. Sin duda las canciones de la rapera guatemalteca *Rebeca Lane* y la rapera oaxaqueña *Mare Advertencia Lirika* representaron el comienzo de la comprensión discursiva de un posicionamiento artístico de mujeres que sólo había hallado en los feminismos académicos. Entonces la observación, permeada por la potencia crítica de los *anteojos morados*, como amorosamente se le nombra al feminismo aprendido en la escuela, llevó a pensar en los procesos que se suscitan en los discursos musicales que escuchamos en México, a modo de *cultura musical* que determina los sentidos reflejados en las letras. En ese momento la pregunta motor era ¿por qué hay *raperas* feministas? Si difícilmente encontramos mujeres *gruperas* feministas, *reguesseras* feministas y hasta *rockeras* feministas. Cuando las entrevisté me condujeron a un sitio insospechado, porque antes de hablar sobre el *rap*, me direccionaron a la cultura *Hip Hop*; lo que permitió comprender la complejidad que implica la propuesta de una *cultura en movimiento*. En ese instante las fronteras de esta investigación se redefinieron, el *rap* ya no formaba parte de la delimitación que inicialmente contemplaba, ahora los contornos se delineaban por el *Hip Hop*.

Teóricamente el *Hip Hop* fue definido como parte de las identidades juveniles emergentes entre grupos populares, cuyos antecedentes analíticos estableció tanto el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham como la Escuela de Chicago². En Latinoamérica esas organizaciones recibieron el nombre de *culturas juveniles urbanas* y referían “al conjunto de formas de vida y valores, expresadas por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de existencia social y material” (Feixa, 1998: 60). Esta denominación encerraba en sí una problemática categorial, porque “las culturas juveniles han sido vistas como fenómenos exclusivamente masculinos” (Feixa, 1998: 63), lo cual suponía la invisibilidad de las mujeres. Si bien en el contexto mexicano los estudios sobre juventud han hecho hincapié en la necesidad de mirar las configuraciones juveniles desde la óptica de género (Reguillo, 2000; Nateras, 2002), hasta el día de hoy todavía hay grandes vacíos al respecto, pero no sólo eso, también existen ciertas resistencias académicas para recuperar las significaciones que se gestan al interior de la cultura *Hip Hop*.

Tomando en cuenta el contexto vigente, advertí que la participación de las mujeres pasaba desapercibida al interior del *Hip Hop*, aunado a que sigue patente la lectura estigmatizada sobre esta cultura o no existe el conocimiento sobre el tema; por ejemplo, cuando se piensa que el *rap* es sinónimo de *Hip Hop*. Ante este panorama conviene señalar que la presente investigación es feminista y por ende las mujeres están en el centro con la pretensión de erradicar la desigualdad genérica implantada por el sistema sexo-género³. En ese tenor, la pregunta que guía este trabajo de

¹ Cuando se escribe la palabra *Hip Hop* –tomando en consideración las dos iniciales con mayúscula- se está haciendo referencia a la cultura en su totalidad, en cambio, cuando se escribe con minúscula: *hip hop*, se habla de los elementos que la conforman. Por ende, es común encontrar calificativos como *rap/hip hop* (haciendo hincapié en la parte y no el todo).

² Ambas instituciones analizaron las conformaciones identitarias definiéndolas con distintos términos: *subculturas*, en el caso de Birmingham y *contraculturas* en el caso de la Escuela de Chicago. Enmarcado en las propuestas culturales de diversas latitudes como el punk o lo rasta, entre otras.

³ Más allá de emplear el término patriarcado, acuñado por las feministas marxistas, he preferido emplear el término *sistema sexo-género* para dar cuenta del orden social que desvaloriza a las mujeres frente a los varones.

investigación es conocer *¿cuáles son las prácticas discursivas de las mujeres en la cultura Hip Hop en México y de qué manera estas prácticas discursivas plantean manifestaciones de agencia y resistencia genéricas?* El supuesto de partida que acompaña a esta interrogante es que: *las manifestaciones de agencia y resistencia genéricas de las mujeres en el Hip Hop se articulan a la noción de –cultura en movimiento–, de Planeta Rock, como posibilidad de dislocar toda lectura esencialista de lo que significa ser mujeres al interior de la propuesta cultural del Bronx.*

La agencia y resistencia genéricas que operan a través del discurso de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México han sido sistematizadas, para efectos de esta investigación, a través de los planteamientos que declara *Lois McNay* en su libro *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory* (2000). *McNay* considera que existen posibilidades de transformación frente al llamado *paradigma negativo de la subjetivación*, éste formulado por Foucault y Lacan, quienes perciben al sujeto estructurado desde fuera mediante el sistema lingüístico. Al respecto, *Lois McNay* señala que la agencia y la resistencia genéricas habita en lo etéreo de los discursos que interpelan a las personas a la par de las condiciones socioculturales con las cuales se tiene relación. Por ende, se puede generar cambio a partir de tres aspectos: 1) *el material y simbólico*; 2) *la identidad*; y 3) *la psique - sociedad*. Entonces si “entendemos por ‘discurso’ un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos” (Richard, 2009: 76), podemos decir que las prácticas discursivas de las mujeres contemplan lo que ellas dicen y hacen más allá de las normas históricas que determinan los discursos sociales. También aquí se habla de prácticas discursivas porque éstas representan –como muchas otras parcelas– un lugar vedado para las mujeres.

Para los fines de esta investigación el *Hip Hop* está definido como la cultura que emana de la utopía, o “los emplazamientos sin lugar real” (Foucault, 2010: 69), para transformarse en *heterotopía*, “esos espacios diferentes, esos otros lugares” (Foucault, 2010: 71), o emplazamientos distintos. Por supuesto que se está partiendo de la terminología que reflexionó Michel Foucault porque la noción de *espacio* es fundamental para entender a la cultura *Hip Hop*; de hecho, en México la frase de esta propuesta cultural es que *los espacios no existen, se construyen*⁴. La utopía de la cultura *Hip Hop* procede de las condiciones violentas que experimentó el Bronx, lugar de su emergencia, durante los últimos años de la agitada década de los sesenta e inicio de la década de los setenta, cuando la lucha entre pandillas era constante y el ensueño motivaba la conformación de un *lugar otro - la heterotopía–*, donde la violencia no fuera cotidiana⁵.

Ese *lugar otro* fue conocido como *Planeta Rock*: espacio donde el movimiento o balanceo de la gente no impedía su libre desarrollo⁶. De tal manera que *Planeta Rock*, nombre “fundacional” de la cultura *Hip Hop*, representa la urgente necesidad de transformar las relaciones suscitadas en el *topo*⁷: *cuando se modifican las relaciones se cambia el lugar*. La propuesta edificadora de *Planeta Rock* fue tomando estatuto de *mundo distinto* necesario para la sobrevivencia al configurar lenguajes, cosmovisión y prácticas artísticas. En la actualidad esta cultura se caracteriza por tener nueve elementos: *rap, breaking, Dj y graffiti* (como prácticas análogas a las Bellas Artes: canto, danza, música y pintura), el *conocimiento* (como motor de la transformación), el *beat box*, el *lenguaje callejero*, el *emprendimiento callejero* y la *moda callejera*. De tal forma que este nuevo lugar –*planeta en movimiento–*, representa la configuración política y estética de lo que en algún momento se imaginó como posibilidad, como utopía.

⁴ La cultura *Hip Hop* cumple con los cinco principios que Foucault asignó a las *heterotopías*: 1) son construidas por todas las culturas, 2) tienen un funcionamiento preciso y estipulado en la sociedad, 3) tienen el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles, 4) se abren a lo que se podría llamar *heterocronías*, y 5) plantea un sistema que las aísla y las supone permeables al mismo tiempo (2010).

⁵ La idea de no violencia concuerda perfectamente con las nociones que proponen la gestión de la vida a partir del Siglo XVIII y que Foucault ha explicado con base a la dependencia entre soberano y súbditos.

⁶ Se deriva de la palabra –*rocking–*, balanceo en inglés, para interpretarse como un planeta en movimiento.

⁷ Por supuesto que se está haciendo referencia a la denominación de lugar en griego.

En México, la dificultad para hablar de la cultura *Hip Hop* radica en su conceptualización, porque pocas personas están involucradas y tienen conocimiento al respecto. Para la rapera *Mare Advertencia Lírika* el problema estriba en mirar a la cultura *Hip Hop* a través de sus elementos disgregados, situación que está directamente relacionada con la desarticulación que enfrentamos como sociedad y como país; por consiguiente, identificar la presencia de las mujeres en esta cultura requiere comenzar a *construir la historia del Hip Hop en México, una historia que se encuentra en proceso de ser narrada* (Entrevista, 8/4/2015). ¿Por qué no existe la historia de esta cultura en México? *Mare Advertencia Lírika* considera que más allá de la situación subalternizada en la que se encuentra es la falta de referentes lo que impide mirar el proceso histórico, en todo caso, se trataría de una historia en “tiempo presente” porque el *Hip Hop* apenas tiene 44 años de fundación, si tomamos como hito de emergencia la emblemática fiesta de la Avenida Sedgwick, número 1520, en el año 1973 (Entrevista, 8/4/2015)⁸.

Este señalamiento motivó a tomar la primera decisión de carácter metodológico en esta investigación: *recuperar la historia y la forma en que se configuran los discursos en torno a la participación de las mujeres en la cultura Hip Hop en México*. Esto llevó a considerar los métodos procedentes del análisis histórico. Para tal fin, se requirió un método que no contemplara a la historia de manera lineal, progresiva, consecutiva y coherente, sino uno que supusiera, en principio, que no existe *una sola historia* por estar siempre *fragmentada y discontinua* –con accidentes- donde difícilmente hay un sujeto de enunciación. Este procedimiento histórico sugirió la labor arqueológica donde los discursos derivan de distintas fuentes narrativas. Posteriormente se advirtió que la arqueología permitía conocer los discursos de procedencia, pero no identificar las *relaciones de poder* ahí establecidas. Así se recuperó otro método de la labor historiadora, *la genealogía*, que continúa rescatando la discontinuidad y además advierte: 1) que el discurso no sólo refiere a los actos del habla, 2) que los *dispositivos de poder* siempre están operando y hay que develarlos, y 3) que todo discurso es contextual.

La propuesta genealógica, que emana de los trabajos de *Friedrich Nietzsche* y desarrolla posteriormente *Michel Foucault* en su *Microfísica del poder*, permitió dar estructura general a esta investigación; por ende, los primeros dos capítulos son teórico-conceptuales (uno habla del género –la agencia y resistencia-, y el otro de las mujeres en las culturas juveniles urbanas); el tercero es metodológico, mientras el cuarto, el quinto y el sexto son en sí la sustancia del trabajo investigativo que denotan la labor genealógica de los discursos sobre *las mujeres en la cultura Hip Hop*. Entonces se configuró la tipificación de procedencias con base a los discursos que circulan socialmente. Se advirtió que existen tres puntos de emergencia: 1) la cultura en su vertiente *Planeta Rock*, que plantea un retorno a los acontecimientos “fundacionales” del *Hip Hop* en Nueva York; 2) los medios de comunicación que configuran una lectura de lo que significa el *Hip Hop* a través de las películas, series y la música que conforman la industria cultural; y 3) las mujeres que están involucradas en la cultura emergente en el Bronx. Esta tipificación genealógica brinda la estructura general de la tesis:

- *Capítulo 4.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop: una lectura desde Planeta Rock*
- *Capítulo 5.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop: una lectura desde los medios de comunicación.*
- *Capítulo 6.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop: ¡Contar nuestra historia! Las mujeres raperas en México.*

Esta división significó una vista, digamos panorámica, de los discursos de procedencia que evidencian a las mujeres en la cultura *Hip Hop*. En conjunto se capturaron a modo de prácticas discursivas, pero no de la forma en que se señaló líneas atrás. La noción de prácticas discursivas para este momento se apega a la propuesta que deriva de la historia del

⁸ La historia “oficial del Hip Hop” en Estados Unidos señala que la realización de una fiesta en esa dirección, convocada por Clive Campbell, DJ Kool Herc, el 11 de agosto de 1973, sería el evento inaugural de la noción de “Break”, base rítmica del *Hip Hop*, que consiste en el corte de pistas musicales –a distintas velocidades-, que dan vida al descubrimiento o invento de la época que definió al DJ y al rap/ hip hop.

pensamiento que trabaja Michel Foucault. Para este autor las prácticas discursivas no representan la enunciación en sí, son “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (2013: 154). De modo que “estos sistemas residen en el mismo discurso; o más bien (ya que no se trata de su interioridad y de lo que puede contener, sino de su existencia específica y de sus condiciones) es su frontera, en ese límite en que se definen las reglas específicas que lo hacen existir como tal” (2013: 99).

Por consiguiente, las prácticas discursivas están destinadas a caracterizar un discurso o un grupo de enunciados por la regularidad de sus usos (Foucault, 2013: 99). Ante tal situación, Michel Foucault propone los *inventarios sobre prácticas discursivas* como metodología para codificar un hábitat determinado (2010: 50)⁹. En este momento las prácticas discursivas y el método genealógico empataron perfectamente. Si las prácticas discursivas son reglas históricas que determinan el discurso y la genealogía plantea que no existe un solo discurso histórico de procedencia, sino varios, entonces la tarea radica en hacer el *Inventario de las Prácticas Discursivas*, para saber de qué forma se configura a las mujeres en el *Hip Hop*.

- 1) Para **Planeta Rock** las mujeres están subalternizadas. Al discurso de Planeta Rock le interesa mostrar la emergencia de la cultura *Hip Hop* en el Bronx, durante el contexto de la guerra entre pandillas y reivindicar la noción de *cultura en movimiento*. Para esta lectura las mujeres están en **condición de posibilidad de ser Hip Hop**, pero en sí no lo son porque la cultura se plantea como propuesta masculina.
- 2) Para los **Medios de comunicación** las mujeres en el *Hip Hop* reproducen los estereotipos de género (madres, esposas, novias), lo cual las expulsa de la cultura. Es decir, las mujeres son género y **no pueden ser Hip Hop**.
- 3) **Las mujeres desde sí mismas se consideran pioneras de la cultura Hip Hop** y por ende están en condiciones de **contar su historia**.

Como resultado, el inventario de las prácticas discursivas nos aporta los siguientes datos: 1) Desde la noción de Planeta Rock las mujeres **no son Hip Hop**, pero están en *posibilidad* de serlo. 2) Desde los medios de comunicación las mujeres **no son Hip Hop**, son su género, y 3) Desde las mujeres, ellas *están contando su experiencia y su historia*; en este sentido las mujeres no son *Hip Hop*, sino que **están siendo Hip Hop**.

Es inevitable pensar en las identidades *Borderlands* (de frontera) que trabaja la feminista chicana Gloria Anzaldúa cuando desde *Planeta Rock* y los *medios de comunicación* se dice que las mujeres **no son Hip Hop**. La condición de Anzaldúa le permite *construir un lugar desde el no lugar*. Como mujer y teórica fronteriza sabe que **no es** mexicana y **no es** estadounidense, y en su calidad de **no ser** esas nacionalidades, **ella es chicana**. Por consiguiente, “*Borderlands* viene a ser, para Anzaldúa, un espacio liminal y psicológico que ella denomina ‘nepantla’ o ‘espacio de en medio’”. De hecho, *borderlands* conlleva en su valor semántico todo aquello que ocurre o está situado al margen de los centros gubernamentales de Estados Unidos y México, todo lo que, como dice en otra ocasión, está en el ‘mundo zurdo’” (Cantú, 2015: 55). Para configurar la identidad *borderland* es pertinente erradicar toda lectura esencialista de las personas, y dar paso a los términos medios, al abanico de colores que representan posibilidades de *ir siendo*; la apropiación del lenguaje, hablar en torno a la experiencia y del cuerpo, eliminar los linderos espaciales, la habitación propia como lugar cerrado¹⁰, todos son elementos fundamentales de la condición *Borderland* (Anzaldúa, 2015).

⁹ Es decir, identifica una relación directa entre el lugar y los discursos que lo prescriben. “El campo hospitalario, por ejemplo, no se ha mantenido inmutable, una vez que, por el discurso clínico, ha entrado en relación con el laboratorio: su ordenación, el estatuto que en él recibe el médico, la función de su mirada, el nivel de análisis que en él puede efectuarse, se han encontrado necesariamente modificados” (2013:100).

¹⁰ La noción de *habitación propia* que impactó en el feminismo a través del texto homónimo de Virginia Woolf, es reformulada por Anzaldúa para que cualquier espacio, no sólo la habitación, se convierta en el lugar de las mujeres: el transporte público, la calle, las plazas. Es decir, todo *sin lugar* puede dar paso a la *heterotopía*.

Las mujeres, cuando se cuentan desde el *Hip Hop*, son *Borderland*, porque desde *su no lugar*, ellas experimentan: *todos los espacios, todos los géneros, todos los tiempos, todas las prácticas artísticas*; ellas no son, *ellas están siendo Hip Hop*, sintiendo, por ende, no están adheridas a un lugar o a una lectura. Anzaldúa reconoce la *interseccionalidad* que atraviesa a los sujetos: género, etnia o raza, sexualidad, entre otras. Reconoce también que todas estas características acompañan a las personas en sus condiciones de vida y por supuesto en sus experiencias. Así las mujeres en el *Hip Hop van siendo* con base a la *experiencia*.

La historiadora feminista Joan W. Scott en su texto “Experiencia” ha reflexionado sobre las implicaciones de este término. Para esta autora la experiencia no es algo que posea la persona, como generalmente se le concibe¹¹, su propuesta crítica radica en alejar la *experiencia* del valor fundacional que le han asignado los historiadores. Para Scott la *experiencia* es algo que ya está configurado, algo que primero tiene que estar simbolizado para ingresar al horizonte de entendimiento; por ende, la experiencia no le pertenece al sujeto sino al lenguaje, primero debe tener un sentido (1991). Así, Joan W. Scott propondrá el entendimiento de la *experiencia* apelando a las normas discursivas que Foucault describe como encargadas de configurar al sujeto. Porque “el estudio de la experiencia debe, por consecuencia, poner siempre en cuestión su estatus originario en la explicación histórica. Esto ocurrirá cuando los historiadores tengan como proyecto no la reproducción y transmisión del conocimiento al que se dice que se llegó a través de la experiencia, sino el análisis de la producción de ese conocimiento mismo.” (Scott, 1991:73). En este sentido la *experiencia* no sólo es conservadora sino también libertadora¹² por su condición mutable.

Esta definición de *experiencia* interesa para los fines de esta investigación porque permite comprender que el *ir siendo* de las mujeres se desarrolla a la par de las normas discursivas históricas, las prácticas discursivas que emanan de sus contextos. En este tenor, el *ir siendo* está posibilitado por el método *freestyle* (estilo libre) de la cultura *Hip Hop* o la *cultura en movimiento*. De tal manera que las mujeres están en constante dinamismo al interior de la propuesta emergente en el Bronx y por consiguiente encontrarán mayores discursos que les ayuden a configurar sentidos divergentes, como posibilidad de agencia y resistencia.

Después de haber identificado los discursos de procedencia y llevar a cabo el *Inventario de Prácticas Discursivas* que enmarcan la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México, no se puede soslayar lo referente al *dispositivo* que es el elemento donde se ven reflejadas las *relaciones de poder*¹³ atendiendo al método genealógico. Para Foucault el *dispositivo* es una red capaz de articular elementos heterogéneos que permiten justificar u ocultar prácticas, siendo la puerta de entrada a un nuevo campo de racionalidad (Como se cita en Agamben, 2015: 10-11)¹⁴.

¹¹ Ella recupera distintas definiciones de experiencias para demostrar que, pese a la dificultad de su aprehensión, se la concibe como parte del sujeto. Por ende, es común escuchar que la experiencia está adherida a las personas. Al respecto, menciona, esto podría acarrear una cierta fijación esencialista de la experiencia, que al estar en el sujeto lo imprime en un lugar determinado. Con base en esto lanzará una crítica a las feministas radicales que se caracterizaron por recuperar experiencias de las mujeres, incluso, al empirismo feminista, que es la clave metodológica para validar la diversidad de relatos de mujeres con base a su experiencia.

¹² En su crítica a las feministas radicales Joan W. Scott menciona que: “El efecto de este tipo de afirmaciones, que le atribuyen una autenticidad indisputable a la experiencia de las mujeres, es establecer incontrovertiblemente la identidad de las mujeres como personas con agencia, y también universalizar la identidad de las mujeres y así darle sustento a los reclamos de la legitimidad de la historia de las mujeres en la experiencia compartida de las historiadoras de las mujeres y las mujeres cuyas historias ellas relatan. Además, coloca literalmente a un nivel de iguales lo personal y lo político, pues la experiencia vivida por las mujeres es vista como conducente directamente a la resistencia a la opresión, al feminismo. De hecho, se dice que la posibilidad de lo político se apoya y es continuación de una experiencia preexistente de las mujeres.” (1991:60).

¹³ La noción de poder que trabaja Foucault se opone al sistema general de dominación en el cual predomina la sujeción de la persona. En vez de buscar el poder en un punto central, propone la “omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto a otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes.” (2011: 87). Por consiguiente, para este autor conviene más hablar de *relaciones de poder*.

¹⁴ El *dispositivo* se entiende como entidad regulativa, en ocasiones se le observa como institución: la cárcel, el hospital, etc., aunque también es meramente el discurso o no discurso que implementa una racionalidad instrumental de regulación.

En este trabajo de investigación se considera que el *rap*¹⁵ es el *dispositivo* que ejecuta el papel de la *confesión* entre las personas que integran a la cultura *Hip Hop*, con la finalidad de regular *las experiencias*. Para mostrar como evidente que el *rap* es un *dispositivo* conviene observar *los espacios* donde se produce: ***El rap está en las escuelas*** (por ejemplo, universidades como Harvard tiene un departamento de estudio al respecto y ahora cuentan con tesis cuyo formato es el *rap*; en el caso de la Universidad Nacional Autónoma de México se tiene el Festival Universitario de Rap y Hip Hop); ***el rap está en las cárceles*** (considerado espacio de amplia producción musical); ***el rap está en las calles*** (en el metro, en las plazas, en los camiones, con la vigilancia que ello implica); ***el rap está en las religiones*** (en México es común escuchar *rap Cristiano* en las capillas); ***el rap está en los medios de comunicación*** (con la gama de cantantes de toda índole que promueve la industria). *¿Acaso las universidades, las cárceles, las calles, la iglesia y los medios de comunicación no son espacios altamente regulados?* Si hacemos el ejercicio, como plantea Foucault, de mirar las funciones del *dispositivo* en cada uno de esos lugares podemos encontrar variedad de propuestas: en las universidades se espera un *rap* crítico a los fenómenos sociales; en las cárceles un *rap* que apele a la experiencia de la masculinidad y al reconocimiento de la violencia; en las calles un *rap* que amenice; en la iglesia un *rap* que fomente la fe en la religión. En síntesis, el *rap* anima que las personas hablen, en cualquier lugar y hora: *el poder quiere saber*.

Considera Michel Foucault que es más fácil regular cuando se sabe lo que acontece que cuando no se sabe. Incluso es más fácil regular cuando el discurso ya determina los actos de las personas, la *experiencia*. El *rap* como *dispositivo* ejerce tareas específicas en los niveles que se describieron como *Inventario de Prácticas Discursivas*. En *Planeta Rock*, el *rap* es el elemento que difunde la cultura *Hip Hop*. En los *medios de comunicación* el *rap* difunde la misoginia, el ejercicio de la fuerza masculina y la configuración de una noción específica de calle. En *las mujeres*, el *rap* es la manera de ir construyendo identidad, de *ir siendo*, ahí su especificidad disruptiva, de resistencia, porque “no existe el discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga. Los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza; puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la misma estrategia; pueden por el contrario circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas.” (Foucault , 2011: 96). En este sentido, el *ir siendo* las mujeres transforma.

Antes de concluir, es conveniente decir que las investigaciones sobre *género, comunicación y cultura Hip Hop* en México aún están en proceso de configuración. Al respecto, ocupa un lugar especial el libro de la doctora María del Carmen de la Peza: *El Rock mexicano. Un espacio en disputa (2014)*, quien en la sección titulada: *El rap/hip hop en México y la lucha contra la violencia en Ciudad Juárez*, hace un trabajo de visibilización de las integrantes del grupo de *rap Batallones Femeninos* y su labor como voceras críticas de la violencia de género en el norte del país. Siguiendo en esta misma sintonía está el artículo de Diana Carolina Peláez Rodríguez, *Guerrera beat: Hip hop chicana en Los Ángeles (2014)*, quien analiza cómo las *raperas* de la frontera en Estados Unidos, reivindican los símbolos mexicanos en su canto. También podemos hallar el trabajo denominado *El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción (Olvera, et al, 2014)*, en el cual se reflexiona cómo desde la industria musical de carácter internacional se difunde la misoginia a través del *rap*.

¹⁵ De la cultura *Hip Hop*, el RAP (Ritmo Adaptado a la Poesía, por sus iniciales) es el elemento que mayor posibilidad nos brinda de encontrar sentidos, porque lo expresa, a manera de recitan poético. Debido a que el *rap* refiere al canto en el *Hip Hop* y el canto es la forma directa de hacer uso de la palabra, es más fácil hallar las significaciones expuestas. Por supuesto, hay otro fenómeno que es digno de llamar la atención. En países como México la cultura *Hip Hop* se entiende únicamente como *rap*, haciendo uso indistinto de los términos. Si se recupera el inventario de prácticas discursivas que se mencionó en líneas atrás, podemos decir que el *rap* es el *dispositivo* que permea a toda la cultura *Hip Hop*. Pienso que no es fortuito que el *rap* sea el elemento más conocido del *Hip Hop*, del que más se habla y con mayor ahínco se publicita. Esta situación ya es un síntoma de que el *dispositivo* está operando. Cuando Michel Foucault menciona en *Historia de la sexualidad*, que la sexualidad es un dispositivo, advierte que se la fomenta discursivamente y se espera escuchar en torno a ella en todos los espacios para regular su práctica: en la relación conyugal, la familia, en el hospital y en el Estado. Su reiteración es la clave. En el caso específico del dispositivo de la sexualidad se espera que “todo mundo” hable al respecto para que se contemple la aprehensión de su práctica.

Actualmente es posible encontrar aportaciones sobre la importancia del *Hip Hop* en América Latina. Muestra de ello es el trabajo de Spensy Pimentel, titulado *Bro MC's: Los Guaraní-Kaiowá de Brasil y el reencantamiento del Hip Hop en la lucha por la tierra (2014)*. Este ensayo nos muestra el *rap* como práctica juvenil en Brasil que emerge como forma de expresar las condiciones paupérrimas y de peligro que enfrenta este grupo social. También el escrito de Johana Kunin, titulado *Jóvenes Indígenas que "rapean" al ritmo de los cambios en el Altiplano Boliviano (2014)*, en el cual se problematiza el *rap* como cultura popular contestataria y cultura masiva occidentalizante, tomando en cuenta que los jóvenes lo emplean desde ambas posiciones erradicando así la mirada dicotómica sobre lo político y la alienación.

Finalmente, es preciso mencionar que esta investigación busca asistir a las formas de entendimiento de la participación de las mujeres en los espacios públicos. La intencionalidad es mostrar que la presencia de las mujeres en cualquier formación cultural representa contribuciones que logra transformar positivamente los entramados, incluso discursivos, que van encaminados a la descalificación de lo femenino.

CAPÍTULO UNO:

EL GÉNERO Y SUS DIMENSIONES DE AGENCIA Y RESISTENCIA GENÉRICAS

El objetivo del presente capítulo es desentrañar el significado de la palabra *género* empleada desde el feminismo como teoría, perspectiva y categoría analítica, para después reconocer las dimensiones de agencia y resistencia que posibilita.

1.1.- La teoría de género y su apuesta por desmontar las desigualdades entre mujeres y hombres

Un conjunto de leyes científicas ordenadas y unificadas constituye una teoría. Por tanto, la teoría proporciona un conocimiento más extenso con respecto a una zona de la realidad. Es importante insistir en que no basta la acumulación de leyes para obtener una teoría; se requiere que entre ellas exista un lazo u orden explícito, de tal manera que una con otras se complementen y proporcionen una explicación unitaria del asunto que tratan. La teoría podría compararse con una red o un tejido, con lo cual se indica la interconexión de las distintas leyes que la componen.

(Raúl Gutiérrez Sáenz, 1980: 242)

Con base en lo señalado por *Raúl Gutiérrez Sáenz* “las teorías no sólo abarcan leyes, también requieren otros elementos, como *las definiciones, los axiomas y los postulados*” (1980: 243). En el caso concreto de la *teoría feminista* podemos decir, como señala la doctora *Martha Patricia Castañeda*, que se trata de “un vasto campo de elaboración conceptual cuyo objetivo fundamental es el análisis exhaustivo de las condiciones de opresión de las mujeres” (2008: 10). En este sentido, son diversas las producciones académicas que contribuyen a explicar esa desigualdad por lo que existen “numerosas teorías feministas que dan cuenta de esas particularidades (como las teorías feministas sobre la evolución, sobre el estado, sobre la constitución psíquica de los sujetos o sobre las concepciones del mundo, por citar algunos ejemplos), entre las cuales es fundamental la teoría de género” (Castañeda, 2008: 11).

Para la investigadora *Marcela Lagarde* y de los Ríos “el género es más que una categoría, es una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo. El género está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política y en la cultura” (2001: 26). Los horizontes sobre los cuales reflexiona la teoría de género son múltiples. Porque “la teoría de género abarca las dimensiones más amplias del mundo en sus contenidos genéricos” (Lagarde, 2001: 29-30). Aunque el universo de análisis es vasto, *Marcela Lagarde* hace un esfuerzo por sintetizar los espacios sobre los cuales la teoría de género enfoca su interés, esos ámbitos son: primero, *las organizaciones sociales genéricas*; segundo, *las relaciones de producción y de reproducción*; y tercero, *la dimensión política de los géneros* (2001). Es conveniente hacer un breve recorrido por ellos para determinar sus especificidades.

Las *organizaciones sociales genéricas* son aquellas complejas formaciones que al estar constituidas por sujetos expresan la distribución social de la sexualidad, a través de instituciones, relaciones y acciones (Lagarde, 2001:30). De tal manera que todos los espacios y sus referentes de significación no están ajenos a los constructos de género. En el nivel de las *relaciones de producción y de reproducción* la teoría de género da cuenta de cómo la base material económica determina las circunstancias históricas de las mujeres y los hombres. La división del mundo en privado y público corresponde con esa organización: la división del trabajo, las diferencias en la participación de las mujeres y de los hombres, la segregación sexual, las relaciones íntimas, las relaciones de contrato, la psicología, los comportamientos y las identidades femeninas y masculinas (Lagarde, 2001:32). En tanto la *dimensión política* de la teoría de género contribuye a explicar la desigualdad construida sobre mujeres y hombres. Lo hace al proporcionar “recursos para reconocer y analizar la diferente conformación de poderes que corresponden a cada género, y las relaciones de poder entre los géneros. Desde luego, como teoría histórica contiene explicaciones sobre el impacto de los poderes de género en el conjunto de la sociedad, en el Estado y en la cultura” (Lagarde, 2001:32). Desde esta dimensión se puede “comprender la complejidad social, cultural y política que existe entre mujeres y hombres, ignorada por otros enfoques, obstinados en presentar un mundo naturalmente androcéntrico” (Lagarde, 2001:32). El dominio masculino no es unidireccional, las mujeres también hacen uso del poder o se vinculan a ciertos poderes para lograr actuar de maneras distintas. Aquí radica la diferencia entre *subordinación* y *opresión*.

Por otra parte, la historiadora feminista Joan W. Scott considera que para teorizar el género es pertinente atender, más allá de las prácticas concretas, las *relaciones significantes de poder*. En este sentido, Scott señala que “podría mejor decirse que el género es el campo primario dentro del cual o por medio de cual se articula el poder. No es el género el único campo, pero parece haber sido una forma persistente y recurrente de facilitar la significación del poder en las tradiciones occidental, judeo-cristiana e islámica (2013:292). Esto quiere decir que los seres humanos antes de actuar los géneros los simbolizan: aprenden a leerlos, a significarlos. En el caso de la conformación genérica el horizonte simbólico es determinante, porque además de marcar nuestro acceso a lo femenino y a lo masculino nos permite nombrarlo y recrearlo. Situación que no se da en el vacío, sino que está marcada por una noción valorativa constituyendo así *la desigualdad genérica*. Más adelante se profundizará en esta explicación.

Como se ha podido constatar la teoría de género proviene de la teoría feminista y ésta se concentra en desmontar la desigualdad existente entre mujeres y hombres. La teoría de género también debe contar con un planteamiento ético y político que nos permita saber qué cambios son necesarios realizar. Sin el sentido político y ético la teoría de género no proyecta hacia futuro. Y si bien coloca la construcción cultural de las mujeres y de los hombres en el centro de su reflexión, nunca lo hace desde el determinismo ciego. Está en constante diálogo con otras dimensiones del poder, con otras formas de entender las condiciones de opresión de los seres humanos: raza, clase, nacionalidad-. “La teoría de género está construida dialécticamente y el análisis de género se corresponde con esa lógica. Los fenómenos de género son multideterminados, por ello cualquier determinismo unilineal y causal choca con su propia dinámica” (Lagarde, 2001:35). De tal manera que la teoría de género desarticula cualquier visión simplificadora del mundo, ya sea esencialista, binaria o androcéntrica. En síntesis, la teoría de género es el entramado complejo de hipótesis, categorías y explicaciones provenientes de la teoría feminista para revelar la desigualdad existente entre mujeres y hombres, con la intención de erradicarla. Sin embargo, no podemos desligar a la teoría de género de la perspectiva de género.

1.2.- La perspectiva de género feminista

La perspectiva de género implica el enfoque peculiar de problematizar el mundo para desentrañar la manera en que mujeres y hombres lo viven. En este sentido, es un modo de observar lo que desde otras vertientes pasaría por alto porque refiere a la *mirada crítica* que devela lo que está naturalizado. Hay que recordar que la mirada es producción histórica y por consiguiente está inscrita en *relaciones de poder*. Teóricamente se ha planteado la diferencia existente entre “ver” y “mirar”, puesto que “ver no es lo mismo que mirar, la mirada sobrepasa lo biológico, está armada por el

conjunto de miradas, por los otros que miran, por los enunciados culturales dominantes, por la producción de imágenes hegemónicas” (García Canal, 1998: 53). Esa mirada, como bien sabemos, es construida desde lugares específicos. “El poder, entonces, conforma la mirada, le da su sello y su marca, hace del sujeto que mira un verdugo en busca de su víctima, expuesta siempre a la visión, traspasada por la luminosidad, y estos presupuestos permiten, por lo tanto, el desarrollo de una especie de erotismo en el que se enlazan sujetos y objetos” (García Canal, 1998: 55).

En este tenor, cuando se dice que la perspectiva de género es mirar *desde otro lugar*, para develar una superficie de poder que pocas veces se analiza, se pone el acento en la dimensión crítica. Fundamentalmente porque a través de la perspectiva de género podemos indagar problemáticas o fenómenos difícilmente visibles desde los discursos socialmente impuestos como aceptables. En el justo instante que la ciencia androcéntrica opaca la diferencia de género, ahí la perspectiva de género pone el acento. “Esta perspectiva de género analiza las posibilidades vitales de las mujeres y los hombres: el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades, las complejas y diversas relaciones sociales que se dan entre ambos géneros, así como los conflictos institucionales y cotidianos que deben enfrentar y las maneras en que lo hacen” (Lagarde, 2001:15).

A la perspectiva de género le interesa lo que acontece en el día a día. La desigualdad de género está presente en la vida cotidiana, y por ello, aparenta ser invisible. De ahí que exponga lo que sucede en la costumbre y el hábito de las personas: desde lo económico, lo político, lo social, lo cultural. Hace evidente lo que se oculta a la mirada naturalizada en la división entre mujeres y hombres. Desde la perspectiva de género “está fuera de lugar argumentar que no se necesitan políticas específicas para enfrentar la miseria de las mujeres porque ya están incluidas en las políticas generales, o que no se requieren recursos económicos específicos para crear empleos femeninos porque esos empleos son iguales a los generales y ya están contemplados en los proyectos respectivos. (Lagarde, 2001: 33). Por consiguiente, la perspectiva de género apela a la especificidad de las mujeres y lo femenino como eje para para la transformación de la cultura androcéntrica.

1.3.- El género como categoría de análisis

El interés en el género como categoría analítica ha surgido sólo a finales del siglo XX. Está ausente del importante conjunto de teorías sociales formuladas desde el siglo XVIII hasta comienzos del actual. A decir verdad, algunas de esas teorías constituyeron su lógica sobre analogías a la oposición de hombre y mujer, otras reconocieron una “cuestión de la mujer”, y otras, por último, se plantearon la formación de la identidad sexual subjetiva, pero en ningún caso hizo su aparición el género como forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales. Esta omisión puede explicar en parte la dificultad que han tenido las feministas contemporáneas para incorporar el término género en los cuerpos teóricos existentes y para convencer a los partidarios de una u otra escuela teórica de que el género pertenece a su vocabulario. El término género forma parte de una tentativa de las feministas contemporáneas por reivindicar un territorio definidor específico, de insistir en la insuficiencia de los cuerpos teóricos existentes para explicar la persistente desigualdad entre mujeres y hombres.

(JOAN W. SCOTT, 2013: 287)

Señala Joan W. Scott que “las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia” (2013: 265). En este tenor la significación en torno a las palabras se convierte en un espacio en discordia. Esto es claro para Scott, quien advierte que la mayoría de los historiadores se concentran en recuperar los significados impuestos socialmente dejando de lado la confrontación discursiva que en todo momento existe. Así, la palabra género también enfrenta polisemia, porque en nuestra lengua ésta tiene diversos sentidos, unos son clasificatorios y otros apelan a desnaturalizar los sexos. En la calle puede tener un significado, en la academia otro y particularmente en los espacios feministas otro. Esas son luchas históricas por la significación. Para los fines de esta investigación importa la noción feminista de género.

En su acepción más reciente, “género” parece haber aparecido primeramente entre las feministas americanas que deseaban insistir en la cualidad fundamentalmente social de las distinciones basadas en

el sexo. La palabra denotaba rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos tales como “sexo” o “diferencia sexual”. “Género” resalta también los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad. Quienes se preocuparon de que los estudios académicos en torno a las mujeres se centrasen de forma separada y demasiado limitada en las mujeres, utilizaron el término “género” para introducir una noción relacional en nuestro vocabulario analítico. De acuerdo con esta perspectiva, hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro, y no se podría conseguir la comprensión de uno u otro mediante estudios completamente separados (Scott, 2013: 266-267).

Incluso al interior del feminismo (y sus múltiples propuestas de análisis: feminismo liberal, radical, marxista-socialista, psicoanalítico, etc.) la palabra género ha enfrentado diversas acepciones. La noción encaminada a desnaturalizar al sexo resulta fundamental porque designa la distinción entre lo femenino y lo masculino a modo de construcciones culturales e históricas. El hecho de que la diferencia sexual tome esta representación se mostrará a profundidad más adelante, en la última parte de este capítulo, cuando se hable del trabajo que desarrolló el historiador francés *Thomas Laqueur*. Por ahora es conveniente afirmar que el género como categoría es una herramienta de análisis. Como señala Marcela Lagarde “la categoría de género es adecuada para analizar y comprender la condición femenina y la situación de las mujeres, y lo es también para analizar la condición masculina y la situación vital de los hombres. Es decir, el género permite comprender a cualquier sujeto social cuya construcción se apoye en la significación” (2001: 29).

El género es una forma de *estar y ser en el mundo*, una manera pre-diseñada de actuar, sentir y hasta desear. La eficacia de una construcción tan potente como es el género no podría ser posible sin la alianza que éste entabla con otras formas de ejercer poder; es decir, el género no podría operar como mecanismo de impresión corporal o subjetiva, sin estar avalado por instituciones, organizaciones, y por supuesto, por la dimensión simbólica del lenguaje. Esta complejidad que posibilita la constitución del género ha sido un campo de estudio y reflexión para Joan W. Scott, quien señala: “Mi definición de género tiene dos partes y varias subpartes. Están interrelacionadas, pero deben ser analíticamente distintas. El núcleo de la definición reposa sobre una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento de las *relaciones sociales* basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una *forma primaria de relaciones significantes de poder*” (2013: 289).

Como parte de las *relaciones sociales*, la primera proposición de Scott contempla los siguientes elementos: 1) *el simbólico*, 2) *el normativo*, 3) *las referencias políticas, institucionales y organizacionales* y 4), *la subjetiva*. La primera dimensión refiere a que los símbolos culturalmente disponibles “evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias) – Eva y María, por ejemplo, como símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental-, pero también mitos de luz y oscuridad, de purificación y contaminación, inocencia y corrupción” (2013: 289). La dimensión preceptiva significa que existen “conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas” (2013: 289). Esta dimensión plantea afrentas con otras opciones de definir el comportamiento humano, “ejemplo de esta clase de historia es el tratamiento de la ideología victoriana de la domesticidad como si hubiera sido creada de entrada, en su totalidad, y ante la que sólo se hubiera reaccionado más tarde, en lugar de considerarse que fue tema constante de grandes diferencias de opinión” (2013: 290). La tercera dimensión plantea que mirar a las instituciones es también complejizarlas. En este sentido, necesitamos una visión más amplia que incluya no sólo a la familia sino también, el mercado de trabajo, la educación y la política (2013: 290). La propuesta de Scott igualmente va encaminada a percibir cómo las grandes instituciones, y no sólo las cercanas al sujeto, están construyendo género. “El género se construye a través del parentesco, pero no en forma exclusiva; se construye también mediante la economía y la política que, al menos en nuestra sociedad, actúa hoy día de modo ampliamente independiente del parentesco” (2013: 291). La cuarta dimensión de análisis es la que refiere a la identidad subjetiva. Al respecto Joan W. Scott señalará que esta labor la ha realizado el psicoanálisis, que intenta

develar la operación de la psique humana. Sin embargo, la autora considera que esa conformación psíquica no puede leerse fuera del contexto que la vio nacer y que tiene como referente a la cultura. En este sentido “los historiadores [...] necesitan investigar las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionar sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas” (2013: 291).

En este sentido la convocatoria de Joan W. Scott en torno al análisis de los géneros es situarlos en el ámbito de la complejidad. De ahí que los elementos contextuales estén constantemente construyendo género y sin ellos no podríamos ver de qué manera éste maniobra. La propuesta de Scott es pertinente para esta investigación porque determina las dimensiones de análisis y reflexión. *Primero, las relaciones sociales basadas en el género, que operan a su vez en lo simbólico, en las normas, en las instituciones y en la subjetividad. Y segundo, como un significante primario del poder.*

1.4.- El género: forma primaria de relaciones significantes de poder

¿Cómo podemos explicar, dentro de esta teoría, las persistentes asociaciones de la masculinidad con el poder, el valor superior asignado a los hombres sobre las mujeres, la forma en que los niños parecen aprender esas asociaciones y evaluaciones, incluso cuando viven fuera de familias nucleares o en familias en que las responsabilidades de los padres se dividen con equidad entre marido y esposa? No creo que podamos hacerlo sin prestar atención a los sistemas simbólicos, esto es, a las formas en que las sociedades representan el género, hacen uso de éste para enunciar las normas de las relaciones sociales o para construir el significado de la experiencia. Sin significado, no hay experiencia; sin proceso de significación no hay significado (lo que no quiere decir que el lenguaje lo sea todo, sino que una teoría que no lo tiene en cuenta ignora los poderosos roles que los símbolos, metáforas y conceptos juegan en la definición de la personalidad y de la historia humana.

(Joan W. Scott: 2013: 289)

Las repercusiones del trabajo del psicoanalista *Jacques Lacan* en torno a considerar lo simbólico como un elemento estructurante de la sociedad, ha jugado un papel sobresaliente en la tarea de revisar cómo los géneros, antes de ser construcciones culturales e históricas, lo son discursivas. Si podemos nombrar lo femenino y lo masculino es porque dichas distinciones nos significan, nos cobran un sentido a tal grado que se han edificado palabras para designarlas. Si bien la dimensión discursiva no lo es todo, porque hay efectivamente situaciones que las personas no pueden simbolizar, como ciertos dolores, no se desdeñará su importancia teórica que problematiza la relación mediada existente entre el sujeto y el mundo a través de signos lingüísticos.

¿Qué es el signo? Recurriendo a la definición del lingüista *Ferdinand de Saussure* no es la cosa en sí, sino la huella psíquica que lo representa (1945:92). De tal manera que los seres humanos son fundamentalmente simbólicos porque su acceso al mundo es a través de la lengua, el sistema de signos por excelencia. Evidentemente los debates en torno a qué se nombra y cómo se nombra no se han hecho esperar. Muchos de los planteamientos al respecto tienen que ver con que la lengua no permite nombrarlo todo. Y efectivamente, resulta espantoso pensar que hay cosas que no reciben nombre porque no se pueden simbolizar. En este tenor nos enfrentamos a una postura que coloca a la humanidad ante la paradoja. Por un lado, como entes privilegiados por contar con la lengua; y, por otro lado, limitados ante este sistema.

¿Qué significa pensar al género como simbólico? Es asumir, como señala la teórica mexicana *Estela Serret*, que el género es un organizador significativo en las sociedades humanas. La cultura funciona como un sistema simbólico y por consiguiente ingresar en ella es darles un sentido a las cosas, lo cual se logra a través de relaciones; “es la concatenación entre símbolos lo que produce el significado y no el símbolo mismo, es decir, en esta idea, el significado no antecede al símbolo, sino que se construye justamente cuando un signo se concatena con otro” (2011: 75). El signo es un referente vacío y es la pareja de símbolos el principio de la significación, dependiendo del orden de la concatenación que se configure los significados variarán (2011: 75). Es propia de esta relación simbólica conformar la diferencia:

Las parejas simbólicas funcionan de esta manera: tenemos la referencia de A y $-A$ como dos elementos que no podrían existir sin el otro. Si el principio de identidad nos indica que $A=A$, significa que no podemos entender A sin $-A$ y viceversa. En esta relación donde A es el elemento que juega en positivo y $-A$ es el que juega en negativo, la manera en que operan ambos elementos no es simétrica: A y $-A$ no juegan la misma función, porque lo que definimos a partir de una pareja simbólica es el elemento A, y lo que nos sirve para definirlo es su negación: $-A$. Las valencias cambian, aunque las funciones no. $-A$ no tendría por qué ser axiomático ni tener un valor en principio, simplemente lo nombramos como “la negación de” (Serret, 2011:76).

En este orden simbólico lo masculino se impondrá como positivo mientras lo femenino como negativo. Además, “los elementos que conforman la pareja simbólica del género son: masculino, como categoría central, y femenino como categoría límite” (Serret, 2011: 78). Esto significa que la categoría central sólo existe en la medida que se diferencia del límite, motivo por el cual lo masculino tiende a lo determinado y lo femenino está inscrito a lo etéreo. Al respecto, la investigadora María Inés García Canal ha señalado que esta apertura volátil en torno al significado de lo femenino no sólo puede ser leída en términos negativos, sino como suceso de resistencia. Ya que la falta de límites abre posibilidades. Porque “la cultura sí construyó una imagen definitiva y única del hombre, el hombre fue uno y todo, en tanto que la mujer fue muchas y ninguna. Hoy la imagen masculina se desgasta y empobrece semánticamente en tanto que la femenina se esparce en trozos y fragmentos, se difumina y difunde” (1998: 57).

Sin embargo, para *Estela Serret* el género simbólico tal y como opera sigue siendo restrictivo. Porque continúa validando lo masculino como centro y lo femenino como periferia, y en este sentido, acentúan la desigualdad de las mujeres en la sociedad. Además “es muy importante subrayar que el género simbólico no alude a hombres y mujeres, recordemos que se está hablando de referentes primarios de significación, es decir, lo masculino y lo femenino no intervienen sólo como referentes de constitución de las identidades de las personas, sino que son referentes de significación y comprensión del mundo entero” (Serret, 2011: 78).

La simbolización genérica del mundo permite, por ejemplo, expresar la lectura masculina o femenina de las cosas: la pluma, la tierra, la luna, la libreta (como femeninas) y el carro, el martillo, el control (como masculinos). Este recorrido por el género simbólico bajo el acompañamiento teórico de la doctora Estela Serret, pero motivado en primera instancia por la historiadora Joan W. Scott, permite vislumbrar cómo la lengua, que representa nuestro sistema fundamental de simbolización, contiene en sí misma la posibilidad de marcar diferencias que se vuelven manifiestas en la enunciación de las personas. La problemática radica en cómo esas diferencias conforman jerarquías sociales que se reflejan en mayores desigualdades entre los géneros. Para la teoría feminista el significado social atribuido al género también se ve inscrito en los cuerpos de las personas; por ende, ahora se revisará la relación entre el género y el cuerpo.

1.5.- La relación del género y del cuerpo

La constitución genérica está directamente atada a la forma que toman socialmente los cuerpos y las funciones que se esperan de ellos. Esto implica que para hacer cuerpos socialmente efectivos se lleva a cabo una configuración concreta que establece los parámetros permitidos. Cuando los cuerpos salen de la norma atraviesan por procesos de descalificación o estigmatización. En este sentido, los cuerpos dan cuenta de la dimensión culturalmente construida. ¿De qué forma el género ingresa en el cuerpo? Básicamente a través de los mecanismos naturalizados que emanan y se establecen en las costumbres cotidianas. Por ejemplo, como rasgos de feminidad a las mujeres se les exige un cierto largo de cabello, una complexión determinada, una forma de caminar. Ninguno de estos requerimientos corporales es natural. Todos son construidos para asumir un determinado fin. Evidentemente con el cuerpo masculino acontece lo mismo. De ahí que el género en el cuerpo esté subjetivado.

Al respecto, la antropóloga Marcela Lagarde afirma que “cada orden de género desarrolla su particular política corporal destinada a crear los cuerpos que requiere: son cuerpos históricos, cuerpos contruidos, semejantes sólo en apariencia los cuerpos de otras latitudes, de otros sistemas, de otras épocas” (2001: 56). Por eso el cuerpo se convierte en territorio que está atravesado por el poder. Para tal efecto, “las instituciones disciplinan, controlan y recrean a través de variados procesos pedagógicos que permiten a las mujeres y a los hombres enseñar, aprender, internalizar, actuar o rehusar, las maneras del cuerpo. Cada quien cumple o incumple sus deberes corporales genéricos” (Lagarde, 2001: 56). La movilidad de los cuerpos también está determinada por factores sociales, materiales y simbólicos. Hay cuerpos que tienen mayores posibilidades y otros con menos opciones: la clase social, el grupo al que se pertenece y las capacidades desarrolladas determinarán esta movilidad. El hecho de que los cuerpos sean culturalmente diseñados erradica la lectura biológica realizada en torno a ellos.

SI EL CUERPO es el lugar donde la cultura aterriza los significados que le da a la diferencia sexual, ¿cómo distinguir qué aspectos de ese cuerpo están libres de *imprint* cultural, o sea, de género? No hay forma de responder a esta interrogante porque no hay cuerpo que no haya sido marcado por la cultura. El rechazo a la perspectiva que habla de lo “natural” o de una “esencia” (masculina o femenina) se fundamenta en ese reconocimiento. En cambio, si aceptamos, siguiendo a Foucault, que el cuerpo es un territorio sobre el que se construye una red de placeres e intercambios corporales, a los que los discursos dotan de significados podemos pensar que las prohibiciones y sanciones que le dan forma y direccionalidad a la sexualidad, que la regulan y reglamentan, pueden ser transformados (Lamas, 2013:360).

En este sentido, los discursos sociales contribuyen a la constitución de los cuerpos femenino y masculino. Cuando los discursos se transforman los cuerpos también pueden hacerlo porque el diseño corporal es histórico. De tal manera que el género es parte determinante en la identidad de las personas. Sin embargo, la identidad no sólo es genérica, también está cruzada por otras cualidades sociales como la edad, la salud, la clase, la raza, la comunidad de adscripción. Todos esos elementos definen la manera de vivir de la población. En el caso de las mujeres, por su condición de género, el mundo social configura ciertas restricciones y destinos concretos que se ven reflejados en el uso de los espacios.

Los espacios construyen género. Las dinámicas y las formas de actuar en ellos dan cuenta de cómo las *tecnologías del género* operan y normalizan el proceder de las mujeres y los hombres: qué hacemos y cómo lo hacemos en el lugar que ocupamos también forma parte de lo socialmente construido. Así lo afirma Doreen Massey: “Mi pretensión se limita a afirmar que espacio y lugar, los espacios y los lugares, así como el sentido que tenemos de ellos –junto con otros factores asociados, como nuestros grados de movilidad- se estructuran recurrentemente sobre la base de género” (1998: 49).

Decir que los lugares construyen género implica asumir que no hay ingenuidad en su conformación, ni en su dinámica y mucho menos en los horarios que implantan como efectivos para la movilidad. Las mujeres y los hombres no se comportan de la misma manera en todos los lugares porque las exigencias tienden a ser distintas y las restricciones diversas. En este sentido, los espacios se convierten en factor determinante para el análisis del género. Por otro lado, quizá el debate más polémico sobre la noción de género como categoría analítica tenga que ver con la construcción cultural del sexo y no sólo del género.

1.6.- El sexo como lectura biológica y el género como lectura cultural: el debate sobre los términos

Se ha señalado con anterioridad la existencia del debate teórico en torno a la idea de leer al sexo como la base biológica y al género como la construcción cultural-histórica hecha sobre el cuerpo sexuado. El señalamiento que se ha elaborado al respecto marca que tanto el género como el sexo son constructos culturales. ¿Por qué el sexo es una construcción? En primer lugar, porque está determinado por la forma específica de mirar la genitalidad de las personas: “penes” o “vaginas”, como pruebas incuestionables de la presencia de hombres y de mujeres. Sin embargo, la existencia de sujetos con la formación anatómica genital “no precisa” -como en el caso del hermafrodita- abrió brecha hacia distintos cuestionamientos, entre ellos saber si era necesario para estos sujetos asumir un género o si estaban en posibilidad de transitar intermitentemente entre la feminidad y la masculinidad; otra pregunta estaba destinada a responder por qué había personas que teniendo la genitalidad masculina preferían comportarse como mujer, o viceversa; otra más se centraba en comprender cómo los cuerpos naturales podían someterse a procesos de transformación que derivarían en un cambio genérico, como las intervenciones de reasignación. Lo relevante de todos los cuestionamientos devela la desmitificación del cuerpo como naturaleza.

Las aportaciones construidas desde disciplinas como la historia contribuyeron a comprender cómo el cuerpo “natural” siempre es leído desde la cultura. Al respecto, uno de los trabajos más importantes lo elaboró Thomas Laqueur bajo el título: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (1990). El planteamiento fundamental de Laqueur trata de la construcción no del género, sino del sexo. Su tesis principal apela al respecto, al señalar lo siguiente: “Deseo mostrar, sobre la base de pruebas históricas, que casi todo lo que se desea decir sobre el sexo – como quiera que se entienda éste- ya ha sido reivindicado para el género- (El sexo, tanto en el mundo de un sexo como el de dos sexos, depende de su situación: sólo puede explicarse dentro del contexto de las batallas en torno al género y el poder)” (1990: 33).

Lo que Laqueur denomina como el tránsito del modelo de “un sexo” al de “dos sexos” tiene que ver con la manera en que ha sido representado el cuerpo humano. Básicamente en el modelo de “un sexo” las partes masculinas y femeninas se replican. “Durante dos milenios, el ovario, órgano que a principios del siglo XIX se convirtió en *sinécdoque* de la mujer, careció de nombre propio. Galeno se refiere a él con la misma palabra que utiliza para los testículos, *orcheis*, siendo el contexto lo que aclara de qué sexo se está hablando” (1990: 22). La división de los sexos entonces es política e histórica y se circunscribe a un momento determinado. Porque, “nadie estaba muy interesado en buscar pruebas de los dos sexos distintos en diferencias anatómicas y fisiológicas concretas entre hombres y mujeres, hasta que tales diferencias se hicieron políticamente importantes. Por ejemplo, hasta 1759 nadie se molestó en reproducir un esqueleto femenino detallado en un libro de anatomía para ilustrar su diferencia del masculino” (1990: 31).

De ahí que los sexos no siempre hayan sido “radicalmente diferentes” como ahora los conocemos, sino que en otros momentos el modelo para leer el cuerpo ha sido distinto, el de un sexo. Pensar entonces que el sexo y el género son construcciones nos remite, por supuesto, a decir que están simbolizados históricamente, que son representaciones humanas y no la evidencia inamovible de lo natural. Más allá del debate que persiste sobre la noción de sexo, interesa mencionar que el género sigue representando la posibilidad transformativa por su desapego a las lecturas biológicas, por ende, esta categoría nos permite reflexionar sobre la agencia y resistencia.

1.7.- La agencia y la resistencia genéricas: el camino para desestructurar el ejercicio de dominación sobre las mujeres

Los acercamientos a la noción de *agencia* han sido diversos. Desde la teoría social y los estudios culturales autores como *Anthony Giddens*, *Scott Lash* y *Stuart Hall* han realizado propuestas al respecto. Aunque en el presente trabajo interesa recuperar la postura feminista que al tiempo de develar y desarticular las relaciones de dominación genéricas sea capaz de criticar el falocentrismo, el etnocentrismo, el binarismo, etcétera. La propuesta feminista de agencia va más allá de la noción clásica que plantea la posibilidad de las personas para actuar frente al poder, porque

evidentemente a la agencia genérica le interesa un poder específico, el que impone lo masculino sobre lo femenino en el sistema sexo-género.

Para ello se recupera la propuesta de *Lois McNay*, quien en su libro *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory* (2000), realiza un planteamiento completo de lo que significa la categoría en cuestión desde el feminismo. Su idea de agencia es trazada frente a lo que denomina el *paradigma negativo de la subjetivación*, un esbozo que es atribuido a la noción identitaria elaborada por Foucault y Lacan. De tal manera que la agencia genérica vista desde el feminismo estaría llevando a cabo la crítica a la producción de ambos autores.

Lois McNay comienza enunciando que el *paradigma negativo de la subjetivación* refiere que las acciones del sujeto ya estarían dadas de antemano por el contexto social en el que se vive, por ende, éstas forman parte de la constitución que les precede. Refiere que "la idea de Foucault en realidad no ofrece una explicación satisfactoria de la agencia. Aunque la idea de la práctica de sí o una 'estética de la existencia' se orientan hacia el elemento autónomo e incluso creativo inherente a la acción, lo hace valer elaborándolo a detalle. Por ejemplo, el estado de la auto-realización del sujeto que parece preceder a una ética del yo permanece sin explicación" (2001)¹⁶. Si lo que detecta *Lois McNay* en el trabajo de Foucault son vacíos en la manera en cómo funciona la agencia del sujeto; con respecto a la propuesta de Lacan será más contundente y crítica. El trabajo de Lacan estaría pensado en términos del falocentrismo que se impone a las mujeres ¿De qué forma? A través del mecanismo unidireccional que establece el género simbólico como exigencia social. Bajo la lectura de la introyección falocéntrica no se plantean posibilidades de agencia.

Para *Lois McNay* la *agencia en el feminismo* propone lo siguiente: recuperar la experiencia marginada de las mujeres; explorar las particularidades de la agencia femenina que ha sido estudiada desde la microsociología y la etnometodología; indagar las transformaciones en las relaciones genéricas desde una postura que no sea dualista: de dominación y subordinación de lo femenino únicamente ante lo masculino (sino contemplar instituciones y economía, por ejemplo); examinar posibilidades de agencia que vayan más allá de la noción post-estructuralista ceñida en el discurso; revisar los aspectos corporales como prácticas transformadoras; estudiar desde una noción no reduccionista de patriarcado las formas de opresión y dominación (2001). Este esquema plantea una postura subjetiva de las mujeres donde exista *creatividad y autonomía* ante el modelo de subjetivación que las oprime. Para tal efecto la autora establece tres niveles de reflexión, que son: 1) *el material y simbólico*; 2) *la identidad*; y 3) *la psique - la sociedad*.

1.- La posibilidad de agencia en términos *materiales y simbólicos* frente al *paradigma negativo de la subjetivación* radica en cuestionar la base lingüística como absoluta para poner en perspectiva las implicaciones materiales que obstaculizan la capacidad de movimiento de las mujeres. Esto quiere decir que los contextos económicos, institucionales, materiales, deben ser revisados como parte de las condiciones necesarias y suficientes que determinan y potencian el libre actuar. De ahí que la agencia esté inserta en la complejidad de los entornos. Otra de las dimensiones básicas del modelo *material y simbólico* de agencia, es dejar de pensar la desigualdad genérica en términos meramente sexuales, sino pensarla en términos sociales, con repercusiones concretas en el mundo. "Mientras que todas las prácticas sociales, son en cierto grado lingüísticamente mediadas, no son necesariamente de naturaleza lingüística; patrones de discriminación en el empleo o la exclusión económica se sedimenta, esta complejidad y reproducción no son captadas adecuadamente por el modelo lingüístico" (2000:14).¹⁷

¹⁶ Traducción propia: "However, Foucault's idea of the self does not really offer a satisfactory account of agency. Although the idea of practice of the self or an "aesthetics of existence" gestures towards the autonomous and even creative element inherent to action, it is asserted rather the elaborated in detail. For example, the status of the self-fashioning"

¹⁷ Traducción propia "For example, the issue of the social reproduction of gender inequalities is often reduced to the narrower question of the symbolic construction of sexual identity. Constructionist thought frequently allude to material dimension of power, but an understanding of the way in which the symbolic dimensions of subjectification are refracted through the structures is often not developed sufficiently. Whilst all social practice are to some degree linguistically mediated, they are not necessarily linguistic in nature; patterns of employment discrimination or economic

2.- La *identidad personal* frente al paradigma *negativo de la subjetivación* contempla la dimensión transformadora e inestable de los sujetos. Al respecto, Lois McNay dice que la identidad nunca es continua, sino que *deviene*. La idea de continuidad tiene que ver con marcos históricos normativos que no conciben la transformación en las personas; por el contrario, la agencia feminista apela a que las mujeres siempre están cambiando. “Aunque la transformación de los sujetos se percibe a partir de las condiciones sociales imperantes, cierta predisposición y las tendencias pueden continuar todavía para efectuar las prácticas corporales y seguir encarnando prácticas que por sus condiciones originales de emergencia se han superado. Esto sugiere que la durabilidad en parte da un sentido coherente de sí mismo que no es sólo ilusión, donde el tiempo es fundamental para que el sujeto se entienda a sí mismo” (2000: 18).

3.- Lois McNay considera que la *agencia feminista* concibe como inherentes los campos *psique y sociedad*, que desde otras perspectivas se han tomado como esferas separadas. La importancia de esta fusión es erradicar la lectura binaria que plantea al mundo desde la perspectiva dentro-fuera, para concebir que el sujeto construye el afuera y en ese actuar se constituye a sí mismo.

Una de las principales consecuencias de esta idea de la inherencia es que los rendimientos a conceptos de la agencia se protegen más fácilmente del paradigma negativo donde la idea de la agencia es, ya sea reducible a las subversiones del inconsciente o rebajada como una ilusión del orden simbólico. En lugar de ello, la agencia se configura como una capacidad para instituir modos nuevos o inesperados de comportamiento, las razones ontológicas de los cuales se encuentran en la capacidad originaria de la figuración, pero que no son reducibles a él debido a la naturaleza dinámica del orden social (2000:21).

Los tres niveles de intervención de la *agencia feminista* ante el *paradigma negativo de la subjetivación* se convierten por sí mismos en resistencia. De hecho, para Lois McNay la *agencia feminista* es una forma de hacer *resistencia*; un arte de la insubordinación, porque se configura en un *lugar otro* donde el género simbólico se ve desplazado, transformado y hasta invertido.

Finalmente, la intención de este capítulo ha consistido en evidenciar cómo el género representa un término multi-dimensional que coadyuva al análisis de fenómenos sociales donde se busca develar la desigualdad construida cultural e históricamente entre mujeres y hombres. En este sentido, el género se caracteriza por contar con tres vertientes de aplicación: como teoría, como perspectiva y como categoría de análisis. La teoría de género deriva de la propuesta feminista que indaga las diferencias y desigualdades existentes entre lo femenino y lo masculino, al configurar lecturas generales que se replican en la cultura como son: la división sexual del trabajo y la subordinación genérica de las mujeres. Como perspectiva, el género contempla la invitación epistémica a mirar las relaciones existentes entre mujeres y hombres, frente a otras formas de dominación socialmente establecidas: las económicas, las raciales y las nacionales. Mientras que, el género como categoría se propone nombrar la manera cultural diferenciada en que el ser mujer y hombre impacta en la vida de las personas. Al ser el género una construcción cultural se configura como instrumento de agencia y resistencia.

exclusión are sedimented, complex and reproduced in ways that the linguistic model does not adequately capture.” Lois McNay. Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory. Polity Press.

CAPÍTULO DOS:

LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS CULTURAS JUVENILES: UNA MIRADA FEMINISTA EN TORNO A LA VISIBILIZACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO

El objetivo del presente capítulo es visibilizar a las mujeres como constructoras activas de las culturas, por ende, como protagonistas de las culturas juveniles urbanas emergentes durante la segunda mitad del siglo XX a nivel mundial.

2.1.- Los antecedentes teóricos sobre la participación de las mujeres en las culturas juveniles

La corriente teórica de los *estudios culturales* se interesó por el análisis de *culturas locales* y *subalternas*, así como por su relación con el poder y el lenguaje (Valenzuela, 2003: 23). Fue gracias a esta perspectiva impulsada desde *Birmingham* que se crearon nociones como la de subcultura, también llamadas por Stuart Hall *culturas de clase*, para referir a formas de vida grupales –peculiares y distintivas- que “encuentran maneras de expresar y realizar la cultura de su posición y experiencia subordinada” (1976: 11). Dentro de la categoría de subcultura fueron aglutinados aquellos movimientos y culturas urbanas que se generaron en el periodo de posguerra, que, además, contaron con el apoyo de jóvenes de la clase proletaria para la creación de formas de organización social que les permitieron –en la medida de lo posible- el alejamiento de lo hegemónico.

El estudio académico sobre las subculturas se ha enfocado en un grupo social particular: la juventud. Sin embargo, no ha logrado observar a las mujeres como protagonistas de estas conformaciones debido a los sesgos y a los obstáculos que impone la ciencia androcéntrica al momento que las desplaza del centro de sus investigaciones. Este desalojo fue advertido por las académicas feministas involucradas en las propuestas epistémicas de crítica cultural. Por lo que fue en la década de los setenta que la sensibilidad feminista logró permear ese campo. Gracias a autoras como *Charlotte Brunsdon, Dorothy Hobson y Angela McRobbie*, se comenzaron a realizar una serie de investigaciones que centradas en las prácticas y experiencias de las mujeres daban cuenta de la subordinación. Sobre todo, esta incursión del feminismo en la perspectiva teórica creada en *Birmingham* alertaba sobre una necesidad aún más apremiante: *la pronta incorporación de las mujeres en la academia y en las tareas de investigación*.

Es revelador que al interior de los *estudios culturales* no se asumió la responsabilidad con respecto a dismantelar la desigualdad de género y se prefirió enunciar el déficit. Por ejemplo, en el libro de Armand Mattelart y Érik Neveu *Introducción a los estudios culturales (2004)*, se señala que “no se puede pasar por alto que los personajes y los

comportamientos analizados por la literatura sobre las subculturas casi siempre son masculinos, ni puede ignorarse una forma de connivencia machista en ciertas descripciones de la cultura obrera” (2004: 58). Situación que nos devela cómo el acercamiento teórico en torno a las subculturas estuvo enfocado a los varones y a sus prácticas, mientras que las mujeres no eran vistas como sus protagonistas.

La apropiación que se hizo en América Latina en torno a los *estudios culturales* estuvo caracterizada por esta invisibilidad de las mujeres en las subculturas. Su participación, sus prácticas discursivas y sus formas de relación grupal quedaron relegadas y ocultas. En donde sí se originaron divergencias fue precisamente alrededor de la categoría *subcultura*. Ya que al denotar una posición subordinada daba cuenta de la relación desigual que se mantenía con respecto a la “alta cultura” o la “cultura hegemónica”, motivo por el cual desde la *Escuela de Chicago* y la *Sociología francesa* se habló de categorías diversas como son: contraculturas, tribus urbanas y culturas juveniles; precisamente con la intención de erradicar la posición jerárquica sobre las diversas configuraciones sociales originadas en el espacio urbano.

En Iberoamérica y en México la adopción de los *estudios culturales* rescató, más que la idea de subculturas, la noción de *culturas juveniles*. Éstas, dice la investigadora Rossana Reguillo, son formas organizativas donde los jóvenes se han autodotado y “actúan hacia el exterior –en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto” (2000ª: 14). Dentro de la amplia gama de culturas juveniles existentes: *skatos, skates, góticos, metaleros, electros, entre otros*, la invisibilidad de las mujeres sigue siendo patente desde los acercamientos académicos, y aunque existen algunos avances, continúa siendo un reto.

Así lo expresa el investigador Alfredo Nateras Domínguez, al señalar que “en cuanto a la visibilidad, las mujeres han sido las menos visibles, lo cual no quiere decir que no hayan estado en algunos relatos de investigación con respecto a ‘las culturas o subculturas juveniles’, pero sí es cierto que se ha tenido por costumbre referir lo joven preferentemente hacia lo masculino” (2002: 14). En cambio, Rossana Reguillo asume sin matices que “quizá la temática más ausente y extrañada sea la perspectiva de género en los estudios sobre juventud. Pese a las novedades que comportan las culturas juveniles, en lo que toca a las relaciones de género, estas no han sido suficientemente abordadas” (2000: 116). Teóricamente podemos constatar que la invisibilidad de las mujeres en las culturas juveniles en realidad es reflejo de su invisibilidad en la cultura en general. Por ende, es importante reflexionar en torno a la categoría de *cultura*.

2.2.- La cultura y sus dimensiones de significación

La palabra cultura es polisémica en tanto que no refiere a un concepto unívoco. Así lo menciona Seyla Benhabib al constatar que la cultura es entendida de diversas formas, por ejemplo, la definición de cultura más arraigada es la de *colare*, que señala las actividades de preservación, atención y cuidado; por otra parte, la cultura también se define en oposición binaria frente a la naturaleza, e incluso, como una oposición frente a la civilización; asimismo se la ha designado como significados, signos lingüísticos y símbolos compartidos por un pueblo; y como atributo negativo cuando se habla de *cultura de masas* (2006: 22). Por su parte Dick Hebdige, en su reconocido libro *Subcultura. El significado del estilo* (2013), considera que la cultura es un concepto bastante ambiguo, que “refractada a través de siglos de uso, la palabra ha adquirido una serie de significados bastante dispares, a menudo contradictorios. Incluso como término científico, alude indistintamente a un proceso (desarrollo artificial de organismos microscópicos) y a un producto (organismos así producidos)” (2013:18).

Una definición compleja ha sido elaborada por el autor Gustavo Esteva, quien considera que la cultura puede ser concebida a través de tres elementos articulados. El primero refiere a todos los aspectos externos o manifiestos, que son enteramente visibles: las costumbres cotidianas, la lengua, las artes, la comida, etc.; el segundo refiere a aspectos

que son en parte visibles y en parte invisibles, como la estructura de la familia y de las organizaciones y prácticas sociales, las normas jurídicas y políticas; y finalmente hay un plano profundo que determina aquellos aspectos morfológicos o estructurales: el del mito, de la cosmovisión, de la fuente de sentido (2004:77). La cultura es la invitación a conformar el sentido de comunidad, el *nosotros*.

Cultura no es una cosa especial o aparte de otras, como una persona, un naranjo, una montaña o una teoría, la aritmética, la lógica...Cultura es algo así como temperatura: un estado de comunidad, de atmósfera que objetos, rasgos o características toman en cierto lugar, para cierto grupo, en una época determinada, y dejan de ser propiedad o peculio de ciertos individuos o instituciones [...] Finalmente, aún dentro del intento de acotar el sentido que aquí quiere dársele a la palabra cultura, expresa para diversos grupos y pueblos lo que constituye su *nosotros*, el uso fuerte de la primera persona del plural, cuando hablan de sí mismos. Ese *nosotros* se manifiesta en lo que somos, pensamos y hacemos, en lo que configura tanto las manifestaciones que están a la vista de todos como las que aparecen ocultas o secretas (Esteve, 2004: 78).

Acceder a la idea de cultura como un *nosotros*, que apela a la configuración de unidad, no agota la problemática ni la reflexión conceptual. Esta puntualización designa el diagnóstico elaborado por la teórica feminista *Seyla Benhabib* quien considera existen tres fallas patentes cuando se ve a las culturas como unidades: "(1) que las culturas son totalidades claramente delineables; (2) que las culturas son congruentes con los grupos poblacionales y que es posible realizar una descripción no controvertida de la cultura de un grupo humano; y (3) que, aun cuando las culturas y los grupos no se corresponden exactamente entre sí, y aun cuando existe más de una cultura dentro de un grupo humano y más de un grupo que puede compartir los mismos rasgos culturales, esto no comporta problemas significativos para la política o las 'políticas'" (2006:27).

En síntesis, lo que plantea Benhabib es que las culturas *no son perfectamente delineables, ni congruentes y mucho menos correspondientes* en todos los sentidos con el grupo considerado de pertenencia, porque la configuración de culturas basadas en el modelo de unidad o *mosaico* apela a la mirada externa de quien investiga, lo cual devela la complejidad de abordar el estudio de la cultura y sus diversas manifestaciones. Por lo anterior, si intentamos ver a las culturas como *unidades mosaico* nos perdemos en la noción monolítica, ante lo cual es conveniente aplicar la *visión narrativa de las acciones y la cultura* propuesta por la autora; es decir, una forma de conceptualizar a las culturas como unidades sabiendo de antemano que éstas son incongruentes, y sobre todo, asumiendo que son construcciones elaboradas desde narrativas diversas que gracias al trabajo de la persona que investiga toman formas específicas y concretas para ser contadas y re-leídas.

Cualquier visión de las culturas como totalidades claramente definibles es una visión desde fuera que genera coherencia con el propósito de comprender y controlar. Por el contrario, los participantes de la cultura experimentan sus tradiciones, historias, rituales y símbolos, herramientas y condiciones materiales de vida a través de relatos narrativos compartidos, aunque también controvertidos y factibles de ser rebatidos. Desde su interior, una cultura no necesita parecer una totalidad; más bien, configura un horizonte que se aleja cada vez que nos aproximamos a él (Benhabib, 2006:30-31).

En ese sentido la cultura no sólo es la construcción narrativa de quienes la integran sino también de quienes la miran e interpretan. Pero, ¿qué pasa cuando la cultura está atribuida completamente a los hombres? En un artículo escrito en 1972 por la profesora de la Universidad de California, Sherry Ortner, y cuyo título es "*Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?*", la autora plantea la problemática que pioneras del feminismo como Mary Wollstonecraft habían señalado como eje de la dominación masculina al establecer la obsesiva necesidad de atribuir el binarismo mujer-naturaleza/ hombre-cultura.

El trabajo de Ortner argumenta que en todas las culturas conocidas las mujeres son consideradas de alguna manera inferiores a los hombres, dicho argumento lo apoya en tres ejes: 1) que las funciones y tareas de las mujeres tienen menos prestigio que la de los hombres, 2) la atribución de artificios simbólicos como elementos contaminantes propias de la femineidad, y 3) la exclusión de las mujeres de espacios donde residen los poderes sociales (1979: 3). Evidentemente la lectura de Ortner causa polémica porque universaliza la subordinación de las mujeres frente a los hombres, en todas las culturas a través de las prácticas que ella sintetiza. Como la autora está empeñada en develar ese elemento ordinario que implanta la subordinación de las mujeres plantea la pregunta: “¿Qué puede haber en la estructura general y en las condiciones de la existencia comunes a todas las culturas que conduzca, en todas las culturas, a conceder un valor inferior a las mujeres?” (1979: 3). Para lo cual su respuesta es que todas las configuraciones culturales se levantan bajo los márgenes de controlar a la naturaleza.

Toda cultura o bien la «cultura», genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblega a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses. Así, pues, podemos igualar aproximadamente la cultura con la noción de conciencia humana o con los productos de la conciencia humana (es decir, con los sistemas de pensamiento y la tecnología) mediante los cuales la humanidad intenta asegurarse su control sobre la naturaleza (1979:6).

Lo que Ortner estaría evidenciando es que en la configuración del entramado simbólico que implica la naturaleza y la cultura, *las mujeres se mostrarían más cercanas a la naturaleza que los hombres*, y esa conformación estaría guiada por los mecanismos que apelan a la constitución discursiva de la naturaleza impregnada a las mujeres mediante los siguientes argumentos instalados universalmente.

1) el cuerpo y las funciones de la mujer, implicados durante más tiempo en la «vida de la especie», parecen situarla en mayor proximidad a la naturaleza en comparación con la fisiología del hombre, que lo deja libre en mayor medida para emprender los planes de la cultura; 2) el cuerpo de la mujer y sus funciones la sitúan en roles sociales que a su vez se consideran situados por debajo de los del hombre en el proceso cultural; y 3) los roles sociales tradicionales de la mujer, impuestos como consecuencia de su cuerpo y de sus funciones, dan lugar a su vez a una estructura psíquica diferente que, al igual que su naturaleza fisiológica y sus roles sociales, se considera más próxima a la naturaleza. (1979: 8).

Desde la perspectiva feminista, esta relación configurada entre mujeres y naturaleza se convertirá en el impedimento clave para que las mujeres sean consideradas como constructoras de la cultura. Por consiguiente, no es que los estudios sobre las culturas juveniles se vean intimidados a indagar sobre la participación femenina al interior de las propuestas que suponen, sino que existen estructuras simbólicas que alejan a las mujeres de ser visibilizadas en cualquier cultura. Hasta aquí se concluye lo referente a la construcción teórica del término *cultura* para dar paso a la definición de juventud y así comprender las particularidades de este grupo social.

2.3.- ¿A qué nos referimos cuando hablamos de juventud?

Como toda categoría social la juventud es la construcción significativa empleada para designar un grupo específico. En este sentido conviene decir que “la construcción cultural de la categoría ‘joven’, al igual que otras clasificaciones sociales (‘mujeres’ e ‘indígenas’, entre otras, se encuentra en fase aguda de recomposición, lo que de ninguna manera significa que hayan permanecido inmutables hasta hoy. Vivimos en una época en que los procesos se aceleran cada vez más, y esto provoca una crisis en los sistemas para pensar y nombrar el mundo” (Reguillo, 2012: 25). Así, la juventud refiere a un periodo de vida cuyos márgenes son variables. Históricamente la forma de conceptualizar este periodo de vida ha adquirido diversas denominaciones.

Señala Carles Feixa, en su libro *El Reloj de Arena. Culturas Juveniles en México (1998)*, que la noción de juventud en *sociedades primitivas* se ceñía a la concepción de los *púberes*; mientras tanto, en las sociedades antiguas la denominación de este grupo social se concentraba en el término *efebos*; en el Antiguo Régimen la noción de juventud refería a la de *mozos*; la de *muchachos* es propia de la sociedad industrial y finalmente la *juventud* está adherida a la sociedad postindustrial (1998). Cada una de estas formas de conceptualizar la juventud ha considerado variaciones sobre la edad biológica y las prácticas culturales que lo determinan.

Para los fines de esta investigación importa la conceptualización de juventud, que trata de un término reciente, de hecho, “la juventud, como hoy la conocemos, es propiamente una invención de la posguerra que hizo posible el surgimiento de un nuevo orden internacional que conformó una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores” (Reguillo, 2000: 104). Continuando con este orden de ideas que fijan en el siglo XX el uso del término, considera Carles Feixa que “la segunda mitad de este siglo ha presenciado la irrupción de la juventud, ya no como sujeto pasivo sino como actor protagonista en la escena pública” (1998: 33).

Entendida como la fase de la vida individual comprendida entre la pubertad fisiológica (una condición “natural”) y el reconocimiento del estatus adulto (una condición “cultural”), la juventud ha sido vista como una condición universal, una fase del desarrollo humano que se encontraría en todas las sociedades y momentos históricos. Según esta perspectiva la necesidad de un periodo de preparación comprendido entre la dependencia infantil y la plena inserción social, así como las crisis y conflictos que caracterizarían a este grupo de edad, estarían determinados por la naturaleza de la especie humana (Feixa, 1998: 17).

La juventud establecida como condición universal representa un debate frente a las perspectivas que analizan, por ejemplo, la situación de los pueblos originarios donde las personas transitarían de la vida infantil a la adultez sin considerar la etapa juvenil, por ser una expresión propia de ciertas latitudes urbanas. Sin embargo, debido a que las culturas juveniles emergen inicialmente en metrópolis donde la noción de juventud tiene sentido, es conveniente comprender su conceptualización.

La juventud entonces se establece como relato en determinados espacios familiares, sociales y políticos. Al respecto, señala Rossana Reguillo, existen dos grandes narrativas sobre la juventud: “por un lado, los jóvenes como ‘sujetos inadecuados’, actores de violencia, del ‘deterioro o la pérdida de valores’, desimplicados y hedonistas, calificaciones que provienen tanto de las derechas robustecidas como de las izquierdas desconcertadas; por el otro, los jóvenes como ‘reserva para un futuro glorioso’, ‘el bono demográfico’ para los países de América Latina” (2012: 12). Por supuesto que ambas narrativas apelan a calificativos que enaltecen o desvalorizan a quienes son jóvenes. Reguillo dirá que a estos dos modelos se suma un tercero que irrumpe como la excepción. Así, “con frecuencia, a caballo entre estas dos narrativas vemos aparecer la figura del ‘llanero solitario’, es decir, el joven que triunfa ‘a pesar de todo’, que flota como figura espectral en las ondas televisivas y la retórica de los gobiernos” (2012: 12).

Esta división que plantea Reguillo sobre cómo se entiende la juventud evidencia de qué modo el uso de la categoría no es un acto inocente. Todo el tiempo las formulaciones están politizadas y encaminadas a definir procesos que apelan al sujeto o la institución que las enuncia. Pensar que, durante la década de los sesenta, y en medio del fervor juvenil, el calificativo impuesto a los jóvenes haya sido la *satianización* da cuenta de quiénes estaban mirando los procesos. Mientras que en los momentos de “paz” los calificativos en torno a la juventud eran la *idealización* y el *reconocimiento* como parte del futuro que les correspondería construir.

En la actualidad las contribuciones a la comprensión teórica de la juventud provienen de la *psicología*, la *sociología* y la *antropología*, principalmente. Conviene revisar las diversas posturas desde las cuales ha sido pensada. Para ello se recupera el trabajo del investigador Adolfo Gurrieri quien señala cinco disciplinas académicas cuyo acercamiento nos

permite tener el panorama de cómo se conceptualiza dicho término. En primer lugar se encuentra el enfoque *psicobiológico* que considera a la juventud como el periodo vital caracterizado por el conjunto peculiar de reacciones psicológicas que responden a cambios fisiológicos propios de esa etapa de vida; en segundo lugar está la perspectiva *antropológico-cultural* que plantea la influencia que ejerce sobre los jóvenes el contexto sociocultural donde se socializan; en tercer lugar está el enfoque *psicosocial* o de *personalidad* que se basa en conjuntos coherentes de motivaciones y actitudes; en cuarto lugar está el enfoque *demográfico* que considera a la juventud como un segmento de la población total y estudia la estructura y dinámicas de sus tasas vitales, su distribución geográfica, su situación laboral y educacional; y finalmente está el enfoque *sociológico* que otorga especial significación al proceso de incorporación del joven a la vida adulta desde dos perspectivas fundamentales: partiendo del análisis de la estructura social local-global y los grupos en los cuales llevan a cabo su proceso de socialización (1971: 30). Ante esta pluralidad de enfoques el autor termina considerando que lo más conveniente es la integración de todas las aristas y visiones que refieren a la juventud. Aunque desde los estudios formulados por los *juvenólogos* la definición con más valor aplicativo en ciencias sociales está representada por el enfoque *sociocultural*.

Conceptualizar al joven en términos socioculturales implica en primer lugar no conformarse con las delimitaciones biológicas, como la de la edad, porque ya sabemos que distintas sociedades, en diferentes etapas históricas han planteado las segmentaciones sociales por grupos de edad de muy distintas maneras y que, incluso, para algunas sociedades este tipo de recorte no existe. No se trata aquí de rastrear las formas en que las sociedades han construido la categoría 'jóvenes', sino de enfatizar el error que puede representar pensar a este grupo social como un continuo temporal y ahistórico [...] Los jóvenes no constituyen una categoría homogénea, no comparten los modos de inserción en la estructura social, lo que implica una cuestión de fondo: sus esquemas de representación configuran campos de acción diferenciados y desiguales (Reguillo, 2007: 30).

La noción sociocultural de la juventud ha despertado diversas inquietudes e intereses sobre la conformación de esa etapa de vida. Entre las líneas que más destacan está la crítica a la perspectiva transitoria de la juventud que anula la importancia de este periodo como significativo entre la población. También las críticas a las nociones *adultocéntricas* que configuran lecturas en las que ven la nocturnidad de los jóvenes como forma de situarse en el tiempo opuesto al de los adultos (Camarotti, et al. 2007: 73). Y las nociones juveniles que pretenden oponerse a las propuestas normativas sobre el consumo de estupefacientes, puesto que "para muchos 'jóvenes inconformistas' fumar marihuana era un símbolo de rebeldía y un elemento que otorgaba identidad" (Camarotti, 2007: 90). Entre éstas hay muchas otras aportaciones que contribuyen a la comprensión de la juventud, aunque ahora importa la relación específica que emana de la juventud y el género.

2.4.- La mirada a la juventud desde el género

La forma de ser *una joven* o *un joven* se inscribe en la lectura imperante que cada cultura hace con respecto a los géneros. Este acercamiento en torno a las mujeres jóvenes y los hombres jóvenes es de gran importancia porque nos permite ver las particularidades concretas –en cuanto a nociones identitarias y culturales– que determinan su respectivo actuar en el mundo social. ¿Qué significa que los jóvenes estén inscritos en un orden social genérico? Sin duda, que sus vidas están influidas y determinadas por características, normas, valores, prácticas y creencias que son diversas; por ende, que dichos elementos pueden llegar a representar oportunidades y restricciones en su proceder.

Existe vasto material bibliográfico que nos permite afirmar que en efecto la vivencia de la juventud está determinada por el género, que define la forma de ser mujer u hombre. Por ejemplo, en la cultura podemos hallar un estereotipo concreto con respecto a lo que significa la masculinidad. Éste va permeando en los sujetos desde edades muy tempranas atribuyéndoles características como la valentía, la competitividad, la agresividad, la frialdad, la capacidad de decisión y la

inteligencia expresada a través de la razón (Montesinos, 2002: 347). Por supuesto que no todos los varones cuentan con estas características; sin embargo, el modelo hegemónico de masculinidad se las confiere como norma y aspiración.

En el trabajo de Rafael Montesinos titulado *Masculinidad y juventud. La identidad genérica y sus conflictos* (2002), el autor señala que uno de los principales ámbitos que determinan la construcción identitaria de la masculinidad en los jóvenes es el ejercicio de la sexualidad más permisiva que la atribuida a las mujeres (2002: 256). Aunado a lo anterior no podemos olvidar que entre los jóvenes varones se sigue reproduciendo la idea de que “a la mujer le queda el garantizar la reproducción del espacio privado y al hombre, la apropiación del público. Así como la *sensibilidad* y el *ser para los otros*, corresponde a la mujer, la *capacidad proveedora* y el *don de mando*, al hombre” (2002: 348).

Por otra parte, señala Joan Vendrell que gran cantidad de rituales en torno a la masculinidad se llevan a cabo en la juventud. De tal manera que “es corriente oír hablar del servicio militar como un ‘rito de iniciación’ para ‘hacerse hombre’, como hace unos años se podía hablar de la primera visita de un joven a un prostíbulo, u hoy mismo se puede hablar de la primera borrachera, la primera noche pasada fuera de casa, el primer cigarrillo, fumar *mota* por primera vez en compañía de los cuates, etcétera (2002: 373-374). Si bien algunos cambios han llegado a presentarse “hoy, el joven mexicano sigue teniendo que confrontarse a sus semejantes para hacerse hombre y demostrar su hombría, sea lo que sea lo que ésta quede después de la transformación, con desprestigio creciente, del mito del ‘macho’ mexicano y de su concomitante machismo” (Vendrell, 2002: 378).

Por otra parte, la vida de las mujeres jóvenes enfrenta rituales particulares cimentados en el género. De esta forma, el estereotipo de mujeres pasivas, dependientes, tranquilas, dóciles y sumisas frente a los demás, parece ser la marcar que determina su modo de estar en el mundo. De ahí que la estructura de mujeres como *sujetos para los otros* -que proclamó la autora Marcela Lagarde (2005) - continúe aplicando en este periodo de vida-. En este sentido, diversos trabajos académicos nos permiten ver que la vida de las mujeres jóvenes tiende a poseer grados de pasividad según los espacios que ocupan. Así, por ejemplo, en la escuela y en la casa se espera que las mujeres sean más tranquilas y ordenadas que los varones. En el noviazgo se espera que no tomen ninguna iniciativa, lo mismo que en el comportamiento sexual.

Sin duda la reflexión sobre los imaginarios sociales nos devela que la reproducción de estereotipos tradicionales entre la juventud poco se ha transformado, aunque ya presenta algunos avances. Generalmente los espacios siguen estado diferenciados para mujeres y hombre, atribuyendo a las primeras el espacio doméstico y a los segundos el público. En el caso de los varones la casa refiere al acogimiento y para las mujeres es el espacio de reproducción de labores en beneficio de los demás. El tiempo también influye. El primer indicador diferencial del tiempo con base a los géneros está marcado por el día y la noche. Mientras para los varones el tiempo nocturno parece estar más permitido, para las mujeres el día tiende a ser el momento de su acción.

En un estudio realizado por las investigadoras Patricia K. N Schwarz y Ana María Mendes Diz se analiza la asignación genérica de los tiempos (2012). Dicho trabajo es relevante ya que nos permite ver la forma en que las mujeres y los hombres jóvenes urbanos hacen uso de ese recurso. En este tenor, mientras los varones dedican mayor parte de su tiempo a trabajar, jugar con la pelota, practicar algún deporte, tocar en una banda, jugar en la PC videojuegos, beber y fumar, así como hablar con los amigos; las mujeres dedican su tiempo a otras actividades, como son: estudiar, hacer tareas domésticas y de cuidado, talleres artísticos, actividades religiosas, mirar la televisión o algún otro tipo de actividad física como la gimnasia (2012: 167-168). Sin duda el tiempo social está inmerso en distintas creencias, valores y costumbres de un grupo.

Otra dimensión diferenciada para los jóvenes es el cuerpo. Las mujeres y los varones conciben de forma distinta el cuerpo, y en dicha lectura, también se vuelven manifiestos los mandatos de género. Por ejemplo, “los varones parecieran preocuparse más por el cuidado del cuerpo en tanto herramienta de movilidad, de goce, de trabajo [...] La

mujer utiliza este tiempo para convertir su cuerpo en un cuerpo *modé*, apto por sus características para ser exhibido y reconocido como tal” (Díaz, 2012: 94).

Ahora bien, ¿para qué ha servido este recorrido por la diferenciación genérica de la juventud? Principalmente para demostrar que la vida de las mujeres y los hombres jóvenes no se afronta de la misma manera y que el género tiene grandes implicaciones en torno a las actividades, aspiraciones e imaginarios sociales que influyen, en muchos casos, a seguir con papeles tradicionales que poco contribuyen a la transformación social. Ahora es momento de retornar con el objetivo del presente apartado y explicar categorías fundamentales. Con antelación ya se ha podido definir qué es la *cultura* y la *juventud*, así que es pertinente ingresar con la noción de lo urbano.

2.5.- Hacia una definición de lo urbano

La construcción de la ciudad encuentra su fundamento en el adjetivo empleado para nombrar lo referente a la misma: lo urbano. Tratar de definir lo urbano invariablemente nos coloca en un punto de quiebre donde existen lecturas concretas, parciales y contradictorias. Desde los estudios de territorialidad podemos hallar que la ciudad es heterogénea, según los vínculos que los habitantes entablan con el espacio y las características del mismo. Desde la psicología, la ciudad es un espacio al que se le atribuyen significaciones y emociones. Desde la historia, la ciudad es un lugar que genera narrativas y apologías para contarse. En conclusión, la ciudad nunca es una y sola para todos los habitantes.

Por otro lado, “la ciudad es un incesante lugar de producción simbólica que es interpretado de manera rutinaria e inédita por aquellos que lo habitan. Desde diferentes ubicaciones en el mundo social de la ciudad de sus habitantes, transeúntes, usuarios o ciudadanos participan en múltiples registros de lo urbano, haciendo posible la coexistencia en ámbitos saturados de lo demasiado, en donde siempre hay lugar para lo demás” (Ramírez Kuri & Aguilar, 2006).

¿Qué pasa cuando el sujeto que habita la ciudad es una mujer? En este sentido los estudios sobre género han mostrado que “los espacios públicos –sobre todo aquellos que son amplios y abiertos- llevan a ser vividos como espacios peligrosos” (Lindón, 2006: 16). Sin soslayar –por supuesto- que la relación entablada entre las mujeres y el espacio depende de otros factores como son “la clase, la edad y también otras más coyunturales, como transitar por una calle particular, en un cierto momento del día” (Lindón, 2006: 17). De tal forma que lo urbano da cuenta de una forma específica en que las mujeres se vinculan con la ciudad. Después del recorrido por las tres categorías expuestas hasta ahora: *cultura*, *juventud* y *lo urbano*, es momento de configurar una definición de cultura juvenil urbana.

2.6.- Las culturas juveniles urbanas

La cultura juvenil urbana es aquélla donde un grupo social específico, los jóvenes, generan vínculos, formas de comunicar, universos simbólicos y cosmovisiones que son comunes, pero no por ello unívocos y congruentes. Se trata de organizaciones que comparten un espacio territorial determinado: la ciudad, y generan una lectura particular en torno a ella. Para la doctora Rossana Reguillo las culturas juveniles actúan como expresión que codifica, a través de símbolos y lenguajes diversos, la esperanza y el miedo, al tiempo que genera estrategias para descifrar un texto social: el de una política con minúscula que haga del mudo un mejor lugar para vivir (2007: 16). De igual forma, podemos hallar la propuesta de Carles Feixa quien considera:

Las culturas juveniles refieren la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas”, que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran

históricamente en los países occidentales tras la II Guerra Mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico (1998: 60).

El origen de las culturas juveniles comenta Carles Feixa “se ha asociado a la identidad cultural de la segunda generación de emigrantes a zonas urbanas de Europa y Norteamérica. Dado que los jóvenes de la segunda generación no pueden identificarse con la cultura de sus padres, que sólo conocen indirectamente, pero tampoco con la cultura de su país de destino, que los discrimina, podrían interpretarse sus expresiones culturales como intentos de recomponer mágicamente la cohesión perdida en la comunidad original” (1998: 66). Al respecto señala Dick Hebdige que las culturas juveniles son la respuesta ante el desmembramiento del clan familiar, producto de la migración, y la sustitución del espacio privado por el espacio comunitario, que amenazaban la estructura de la comunidad tradicional en un sentido mucho más profundo (2013: 83).

La emergencia de estas organizaciones significó la reconfiguración del espacio y del tiempo, así como la reapropiación de la ciudad con las fiestas, el *graffiti* y el diseño de rutas de ocio. Por las características de quienes integraban estas organizaciones generalmente se las consideró como subalternizadas, conformadas por sectores dominados que formulaban propuestas diversas. Se habla de culturas juveniles en plural porque se reconoce la heterogeneidad entre las mismas.

Para Carles Feixa las condiciones que determinan a las culturas juveniles son: la generación, el género, la clase, la etnicidad y el territorio. La generación se considera como el nexo entre biografías e historias entre las personas que remite a la identidad de un grupo de edad socializado en un mismo periodo histórico; desde el género se considera que “las culturas juveniles han sido vistas como fenómenos exclusivamente masculinos. De hecho, la juventud ha sido definida en muchas sociedades como un proceso de emancipación de la familia de origen y de articulación de una identidad propia, expresada normalmente en el mundo público o laboral. En cambio, para las muchachas su juventud ha consistido habitualmente en el tránsito de una dependencia familiar a otra, ubicado en la esfera privada” (1998: 63). En torno a la clase las culturas juveniles de procedencia obrera generan un amplio conjunto de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes en el seno de la familia, el barrio, la escuela, configurando la red amplia de parentesco; desde la etnicidad se contemplan los espacios diferenciados de procedencia y finalmente, la significación y apropiación sobre los territorios (1998). Por otra parte, las culturas juveniles representan un espacio de creación discursiva, en el que se generan significaciones concretas, así como lugares de enunciación ambivalentes: algunas veces alternativas y en otras ocasiones conservadoras. También son espacios sociales en los que se crean cosmovisiones, mitos y horizontes de sentido: formas concretas de ver el mundo. Sin embargo, como se ha podido constatar, son espacios donde las mujeres aún son invisibilizadas.

2.7.- La presencia de las mujeres en las culturas juveniles urbanas

La participación de las mujeres en las culturas juveniles urbanas se remonta al surgimiento de las mismas, aunque difícilmente se las ha observado como sus constructoras y protagonistas. Al respecto, existen diversos documentos que permiten constatar esa intervención. Un trabajo pionero sobre el tema fue realizado por las teóricas Angela McRobbie y Jenny Garber, cuyo título es *Girls and subcultures* (1976). Una pregunta clave para las autoras es si ¿están realmente ausentes las chicas de las subculturas? En definitiva, la respuesta es negativa. Las mujeres están en dichas organizaciones desde su origen, es decir, también son sus pioneras. Pero sucede que están invisibilizadas o tomando papeles secundarios impuestos desde el mandato de género. Y también acontece que los medios de comunicación –y sobre todo la industria cultural- se han fijado en estas mujeres como importantes consumidoras y reproductoras de estereotipos. Así las mujeres están en las culturas juveniles pero los mandatos de género evitan su plena participación en éstas, sobre todo porque les exige mantener papeles pasivos y de subordinación frente a los hombres. Es claro que no se trata de una imposición que provenga del interior del grupo sino del mandato social que demanda ese

comportamiento; de ahí que, cuando las jóvenes ingresan a una cultura juvenil urbana se les atribuye dar continuidad con los papeles tradicionales femeninos: *objetos sexuales, acompañantes, novias o fans* (1976). Poco se rescatan sus contribuciones y actividades.

Otro de los puntos nodales que recuperan Angela McRobbie y Jenny Garber es lo concerniente al *género y al espacio*. Porque la presencia de las mujeres en la calle –lugar propio de las culturas juveniles- dista de tener la misma valoración que la presencia masculina. Principalmente porque a las mujeres en el espacio público se les cuestiona su reputación, que en los años cincuenta y sesenta (cuando surgen estos movimientos culturales) estaba directamente relacionada con un cierto libertinaje sexual (1976: 107). De ahí que las mujeres en la calle fueran vistas sin más argumento como promiscuas. ¿Por qué las mujeres son prescindibles en esa esfera pública? Si las mujeres son marginales en las culturas masculinas del trabajo es porque son centrales y fundamentales en una esfera subordinada, la familia (1976: 107).

La conclusión que presentan las autoras es la crítica al acercamiento sociológico en torno a las culturas juveniles urbanas. *Pues afirman que se las pretende seguir estudiando como espacios de creatividad, pero poco se habla de sus formas particulares de dar continuidad con ciertas relaciones de poder* (McRobbie & Garber, 1976). De ahí que pongan el acento en analizar cómo las mujeres participan al interior de estas culturas. También hacen el llamado a revisar cómo las mujeres llevan a cabo procesos de negociación para acceder a *espacios de ocio, que, al fin y al cabo, representan zonas de resistencia*. En síntesis, desde la perspectiva de Angela McRobbie y Jenny Garber las culturas juveniles urbanas reproducen los parámetros de feminidad asignados a las mujeres en la sociedad, donde son vistas como pasivas y dependientes.

Sin embargo, no se puede desdeñar la importante contribución de las mujeres en las culturas juveniles urbanas. Intervención que ha cobrado mayor relevancia desde los años sesenta cuando los colectivos femeninos se propagaron en la escena mundial, ya que en dicho periodo surgieron agrupaciones juveniles que prescindieron de la participación masculina. Gracias a lo cual se puso de manifiesto la capacidad de alianza, movilidad, agencia y transformación de las mujeres en el espacio público.

Un ejemplo de este tipo de organizaciones juveniles lo muestra el sociólogo inglés Shane J. Blackman, quien en su texto *“The School: Poxycupid”* (1998), habla del caso de las *New Wave Girls*. Se trata de un grupo de chicas de clase baja y media-baja, estudiantes de secundaria, que se organizaban para reivindicar otras formas de vivir la feminidad. Según el análisis de Blackman estas jóvenes logran construir una subcultura de resistencia genérica ya que en la agrupación hablaban sobre temas que la institución educativa les prohibía: novios, menstruación, deseos, anhelos y formas alternativas de ser mujer (1998, 207-228). La dislocación de género alcanzada por esta organización de chicas es contundente y llamativa. Por un lado, se trata de jóvenes que tienen buenas calificaciones en la escuela, cumplen con sus deberes académicos y se interesan por la lectura y el conocimiento; por otro lado, *se van de pinta*, toman y fuman, además usan ropa holgada para evitar el hostigamiento por parte de los compañeros. Con base en los análisis de Blackman se sabe que dicha organización contaba con alta cohesión. Muestra de ello es que mantenían información exclusiva hacia el interior del grupo para evitar que sujetos con autoridad –madres, padres, maestras, maestros y directivos- supieran de lo que ahí se comentaba. Todos estos elementos vienen a representar una forma distinta de enfrentar el género entre las jóvenes.

La presencia de las mujeres en las culturas juveniles en México ha sido poco explorada. Sin embargo, cada vez son más los trabajos académicos que intentan realizar acercamientos al tema para demostrar que las mujeres efectivamente están generando cambios al interior de dichas organizaciones juveniles. En este sentido, destaca el trabajo de la profesora Carmen de la Peza, quien en su reciente libro *El rock mexicano, un espacio en disputa* (2014) abre un paréntesis para hablar sobre las mujeres en el rap mexicano. Desde este texto la autora plantea que las mujeres en el

rap están tomando una postura de agencia frente a los discursos misóginos y hasta grotescos que el rap comercial promociona. Lo cual significa una ruptura en torno a la enunciación emitida por parte de las mujeres.

Por otro lado, tenemos el trabajo de Luisa Fernanda Hernández Herse, quien en su tesis de maestría titulada: *“Las mujeres no pintan”*. *Identidades de jóvenes creadoras de graffiti en México* (2013), habla en torno a la participación de las mujeres graffiteras en nuestro país. En dicho trabajo la autora lleva a cabo el estudio de caso de cuatro mujeres: Karla Zúñiga (Fanzye), Paulina Lázaro (Tysa), Edith Medrano (Basía) y Aída Vázquez (Peste), quienes representan un grupo de importantes escritoras¹⁸ urbanas. El estudio de Hernández Herse comienza hablando de la invisibilidad de las mujeres en el *graffiti* mexicano como consecuencia de la encrucijada de tres elementos: *el género, la juventud y la identidad*. Para después concentrarse en el rastreo histórico de las mujeres que han pintado en diversos *crews* a nivel mundial y específicamente en México. Los principales prejuicios patriarcales que desmonta Luisa Fernanda Hernández Herse en su tesis son: 1) que las chavas no son más miedosas que los chavos, y, por consiguiente, también salen a pintar de noche. 2) Que las chavas en realidad quieren pintar y no se integran necesariamente a un *crew* para conseguir novio. 3) Que las hijas no tienen que ser el ejemplo de buena conducta en sus casas, y que, 4) a las chavas sí les interesa competir en el espacio público. Otros trabajos importantes sobre la presencia de las mujeres *graffiteras* en México son los libros: *La calle es de nosotras* (Dokins, 2007) y *Desbordamientos de una periferia femenina* (García, 2008).

En conclusión, a lo largo de este capítulo se ha logrado realizar el recorrido teórico que demuestra cómo la invisibilidad de las mujeres en las culturas juveniles urbanas forma parte del andamiaje conceptual que ha pugnado por el androcentrismo. Así, se ha podido comprobar cómo teóricamente las nociones de *cultura y juventud* designan al sujeto masculino, excluyendo a las mujeres de su concepción primigenia. En la relación existente entre las mujeres y el espacio, es evidente que los mandatos de género las excluyen del espacio urbano y sus dinámicas, debido a preceptos genéricos. Finalmente se puede decir que la incorporación de las mujeres a las culturas juveniles urbanas representa en sí mismo un acto de agencia y resistencia genéricas.

¹⁸ Es otro de los títulos con los cuales se hace referencia a las mujeres en el *graffiti*.

CAPÍTULO TRES:
ESTRATEGIA METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN.
HACIA UNA GENEALOGÍA FEMINISTA

El objetivo de este capítulo es establecer las bases metodológicas de la presente investigación. Para tal efecto, se comenzará abordando la visión historicista de la genealogía, para después, virar hacia las prácticas discursivas, entendidas éstas como las reglas que determinan la función enunciativa en cierto tiempo y espacio.

3.1.- El discurso y la historia

Si las mujeres no escriben su propia historia difícilmente las personas del género masculino lo harán. Escribir la historia de las mujeres es relevante porque implica el alejamiento de las perspectivas naturalistas que siguen viendo a lo femenino en términos de *inmediatez, de adhesión a lo biológico*. La historia –como disciplina académica- surge al interior de la cultura androcéntrica que está adiestrada a mirar a los varones como los sujetos protagonistas de los procesos y transformaciones sociales, atribuyendo a las mujeres los papeles secundarios o la invisibilidad. Ante tal situación, el feminismo y sus claves epistémicas han propuesto escribir la historia de las mujeres en diversos ámbitos de la cultura: el deporte, la ciencia, las organizaciones civiles y gubernamentales, por mencionar algunos. Aunado a ello se han gestado propuestas que buscan rescatar la memoria, los sentimientos y las experiencias particulares de las mujeres en distintos momentos de la vida.

Para los fines de esta investigación interesa observar a la historia como discursos. La perspectiva histórica que ahora se recupera conlleva los planteamientos foucaultianos que observa los discursos como condiciones de posibilidad para generar “sujetos” y “objetos” con base a contextos de emergencia de ciertas verdades históricas. Foucault no está completamente de acuerdo con la idea de que hay un sujeto fundador de las cosas (Chaverry, 2010: 29), por el contrario, serían los discursos los que configurarían al sujeto y su experiencia. Esos discursos son históricos, se transforman, y por ende poseen distintos lugares de emergencia, lo que conlleva a pensar en el método genealógico.

¿Por qué la elección de un método histórico para esta investigación? En el año 2015, cuando se comenzaba a gestar este trabajo, una de las primeras mujeres a las que se entrevistó fue a la *rapera* oaxaqueña Mare Advertencia Lírika. Producto de ese contacto se tomaron decisiones metodológicas que comenzaron a reflejarse en esta investigación. Ante

la pregunta de cómo se entiende al *Hip Hop* en México, ella refirió lo complejo de otorgar la respuesta, puesto que no existe la historia del *Hip Hop* en el país, por consiguiente, había que comenzar a narrarla, a construirla.

Algunas de las claves que derivaron de esa entrevista fueron las siguientes: 1) relatar la historia del *Hip Hop* a la par de visibilizar a las mujeres involucradas en esta cultura. En México no se comprende todavía qué significa la cultura *Hip Hop*, por eso, había que significarla; 2) es fundamental visibilizar al *Hip Hop* como cultura y no seguir fragmentándola como lo hacen otros estudios que versan sobre el *graffiti*, el *rap*, el *DJ* o el *breaking*, por separado; 3) identificar las bases filosóficas y políticas del *Hip Hop* que posibilitan la enunciación feminista; 4) asumir una postura donde las mujeres dentro del *Hip Hop* comienzan a escribir su propia historia. Ante este panorama, se optó por el método histórico-discursivo.

3.2.- Métodos del análisis histórico: la arqueología y la genealogía

Escribir historias nos remite a la construcción de discursos, de narrativas, de formas de ver y entender el mundo. Debido a que la historia no siempre se ha escrito de la misma manera, porque sus métodos también son históricos, es posible considerar su carácter contingente. Al respecto, Michel Foucault señala que hay dos maneras en las que se ha concebido la tarea de hacer historia. Por un lado, está la que tiende a fijarse “preferentemente en los largos periodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes, los fenómenos tendenciales que culminan y se invierten tras de las continuidades seculares” (2013: 11). Este primer modelo de hacer historia remite a la forma concreta de pensamiento: lineal, progresivo, ascendente, coherente.

Por otro lado, está la historia que advierte Foucault no atiende las continuidades. La historia que no describe épocas o siglos, sino que se perfila hacia la ruptura. “Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas [...], por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones. Interrupciones cuyo estatuto y naturaleza son muy diversos” (2013: 12). Bajo esta perspectiva de la ruptura en la historia se observan las “redistribuciones recurrentes que hacen aparecer varios pasados, varias formas de encadenamiento, varias jerarquías de importancia, varias redes de determinaciones, varias teleologías” (2013: 13).

Será en *La arqueología del saber* y en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* donde Michel Foucault concentrará su atención en las *Unidades arquitectónicas* que evidencian los distintos niveles discursivos que refieren y nombran. Enfocado como está en conocer la manera en que los discursos construyen, este autor buscará la “verdad” en las prácticas discursivas que emanan de diversas fuentes. Por ejemplo, en su obsesión por saber cómo se construye *la locura* se interesará en los discursos que la configuran. ¿Quiénes han hablado de la locura? En este análisis hallará que en torno a la locura hay diversas estipulaciones: el discurso legal (que ve a la locura como forma de evitar una pena), el discurso médico, (que ve a la locura como enfermedad), el discurso académico (que ve a la locura como impedimento para el desarrollo del sujeto). En este sentido se puede advertir que *la locura* no significa lo mismo en distintos espacios, sino que el andamiaje discursivo va construyendo la locura de determinada manera.

Esta forma de ver los discursos, como analogía de archivos, lleva al autor a pensar en la *arqueología*. “Hubo un tiempo en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que, en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento” (2013:17). De tal manera que la arqueología -preocupada por los niveles y las etapas- brinda el andamiaje metodológico para mirar a los discursos como monumentos. En este tenor los discursos en torno a las personas y las cosas no son uno solo sino varios. De esta forma, “la Arqueología, delimita los conjuntos de discursos de

una época en *epistemes*, término que emplea Foucault para señalar que en cada momento opera un tipo diferente de 'racionalidades' que son la condición de posibilidad de todo saber posible" (Chaverry, 2010: 22).

Esto significa que existen condiciones históricas de posibilidad de saber, y éstas no emergen al margen de lo que somos, sino como parte de ver las rupturas en el mismo sujeto (Chaverry, 2010: 23). Los distintos discursos llevarán a Foucault a desesencializar cualquier configuración identitaria. La manera en que se trabaja la arqueología en el discurso consiste en "identificar las coherencias internas, de los axiomas, de las cadenas deductivas, de las compatibilidades (Foucault, 2013: 14). Remite al tipo de investigación que se dedica a extraer los acontecimientos discursivos como de un archivo, y ayuda a saber, por ejemplo, cómo es construido el sujeto desde la psicología, la ciencia política, la medicina, la comunicación. La imagen de los archivos es la metáfora del quehacer arqueológico: el discurso coherente y definido. Las posibilidades y alcances de la arqueología establecen que *se trata de un método descriptivo*. Situación que no permite explicar las *relaciones de poder* que se dan al interior de los discursos. Entonces fue indispensable revisar otro método histórico: *la genealogía*.

Al igual que la arqueología, *la genealogía* está inscrita en la lógica de los discursos históricos no lineales¹⁹. Por ende, "no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad, sino por el contrario encarnizarse en disiparlas; no busca reconstruir el centro único del que provenimos, esa primera patria donde los metafísicos nos prometen que volveremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan" (Foucault, 1980: 27). De esta forma *la genealogía* es el método que estimula la singularidad "encontrar ahí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos –, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de ausencia, el momento en el que no han tenido lugar" (Foucault, 1980: 7). Por consiguiente, *el objetivo de la genealogía no será buscar el «origen» de las cosas*.

Será por el contrario ocuparse en las meticulosidades y en los azares de los comienzos; prestar una escrupulosa atención a su derrisoria malevolencia; prestarse a verlas surgir quitadas las máscaras, con el rostro del otro; no tener pudor para ir a buscarlas ahí donde están –«revolviendo los bajos fondos»–; dejarles el tiempo para remontar el laberinto en el que ninguna verdad nunca jamás las ha mantenido bajo su protección. El genealogista necesita de la historia para conjurar la quimera del origen un poco como el buen filósofo tiene necesidad del médico para conjurar la sombra del alma. Es preciso saber reconocer los sucesos de la historia, sus sacudidas, sus sorpresas, las victorias afortunadas, las derrotas mal digeridas, que dan cuenta de los comienzos, de los atavismos y de las herencias; como hay que saber diagnosticar las enfermedades del cuerpo, los estados de debilidad y de energía sus trastornos y sus resistencias para juzgar lo que es un discurso filosófico. La historia, con sus intensidades, sus debilidades, sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir. Hay que ser metafísico para buscarle un alma en la lejana identidad del origen (Foucault, 1980: 11-12).

Hay dos palabras que definen el objeto de la *genealogía*. *Entstehung*²⁰ o *Herkunft*²¹. "Se los traduce de ordinario por «origen», pero es preciso intentar restituirles su utilización apropiada" (Foucault, 1980: 12). El primero refiere a la

¹⁹ Es conveniente decir que "Foucault pensará en *El uso de los placeres* las relaciones entre arqueología y la genealogía como dos momentos del análisis en el cual el primero apunta al estudio de las problematizaciones (problemas que se plantean los sujetos en un tiempo determinado), mientras que el segundo se detiene en las prácticas y sus modificaciones engarzadas en una red de relaciones de poder" (Chaverry Soto, 2010: 31).

²⁰ Michel Foucault dirá que "Entstehung designa más bien la emergencia, el punto de surgimiento. Es el principio y la ley singular de una aparición. Del mismo modo que muy frecuentemente uno se inclina a buscar la procedencia en la continuidad sin interrupción sería un error dar cuenta de la emergencia por el término final. Como si el ojo hubiese aparecido, desde el principio de los tiempos, para la contemplación, como si el castigo hubiese tenido por destino dar ejemplo. Estos fines aparentemente últimos, no son nada más que el actual episodio de una serie de servilismos: el ojo sirvió primero para la caza y la guerra; el castigo fue sometido poco a poco a la necesidad de vengarse, de excluir al agresor, de liberarse en

emergencia y el segundo a la *procedencia*. *Entstehung* -como emergencia- dará cuenta de la interrupción de las cosas y no de su punto final; es decir, una misma cosa puede servir a lo largo de la historia para diversos fines, y en esas nuevas veredas, irrupciones, es donde existe un principio. Mientras que *Herkunfl* –como principio- no delata un “origen”, tiene que ver con la tradición a la que se pertenece, a la sangre, pero no al surgimiento mismo, sino a la procedencia, los pliegues. “La procedencia permite también encontrar bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado” (Foucault, 1980: 13). La imagen de *procedencia* coloca a la *genealogía* en relación particular con el tiempo. Ante la noción del tiempo lineal, la *genealogía* rompe con la idea progresiva y advertirá los accidentes.

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas – o al contrario los retornos completos -, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente. (Foucault, 1980: 13).

La *genealogía* no funda, sólo remueve las distintas capas para observar la heterogeneidad. Por consiguiente, “la genealogía es un análisis que se dirige a dilucidar del presente la procedencia de las evidencias de las que no nos permitimos dudar, en analizar la raíz de lo que conocemos y lo que somos, no en la verdad y el ser, sino en el accidente” (Chaverry, 2010: 30). Una de las formas más convenientes para Foucault al momento de hacer *genealogía* radica en develar los *dispositivos*. Porque “los dispositivos han materializado sus efectos en los cuerpos, dispositivos que pasan desapercibidos pero que constituyen subjetividades y cuerpos. La categoría de ‘dispositivo’ es la que sustituirá, en la genealogía. El dispositivo es el fondo por medio del cual se puede observar relaciones entre elementos heterogéneos del poder” (Chaverry, 2010: 27). En este sentido, el dispositivo permite reconocer nexos de poder entre elementos que aparentemente son diferentes, por consiguiente, el dispositivo permite reconocer las relaciones que la arqueología no podía dilucidar entre lo dicho y lo no dicho (Chaverry, 2010: 27).

Cuando se señala que los *dispositivos* permiten entablar relaciones entre lo heterogéneo, se está pensando en lo que Foucault hace en *Vigilar y castigar*, “donde se desarrolla la incidencia de un mismo dispositivo de vigilancia en ámbitos tan disímiles como la prisión y la escuela” (Chaverry, 2010: 27): *el panóptico*. Lo mismo acontece en *Historia de la sexualidad*, cuando Foucault menciona que la *sexualidad* funge como *dispositivo*, porque a través de los múltiples discursos generados en torno a ella es posible regular cuestiones tan dispares como la natalidad poblacional, las enfermedades que provoca y hasta la relación conyugal. Por consiguiente, se propicia la incitación discursiva de la

relación a la víctima, de meter miedo a los otros. Situando el presente en el origen, la metafísica obliga a creer en el trabajo oscuro de un destino que buscaría manifestarse desde el primer momento. La genealogía, por su parte, restablece los diversos sistemas de sumisión: no tanto el poder anticipador de un sentido cuanto el juego azaroso de las dominaciones” (1980: 15).

²¹ Al respecto señala Michel Foucault que “Herkunfl: es la fuente, la procedencia; es la vieja pertenencia a un grupo –el de sangre, el de tradición, el que se establece entre aquellos de la misma altura o de la misma bajeza. Con frecuencia el análisis de la Herkunfl hace intervenir a la raza o el tipo social. Sin embargo, no se trata precisamente de encontrar en un individuo, un sentimiento o una idea, los caracteres genéricos que permiten asimilarlo a otros –y decir: este es griego o este es inglés-; sino de percibir todas las marcas sutiles singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en él y formar una raíz difícil de desenredar. Lejos de ser una categoría de la semejanza, un tal origen permite desembrollar para ponerlas aparte, todas las marcas diferentes: los alemanes se imaginaban haber llegado hasta el límite de su complejidad cuando dicen que tiene el alma doble; se equivocaron con mucho, o mejor intentaban como podían controlar la mezcla de razas de las que ellos se constituyeron. Allí donde el alma pretende unificarse, allí donde el Yo se inventa una identidad o una coherencia, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo – de los comienzos inabarcables que dejan esa sospecha de color, esta marca casi borrada que no sabría engañar a un ojo un poco histórico-; el análisis de la procedencia permite disociar al Yo y hace pulular, en los lugares y plazas de su síntesis vacía, mil sucesos perdidos hasta ahora” (1980: 12).

sexualidad como mecanismo regulatorio de la práctica. De esta forma, la noción de *dispositivo* invita a pensar cómo elementos aparentemente sin relación constituyen parte del mismo diseño, producto de la racionalidad encaminada a regular, vigilar o establecer determinadas *relaciones de poder*, que se exponen en la complejidad existente entre el *saber y el poder*.

La genealogía no es una evolución de la arqueología sino un análisis que apunta a un sustrato diferente que la primera en la medida en que el saber, previamente descrito y señalado como base de los sujetos y las subjetividades, es colocado como una de las caras que mantiene con el poder relaciones complejas. El trabajo arqueológico es descriptivo y apunta a lo discursivo, a lo dicho, mientras que el genealógico es explicativo. La genealogía es el trabajo que, al agregar las relaciones de poder, complementa el análisis del saber, desarrollando así un modelo explicativo de los modos de subjetivación. La inserción del análisis del poder es capital pues representa un vuelco en ciertas nociones tradicionales. (Chaverry, 2010: 31).

La conveniencia de emplear la *genealogía* como método en esta investigación permite acceder a las *relaciones de poder* que fraguan los discursos con respecto a las mujeres, modificando la percepción habitual que se tiene sobre el poder. Porque “la genealogía da un vuelco al poder pensado como jurídico o coercitivo, como lineal y único, como algo subjetivo y etéreo” (Chaverry, 2013: 31). Debido a que a la *genealogía* le interesa poner de manifiesto las *relaciones de poder* es conveniente definir las.

3.3- Las relaciones de poder y el método genealógico

Para comprender lo referente a las *relaciones de poder* es determinante entender en principio la concepción de *poder*. Básicamente existen dos modelos empleados en las ciencias sociales para la explicación del concepto; uno que plantea su ejercicio de forma unidireccional, concebido bajo la dialéctica del *amo y el esclavo* de Hegel, y el otro, el modelo que lo caracteriza como facultad diseminada en distintas partes, sin lugar específico de procedencia. Es el segundo modelo el que se recupera a lo largo de esta investigación y cuyo autor y exponente principal es Michel Foucault. Para este autor “el poder no es algo que se adquiere, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias” (Foucault, 2011: 88).

Foucault empieza explicando el momento específico en que el poder dejó de estar concentrado en las manos de una sola persona. Manifiesta que “durante mucho tiempo, uno de los privilegios característicos del poder soberano fue el derecho de vida y muerte” (Foucault, 2011: 125), lo cual se veía reflejado en las imágenes de los reyes que a través del movimiento de su dedo pulgar podían determinar si las personas vivían o morían. Ese momento crucial fue el siglo XVIII, que a modo de umbral modificó la noción de dictar la muerte por el de administrar la vida. Para tal efecto se conformaron disciplinas, campos de práctica política y observación económica para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones, que darían origen al “biopoder” (Foucault, 2011: 130); en ese sentido el saber sobre los demás se convierte en una estrategia que regula. “Poder y saber se articulan por supuesto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes” (Foucault, 2011: 95).

Si el poder no está concentrado en una sola persona entonces significa que “hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del campo en el que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte” (Foucault, 2011: 87). En este sentido, el poder sólo puede ser leído como relaciones, porque si una sola

persona ejerce poder y la otra está impedida para hacerlo, entonces se habla de violencia. Las características de las *relaciones de poder* son: la intencionalidad y la resistencia. Así las *relaciones de poder* son a la vez intencionales y no subjetivas, de hecho, son inteligibles y se ejercen con miras y objetivos. Y en las *relaciones de poder* se ejerce resistencia de forma particular: no existe el discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga; puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la misma estrategia; pueden por el contrario circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas (Foucault, 2011: 96). En síntesis, el poder se expresa fundamentalmente a través de relaciones, activo todo el tiempo y en todo espacio, situación que se analiza desde la *genealogía*. Ahora conviene precisar los elementos concretos que definen a la *genealogía feminista*.

3.4.- La investigación feminista

Definir las características propias de la investigación feminista continúa siendo punto toral en el debate que emana por conocer sus especificidades. Ello deriva en establecer las particularidades de esta investigación frente a otras posibilidades de generar conocimiento que no necesariamente se circunscriben al espacio académico y donde además de la *razón*, como elemento fundante, se recuperan las *percepciones de sentido*, así como las *emociones*. En este tenor, diversas investigadoras han ingresado en la ardua tarea por identificar en dónde radica el quehacer científico feminista: *si en las técnicas, en el método de investigación, en la metodología, en el punto de vista, en la investigadora o el investigador, incluso, en los sujetos de estudio* (Sandra Harding, 2000; Mary Goldsmith, 2000; María Mies, 2000; Teresita De Barbieri, 2000; Eli Bartra, 2000). Frente a esta abrumadora diversificación de elementos es conveniente enunciar que el debate existe²².

La discusión es relevante ya que contribuye a definir por qué la presente investigación es feminista y en dónde se establecen los criterios que así lo determinan. Por otro lado, conviene decir que la investigación feminista plantea distancia respecto a otras investigaciones que sólo mencionan a las mujeres. *Porque la investigación feminista es para las mujeres, no sobre ellas*. Motivo por el cual la propuesta feminista es de carácter ético-político, al fijar la mirada en la transformación de las condiciones de subordinación de las mujeres en la esfera cotidiana.

Independientemente de las discusiones existentes, hay características de la investigación feminista que son elementales y que determinan su posición frente a otras formas de generar conocimiento. Una de ellas refiere a que se plantea como objetivo, a través de la teoría feminista, “el análisis exhaustivo de las condiciones de opresión de las mujeres” (Castañeda, 2008: 10), pero no sólo eso, aspira a la transformación de esas condiciones de vida. Al respecto la teórica María Mies hace un señalamiento en torno a la propuesta feminista de rebasar el acto reflexivo y teórico, para lograr impacto social. “El objetivo del movimiento de las mujeres no se limita al estudio de la opresión y la explotación femeninas, sino que pugna por su superación. Es por esa razón que la relación vigente entre la ciencia y la práctica (en la que la ciencia se concibe como apolítica) debe ser trastocada” (2000:65).

Siguiendo en esta línea explicativa, la estudiosa Teresita De Barbieri señala que la investigación feminista contempla como puntos torales: “a) acabar con lo que se ha llamado más recientemente la ‘ceguera de género’ en la investigación social; b) producir conocimientos que den cuenta de las condiciones de vida específicas de las mujeres; c) producir una teoría o los conocimientos necesarios para liquidar la desigualdad y subordinación de las mujeres, es decir, que tenga referentes (más o menos inmediatos) para la acción política feminista (cualquiera que sea el sentido de la misma)”

²² Las características propias de la investigación feminista tienden a plantear un debate académico donde aún se intentan definir particularidades. Al respecto señala la estudiosa *Mary Goldsmith Connelly* lo siguiente. “Evidentemente no hay acuerdo entre las feministas acerca de en qué consiste o cómo se genera, ni en cómo se construye y se aborda un problema de investigación, ni acerca de si puede haber criterios para evaluar la validez o no de los resultados. Tampoco hay consenso sobre la existencia o no de una epistemología, metodología o método feminista. En parte, estas divergencias reflejan diferencias disciplinarias y distintas conceptualizaciones de las categorías anteriores. Incluso, si bien parece que la mayoría de las investigadoras del campo de los estudios de la mujer –por lo menos de Europa, los Estados Unidos, Australia y Canadá – aceptan que hay producción académica feminista (*feminist scholarship*), no hay acuerdo sobre las características de ésta” (2000:35-62).

(2000: 105-106). Esta forma concreta de producir conocimiento, que se ha desarrollado principalmente a partir de la década de los setenta, no podría ser posible sin contar con una propuesta epistémica feminista, como lo señala la doctora Norma Blazquez Graf, al decir que “una parte medular dentro de estos análisis se realiza desde la epistemología feminista con el fin de fundamentar la discusión alrededor de las siguientes interrogantes: ¿cómo influye el género sobre los métodos, conceptos, teorías y estructuras de organización de la ciencia? Y ¿cómo es que la ciencia produce los esquemas y prejuicios sociales de género?” (2012: 21).

Con respecto a las particularidades metodológicas de la investigación feminista conviene caracterizar si son las técnicas de investigación, la metodología, la epistemología, o en todo caso, la postura de la investigadora o el investigador, o las sujetas de estudio, lo que determina una investigación feminista. Las técnicas refieren a la manera en que se recaba la información -empírica o documental- que es necesaria. Con base en lo señalado por la filósofa feminista Sandra Harding “las técnicas de recopilación de información pueden clasificarse en cualquiera de las siguientes categorías: escuchar a los informantes (o interrogarlos), observar el comportamiento, y examinar vestigios y registros históricos” (2000:11). En este sentido, afirma la autora, las técnicas²³ que emplea la investigación feminista son las mismas que se utilizan en la investigación tradicional; sin embargo, se pueden identificar algunas diferencias en la manera que se aplican. “Por ejemplo, las investigadoras feministas escuchan muy atentamente lo que las mujeres informantes piensan acerca de sus propias vidas y de las de los hombres, y mantienen posiciones críticas frente a concepciones de los científicos sociales tradicionales sobre las vidas de hombres y mujeres” (Harding, 2000: 11). En este sentido, el empleo de técnicas tradicionales resignificadas desde el quehacer científico feminista permite recuperar información que desde otro lugar sería invisible o no tendría importancia.

La metodología, señala la teórica Norma Blazquez, refiere a *la elección de quienes hacen investigación sobre cómo emplear los métodos* (2012: 23). En este sentido, la metodología refiere a una serie de toma de decisiones que recaen directamente en quien asume la tarea investigativa. Decisiones que impactarán tanto en la definición de las categorías, las teorías y la estructura del trabajo. En este tenor, podemos decir que hay autoras que más allá de pensar en “metodología”, en singular, piensan en “metodologías”, es decir, en las diferentes formas de exponer el diseño de las investigaciones.

Por el lado de los fundamentos epistemológicos, señala la filósofa Sandra Harding que “una epistemología es una teoría del conocimiento. Responde a la pregunta de quién puede ser ‘sujeto de conocimiento’ (¿pueden serlo las mujeres?” (2000: 13). Por tal motivo, la epistemología se pregunta por “la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar” (Blazquez, 2012: 22). De esta manera, la epistemología feminista contribuye a visibilizar las desigualdades que existen en torno a la generación de conocimientos, los estigmas y prejuicios que imperan, pese a las lecturas de neutralidad y objetividad de los contenidos y planteamientos teóricos formulados desde la academia. De igual forma la epistemología feminista contribuye a reflexionar sobre el ingreso de las mujeres a las ciencias, como sujetas epistémicas.

La configuración de las mujeres como sujetas encargadas de generar conocimiento representa un fenómeno moderno que data apenas del siglo XVII. En este sentido, “la emergencia de las mujeres como sujetos epistémicos, cognoscentes, tuvo que darse en estrecha vinculación con la movilización política y social de las mujeres, de tal manera que tanto el sufragismo como las movilizaciones posteriores en demanda de equidad social, primero, y luego de vindicación de sus derechos humanos en la acepción más amplia, van de la mano con las primeras incursiones de las mujeres en la academia y en la ciencia” (Castañeda, 2008: 61). El ingreso de las mujeres al ámbito legitimado para la generación de conocimientos permitió no sólo que se posicionaran como intérpretes y constructoras del mundo, sino que les permitió dar cuenta que sus temas de interés se focalizaban en aspectos y fenómenos que hasta el momento la

²³ Conviene señalar que, en el texto de Sandra Harding, *¿Existe un método feminista? (2000)*, son empleadas de forma indistinta las denominaciones “técnicas” y “métodos”.

ciencia androcéntrica no había contemplado; de igual forma, volcó la mirada a grupos sociales que poco o nada habían sido considerados.

El reconocimiento de las investigadoras o sujetas epistémicas también contempla la declaración de principios que las posicionan en el mundo y motivan sus investigaciones, los aspectos más sobresalientes que las llevan al tema elegido, así como las transformaciones – cognoscentes y sensibles- que experimentan en el andar del trabajo académico. Por último, la característica determinante de la investigación feminista es “poner a las mujeres en el centro de la reflexión” (Castañeda, 2008: 31). Lo cual representa una afrenta a las formas tradicionales de investigar, que, al estar enfocadas en las categorías, olvidan que lo importante son las personas, porque en torno a ellas acontecen los fenómenos que significan al mundo.

3.5.- La declaración de principios sobre cómo se llevó a cabo la presente investigación feminista

Soy una mujer migrante en la Ciudad de México que dejó el núcleo familiar a los 17 años para adquirir formación académica en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). No había pensado en la juventud como una etapa por la cual se tuviera que transitar. Acostumbrada a tomar responsabilidades y sin considerar que había prácticas, formas de pensar y de vestir que “caracterizaban un periodo de vida” anterior a la adultez, en el que la mayoría de mis amistades estaban inscritas, descubrí un lugar del cual yo me sentía ajena. Mi adaptación siempre resultó compleja. Por tal motivo pienso que conocí la idea de “juventud” a través de la experiencia y las interacciones que entablé en la *gran ciudad*.

Las prácticas sociales a las que “conocidos” atendían con ahínco, como asistir a conciertos de rock, reunirse con grupos de pares y divertirse los fines de semana no formaban parte de mi horizonte de sentido. Después, poco a poco, me incorporé a algunas de esas prácticas en las que se reconocía lo “juvenil” a partir de la edad, las formas de ser y de pensar. Por eso -considero- yo no sabía que era “joven” hasta que el entorno me lo enseñó, y entonces, antes de transitar a la vida adulta decidí trabajar con ello en esta investigación.

Desde ese momento me leí como una joven que trabaja con jóvenes. Y dentro de la vasta cantidad de formas de significar el mundo decidí que la cultura *Hip Hop* resultaba más interesante para mí. En la Ciudad de México es común escuchar *rap* en la mayor parte del transporte público y en algunos parques abundan chicas y sobre todo chicos que cantan o hacen improvisación. Eso que técnicamente se conoce como *Freestyle*. En las escuelas –principalmente preparatorias- el *rap* se escucha en los periodos de descanso o en la salida. El *graffiti* es por demás una práctica que se puede observar a lo largo y ancho de la *gran ciudad*, donde impera el *tag* aunque también es posible encontrar *placazos* y hasta mural artístico. En la actualidad y gracias a la iniciativa del Fideicomiso del Centro Histórico, es posible hallar *graffiti* de alta calidad en el primer cuadro de la ciudad. Incluso éste se “ofrece” como parte del atractivo turístico a los visitantes que arriban al corazón del país. También, se puede encontrar a personas haciendo *breaking* en algunos parques y jardines. El *Djing* siempre ha estado más hermético, aunque es una práctica que no dejan de tener relación de parentesco con el movimiento *sonidero* que se impone en la capital del país.

Atenta a mi interés por los fenómenos culturales, muy pronto comencé a tomar clases de música para comprender algunos aspectos relacionados con la producción del *Hip Hop* desde los sintetizadores. Los talleres contemplaban cuestiones básicas como son la lectura de partituras y la ejecución de un instrumento, ordinariamente las percusiones. Me llamaba la atención cómo el maestro siempre se refería a la música equiparándola a la mujer. Decía que “la música, como las mujeres, son celosas..., y hay que estar constantemente cerca porque de lo contrario se enojan”. O mencionaba que “la música y las mujeres tenían que ser tratadas con tacto”. También hacía referencia sobre cómo la música -al ser femenina- difícilmente podía ser tocada por mujeres, esto servía de “justificación” para enunciar que la práctica artística correspondía a los hombres: “a las mujeres les cuesta más trabajo hacer música” o “hay pocas mujeres que hagan buena música”, eran frases que formaban parte de su repertorio. Curiosamente mi grupo estaba conformado

por más mujeres que hombres, y al finalizar el primer taller, más hombres lo concluyeron. Entonces comprendí la dimensión estructural del problema.

Por otra parte, cuando empecé a trabajar con la cultura *Hip Hop* descubrí el estigma que pesa sobre lo popular y sobre aquello que marca una adhesión a las propuestas de calle. Si bien muchas personas dentro de esta cultura poseen formación académica, la mayoría no la tiene. Es la juventud que no está en la escuela, que no trabaja formalmente, pero *rapea* y *graffitea* (y casi siempre recibe un pago por ello); es decir, son personas que para el orden social simplemente “no hacen nada”. Trabajar un tema como la presencia de las mujeres en la cultura *Hip Hop* también significó una posición subalternizada dentro de la academia, algo “no común” que en más de un espacio me hizo acreedora a calificativos como: “la que rapea” (aunque no canto), “la chica *Hip Hop*”, y hasta “Planeta Rock”. Perdí mi “estatus” de estudiante de doctorado o de investigadora, y hubo quienes me llegaron a decir, en principio, que quizá lo que yo estudiaba no era tan serio. Después descubrí entre personas adheridas a la cultura *Hip Hop* varios intentos fallidos por hacer tesis o trabajos académicos desmotivados desde las instituciones educativas. Tuve alumnas y alumnos de la carrera de *Arte y Patrimonio* que me platicaron cómo sus profesores les decían que no trabajaran *graffiti*, ni *rap*, ni *cumbia*, ni *salsa*, porque eso no tenía ninguna relación con las Bellas Artes y en nada motivaban el “desarrollo cultural” del país. En mi círculo inmediato también percibí descalificaciones: “tú y eso raro del *Hip Hop*”. En definitiva, antes de trabajar con esta cultura, y siendo una feminista declarada, había vivido en carne propia las resistencias institucionales a los estudios de género. Ahora, al sumar las culturas juveniles me “lanzaban” mucho más a la periferia.

El mundo del *Hip Hop* es masculino, de tal manera que mi incursión para el entendimiento de esta cultura requirió de largos periodos de plática y reflexión con compañeros que no sólo me hablaban de prácticas artísticas, de alguna manera me veían como una cómplice a la que le contaban sobre su vida personal y amorosa. Me convertí en paciente escucha y consejera. Mientras tanto, pocas mujeres están en campo haciendo investigación sobre culturas urbanas. En el camino he podido encontrar a *Sandra Villada Martínez*, a quien le debo la generosa invitación a escuchar a DJ *Premiere*, aquél 7 de noviembre de 2015, en el Salón Covadonga, de la Ciudad de México. Ese día además de la música pude ver el lanzamiento del documental *Rubble Kings*, que fue presentado por su director *Shan Nicholson*. Fue una experiencia formidable porque el ambiente era estilo *Hip Hop* de los setenta, las chicas y chicos iban vestidos como los protagonistas de la película *The Warriors* (1979), con chalecos y pantalones de mezclilla. Era entrar en retrospectiva al surgimiento de la cultura *Hip Hop*. Sandra es socióloga y se ha interesado en el *graffiti* y en la música, así que constantemente entrevista a músicos y a *graffiteros*. Ella no es feminista, pero en sus pláticas siempre me dio claves de la experiencia en campo. Me señaló lo complejo que resulta ingresar a un mundo masculino. Ella, al igual que yo, es muy precavida, intenta no ponerse en riesgo, así que tenemos muchas cosas en común.

Mi relación con las y los jóvenes de la cultura *Hip Hop* ha sido ambivalente. En principio hubo quienes me rechazaron y dudaron, incluso quienes pensaron que yo era policía y pretendía obtener información para algún fin legal. También hubo quienes me abrieron las puertas: sobre todo mujeres feministas. Le debo a la rapera guatemalteca Rebeca Lane que me haya otorgado la clave para ingresar a esta cultura. Todavía recuerdo aquél 10 de junio de 2014, cuando en el *Encuentro de Mujeres en el Hip Hop*, en el centro LATA de Iztacalco, ella me hizo ver que no era necesario estar inscrita en las prácticas artísticas del *Hip Hop* cuando tu labor es generar conocimiento.

Otra mujer generosa que me aportó claves de carácter metodológico fue la *rapera* oaxaqueña Mare Advertencia Lírika. El día que la conocía, aquél 8 de abril de 2015 en su natal Oaxaca, testifiqué la pasión y el amor que las mujeres pueden llegar a tener por una propuesta cultural que se transmuta en forma de vida. Cuando escuché a Mare Advertencia Lírika hablar sobre el significado del *Hip Hop*, y lo que esta propuesta ha hecho por este país, comprendí, más allá de las descalificaciones, que mi investigación tenía sentido y admito que mi propia percepción se transformó. Yo también era *Hip Hop*. Me adscribí parte de la cultura y mis maestras de posgrado apuntaron que me había enamorado del tema.

La experiencia personal como investigadora en campo se ha visto enriquecida con grandes sorpresas. He de señalar que en más de una ocasión este trabajo me llevó a transformar hábitos. Por ejemplo, acostumbrada a tener una vida moderada, sin tomar alcohol, ni fumar, ni salir de noche; el mundo *Hip Hop* ha representado una posibilidad de exploración. De repente me vi en “tocadas de rap” a las dos de la mañana en escenarios que se alejaban de lo convencional: eran bares, cantinas, pulquerías. Sí, el *Hip Hop* hasta en eso es subalternizado, pues la escena *underground* no posee espacios propios para su ejercicio. La falta de seguridad es una constante y se ve mitigada con la complicidad del gremio: “*aquí nos cuidamos todos*”. Aunque las mujeres no expresaron experiencias desagradables en esos espacios, los hombres- chicos de 25 años, me platicaron cómo los clientes borrachos les han llegado a “sacar pistolas” y hasta “aventar balazos”. El *Hip Hop* que circula en las calles es así, no está blindado.

Imposible olvidar la experiencia que tuve con el colectivo Hardknocks asentado en Iztapalapa, al oriente de la Ciudad de México. Al comenzar esta investigación, -cuando intentaba comprender el significado de la cultura *Hip Hop*-, trabajé en repetidas ocasiones con hombres jóvenes. Hardknocks representó uno de esos grupos que le otorgó sentido a la cultura emergente en el Bronx. Ellos son un conjunto formado por cinco chicos que hacen *rap*, *beat box*, *graffiti* y *Djing*.

Entonces yo era profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), en el Plantel San Lorenzo Tezonco, y siendo ésta una institución clavada en el corazón de Iztapalapa invité a la clase de *Gestión Cultural* a los chicos de Hardknocks. Al terminar la sesión fui con ellos a comer a una lonchería y ahí, Frank, el líder del grupo, confesó que quería mostrarme un lugar. Lo decía en tono de complicidad: -si nos mostraste tu espacio Nelly ahora te mostraremos el nuestro-. Oscurecía y salimos por una calle aledaña a la UACM. Lo recuerdo como aquella portada de la película *The Warriors*, yo en medio de un grupo, la pandilla, de noche, Iztapalapa, comenzaba a llover. Finalmente llegamos a una pulquería donde sonaba de fondo la canción de Bob Marley, *Africa Unite*; sí, aún tengo muchos detalles presentes en la memoria. Ahí me presentaron al administrador del local, un *reguesero*, con rastas, que tenía más o menos mi edad. Frank le dijo: mira, ella es maestra. Yo intentaba comprender cuál era la intención de llegar a ese sitio y rápidamente lo descubrí. El chico *reguesero* había configurado un proyecto cultural para llevar un festival de *Hip Hop* a la UACM, según me mostraron tenían el “contacto” con “figuras” del rap/ hip hop en México, sólo que no se había concretado el lugar y mi materia podría servir de vehículo para presentar el proyecto ante la universidad.

Como ya era tarde acordamos sentarnos con proyecto en mano al día siguiente, -que era viernes-, y hablar sobre él con más detalle. El día señalado no pude llegar a Iztapalapa, una serie de peripecias me impidió salir de casa, y el sábado, llamé a Frank para mantenerlo al tanto de mi ausencia y reprogramar la cita. Entonces el panorama cambió: el chico *reguesero* estaba muerto. Acaeció en la madrugada después de una riña en el mismo lugar donde el día anterior lo había conocido. Frank me dijo- *No Nelly, tú no llegaste porque no tenías que estar en este incidente*. Ya no pudimos hablar del proyecto. Tiempo después organicé un Festival *Hip Hop* en la UACM Cuauhtémoc, fue totalmente autogestivo y sin duda fue motivado, en muchos sentidos, por lo que ya no se concretó en San Lorenzo Tezonco. Esa experiencia también me permitió comprender el grado de violencia social en el cual emerge la cultura *Hip Hop* en México.

La organización de festivales y conversatorios formó parte de mi acercamiento a la cultura *Hip Hop*. Acostumbrada a las actividades académicas: coloquios, seminarios y clases, el *Hip Hop* me enseñó “a construir espacios” para la generación de conocimientos: éstos no son solemnes, por el contrario, son activos, son fiestas. La fiesta en el *Hip Hop* es un lugar politizado que convoca a la solidaridad y a compartir saberes para que el conocimiento circule y llegue a las personas que conforman la sociedad.

Toda investigación transforma a quien la lleva a cabo. Porque su manufactura forma parte de un proceso dinámico de hacer, pensar, sentir, resignificar. Además, esta investigación la fui construyendo en la dialéctica del dato empírico y la configuración teórica, los acercamientos a campo provocaron ir modificando en el proceso categorías analíticas y el orden de los capítulos.

3.6.- La genealogía feminista y las prácticas discursivas de las mujeres

La intención de hablar sobre la genealogía feminista consiste en colocar a las mujeres en el centro de los múltiples discursos de procedencia, que, para los fines de esta investigación, remiten a la cultura *Hip Hop*. Haciendo un ejercicio con base al referente empírico se puede constatar que existen tres lugares de los cuales emanan configuraciones discursivas en torno a lo que contempla la propuesta nacida en el Bronx: la cultura misma, los medios de comunicación y las mujeres. Por consiguiente, el diseño metodológico general de este trabajo consiste en vislumbrar los discursos que configuran a las mujeres en los ámbitos aludidos a continuación y señalados con el número de capítulo donde se desarrollan.

- 4) La construcción discursiva de las mujeres en la cultura *Hip Hop*: una lectura desde “Planeta Rock”.
- 5) La construcción discursiva de las mujeres en la cultura *Hip Hop*: una lectura desde los medios de comunicación.
- 6) La construcción discursiva de las mujeres en la cultura *Hip Hop*: ¡Contar nuestra historia en el *Hip Hop*! Las mujeres raperas.

Evidentemente no se puede descartar que en cada uno de estos ámbitos existan *relaciones de poder* que determinan la imposición de un discurso sobre la variedad que está sedimentada. Sobre todo, es importante señalar que cada uno de estos ejes discursivos está determinado por prácticas discursivas, entendidas como las “*reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa*” (Foucault, 2013: 154). El elemento que permitirá arribar a esas prácticas discursivas en este trabajo de investigación será el *rap*, la dimensión artística de la cultura *Hip Hop* que refiere al canto. La palabra *rap* se define como *Ritmo Adaptado a la Poesía*, y fomenta la función enunciativa de las personas. En este trabajo el *rap* también es visto como un *dispositivo*. A la genealogía -como método- le interesa conocer el *dispositivo*. Es decir, el elemento que logra conjuntar lo heterogéneo para dar cuenta de cómo se establecen las *relaciones de poder*.

Cada uno de los capítulos siguientes, del cuatro al seis, permite ver, mediante algunas letras de *rap*, las reglas que establecen de qué se habla o qué se omite en el canto. Aunque es en el capítulo siete, titulado: *Prácticas discursivas de las mujeres en la cultura Hip Hop en México: manifestaciones de agencia y resistencia genéricas*, en el que se profundiza al respecto y con base a las posibilidades propiamente de las mujeres. La recuperación de información para este trabajo de investigación fue a través de la organización de festivales *Hip Hop* y entrevistas realizadas a las personas que a continuación se mencionan.

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Marlene Cruz Ramírez	Mare Advertencia Lírika	29	Oaxaca	Rapera	Advertencia Lírika



ENTREVISTA

LUGAR: UACM – Cuatepec

FECHA: 26 de octubre de 2015

PERSONAS: Mare Advertencia Lírika (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Hardknocks	Hardknocks	20-15 años	Iztapalapa, Ciudad de México	Rap / Beat Box /Graffiti	Hardknocks



ENTREVISTA

LUGAR: UACM – Cuatepec

FECHA: 20 de octubre de 2015

PERSONAS: Hardknocks

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
José Luis Vázquez Sánchez	MC Sakushika	35	Ciudad de México	Rapero	Teokalli Crew Organizador del Festival Planeta Rock México Mexica Zulu
Abraham Jiménez Franco		30	Ciudad de México	Rapero	Teokalli Crew Mexica Zulu



ENTREVISTA

LUGAR: UACM – Cuatepec

FECHA: 20 de octubre de 2015

PERSONAS: Teokalli Crew



MC SAKUSHIKA

ORGANIZADOR DEL FESTIVAL PLANETA ROCK MÉXICO

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Natasha Campos	Nakury	28	Costa Rica	Rapera	Somos Guerreras
Rebeca Eunice Vargas Aguilar	Rebeca Lane	33	Guatemala	Rapera	Somos Guerreras
Nicolás Hernández	Mente Negra	33	Ciudad de México	Rapero	Mente Negra



ENTREVISTA

LUGAR: UACM – Centro Histórico

FECHA: 19 de marzo de 2016

PERSONAS: De izquierda a derecha: Nakury, Mente Negra, Rebeca Lane, Nelly Lucero Lara.

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Shalom Garduño Soto	Dragonfly	26	Tecámac, Estado de México	Rapera	Dragonfly



ENTREVISTA

LUGAR: Tecámac, Estado de México (Barbería de Dragonfly)

FECHA: sábado 18 de febrero de 2017

PERSONAS: Dragonfly (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Ximena de Santiago	Ximbo	38	Ciudad de México	Rapera	Magisterio/ Sabotaje



ENTREVISTA

LUGAR: Centro Cultural Universitario (UNAM)

FECHA: viernes 24 de febrero de 2017

PERSONAS: Ximbo (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Gloria Isabel Rivera	Gloria Isabel Rivera	39	Ciudad de México	Graffitera	Rimas Femeninas sobre la Tarima



ENTREVISTA

LUGAR: Ciudad de México (Casa de Gloria Isabel)

FECHA: 13 de marzo de 2017

PERSONAS: Gloria Isabel Rivera (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Susana Molina Medina	Obeja Negra	33	Ciudad Juárez, Chihuahua.	Rapera	Batallones Femeninos.



ENTREVISTA

LUGAR: Ciudad de México

FECHA: 15 de marzo de 2017

PERSONAS: Obeja Negra (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

(Símbolo *cholo* de Batallones Femeninos con las manos)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Laryza García	Laryza García	31	Ciudad de México	Maestra de danzas urbanas o street styles	Mujeres Trabajando



ENTREVISTA

LUGAR: Sistema de Transporte Colectivo Metro

Estación Jamaica

FECHA: 15 de marzo de 2017

PERSONAS: Laryza García (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Sandra Villada Martínez	Investigadora graffiti	29	Ciudad de México	Graffiti	



Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Griselda Paola Castillo González	Afromega	26	Ciudad de México	Rapera	Afromega



ENTREVISTA

LUGAR: Ciudad de México

FECHA: 5 de marzo de 2017

PERSONAS: Afromega (derecha)/ Nelly Lucero Lara Chávez (Izquierda)

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Michel Díaz	Micherry Sirena	22	Ciudad de México	Rapera	Mujeres Trabajando



ENTREVISTA

LUGAR: Faro Indios Verdes – Ciudad de México

FECHA: 12 de marzo de 2016

PERSONAS: Micherry Sirena

Nombre	Nombre en la cultura Hip Hop	Edad	Ciudad	Actividad principal dentro de la cultura Hip Hop	Crew/ Grupo
Dayra Fyah	Dayra Fyah	30	Ecatepec, Estado de México	Rapera	Mujeres Trabajando



ENTREVISTA

LUGAR: Ciudad de México

FECHA: 17 de marzo de 2017

PERSONAS: De derecha a izquierda: Mare Advertencia Lírika, Dayra Fyah, Nelly Lucero Lara

Mixtape Zona Norte III presenta:

TALLER DE FEMES RAP

Viernes 11 de Noviembre UACM Cuatepec
Salón de Danza Aula 005 edificio 1. 13:00 a 16:00

INVITADAS:

AMENIC MC POÉTIKA
YAZZ BATALLONES FEMENINOS
MTRA. NELLY LUCERO LARA

ACCESO LIBRE

Taller práctico de rap y poesía libre

Breve historia del hip hop
Reflexiones sobre las mujeres en el rap
composición y escritura de rap
Producción y grabación

MIXTAPE ZNTE VOL. III

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

WWW.MENTENEGRA.COM

En este capítulo ha quedado de manifiesto que el método de trabajo para esta investigación proviene de los estudios sobre la historia de las ideas, y se trata de la *genealogía feminista*, que plantea el reconocimiento de los discursos que configuran a las mujeres al interior del *Hip Hop*, mediante la revisión de los ejes más conocidos de su procedencia: la cultura misma, los medios de comunicación y las mujeres como protagonistas. Dicho acercamiento se hará a la par de las prácticas discursivas, o normas históricas que determinan el discurso, y que son claramente visibles en el *dispositivo* que representa el *rap*, en el *Hip Hop*.

CAPÍTULO CUATRO:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: UNA LECTURA DESDE PLANETA ROCK

El objetivo del presente capítulo es mostrar de qué forma son *construidas discursivamente las mujeres en la cultura Hip Hop en México*, con base a la noción de *Planeta Rock*. Aquí también se analizan los elementos que configuran al *Hip Hop* como cultura, al tiempo que se la define como tránsito de la *utopía* a la *heterotopía*.

El Hip Hop es de todos, y también es de ellos, no es lo que para mí es el Hip Hop ideal pero el Hip Hop es tan noble que no le dice a nadie que no. Sí son, son algo que no me gusta, no, no están cumpliendo con lo que el Hip Hop pediría de raíz que hicieran, el Hip Hop de raíz cuando uno se pone a ver lo que dice la Zulu Nation, como la filosofía del Hip Hop, lo más profundo, de donde viene, sus pioneros, los que lo hicieron, los que lo crearon, los que nos lo regalaron, pues sí dicen que el Hip Hop tiene que buscar en sus raíces ancestrales. Sí dice que el Hip Hop tiene que ser una herramienta para ser cambio social, todo eso está, eso se dice, eso es Hip Hop, definitivo, y ellos no lo están haciendo, pero el Hip Hop no dice que ellos no son. Y yo tampoco soy quien para decir quién es y quién no es.

Ximbo

4.1.- Planeta rock como antecedente de la cultura Hip Hop

Tratar de rastrear la “historia oficial” del *Hip Hop* resulta tarea compleja. A pesar de ello se ha logrado averiguar en trabajo de campo y documentos bibliográficos elementos que se replican y que permiten hacer la reproducción del discurso que más prevalece como el inicio “incuestionable” de esta cultura. Como más adelante se podrá advertir se trata de la historia que encuentra su lugar de procedencia en el Bronx, Nueva York. El hecho de que en México se siga viendo al Bronx como referente clave para el surgimiento de esta propuesta cultural posee diversas interpretaciones; primero, que la mirada obsesiva a los Estados Unidos de Norteamérica continúa enmarcando en gran medida los parámetros aspiraciones mexicanos; en segundo lugar, aunque parezca contradictorio, es la necesidad de volver a los orígenes.

El surgimiento del *Hip Hop* nos remonta a un periodo de tiempo que podemos situar entre los últimos años de la década de los sesenta y los primeros años de la década de los setenta del siglo XX. Sin duda se trata de un periodo más o menos largo que nos permite vislumbrar cómo la conformación del *Hip Hop* no irrumpe de manera espontánea ni aislada, sino que enfrenta procesos complejos de edificación que arriban a resultados en ocasiones inesperados; por

ejemplo, que una propuesta solidaria surja en un contexto conflictivo, como sucedió en principio con la promesa *Hip Hop*.

Lo que acontece en el mundo a finales de los sesenta también es determinante para comprender la emergencia del *Hip Hop*: los movimientos estudiantiles, la reivindicación de la población negra, el feminismo, la liberación sexual, la reconfiguración del sujeto juvenil y la lucha por el nuevo orden social. Más allá del tiempo histórico es conveniente situarnos en un lugar concreto: el barrio del *Bronx* en Nueva York, Estados Unidos. Específicamente en el *Bronx* existía un contexto particular de políticas públicas de corte racial que pretendían mantener la escisión entre la población blanca y la población negra. El diseño de esas políticas estaba encausado a criminalizar a los negros y migrantes, mientras que la población blanca tenía acceso a privilegios sociales. Estas acciones tuvieron implicaciones en el espacio urbano ya que delimitaron los territorios blancos y los territorios negros. Ante este panorama hay un hecho que acentuó aún más la división entre las personas.

La construcción de una vía rápida en el *Bronx* lo divide en dos partes, en norte y sur. Dejando de lado del norte todo lo bonito y todo lo blanco. Y del lado del sur a todos los negros y a todos los migrantes. Lo que sucede ahí, es que en ese momento era más rentable para los dueños de los edificios quemar sus propiedades, que buscar quién las habitara. Para cobrar los seguros. Entonces empieza a haber precisamente una desocupación. Porque muchos edificios se quemaron. Cuando hubo la construcción de la carretera, mucha gente se movió al norte porque en el sur no había nada. En el sur como los afrodescendientes no tenían la capacidad económica para moverse o tener la movilidad para irse a otro lado, tenían que quedarse ahí. Los migrantes evidentemente también. (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 8/abril/2015).

Este tipo de edificios denominados por los neoyorkinos como *projects* o viviendas sociales, son hogares “venidos a menos” en el Bronx. Y en la década de los setenta se convirtieron en espacios casi exclusivos para la población negra y migrante. Cabe señalar que en el Bronx la población estaba definida por la diversidad; había gente proveniente de Jamaica, Puerto Rico y Cuba, principalmente, aunque también había, en menor medida, población migrante de México, Guatemala y El Salvador. Así que muchos de esos edificios eran ocupados por gente que poseía menos recursos económicos. En otros casos, los edificios fueron quedando en el completo abandono y desocupación, motivo por el cual algunos de sus dueños preferían quemarlos intencionalmente con la finalidad de cobrar los seguros y tener algún ingreso.

Por otro lado, en el ámbito social, hay que decir que las diferencias culturales entre la población negra y migrante que habitaba en el Bronx eran causa de conflictos. No se sabe bien en qué grado esos altercados fueron motivados por las instituciones del estado de Nueva York, bajo la “política” “divide y vencerás”, o en qué medida las diferencias culturales representaban un impulso de confrontación por la variedad de creencias y cosmovisiones que convergían. Lo que se puede decir es que la violencia, como muchas otras prácticas culturales, no son inherentes al sujeto, por ende, hablar de contextos violentos puede resultar engañoso cuando no se sabe quién o quiénes motivan ese comportamiento como forma de vida. Lo que es cierto, en la década de los setenta, es que las confrontaciones, sobre todo pandilleras, cobraban cada vez más protagonismo en las calles del Bronx.

En ese entonces, la violencia entre las pandillas era ampliamente reportada por los medios de comunicación. Diarios como *The New York Times* y *New York Post* publicaban notas donde narraban escenas de lucha, sangre, muerte y eterno conflicto. El abrumador aumento de confrontaciones entre pandillas hacía notar que la vida social estaba en crisis y que las corporaciones policíacas eran rebasadas por los conflictos imperantes en la calle. Algunos reportes, por ejemplo, del *The New York Times*, llegaban a decir que alrededor de 10.000 personas estaban involucradas en algún grupo pandillero

o *gang*. Esta forma de enfrentar la vida entre los sectores subalternizado de la sociedad neoyorkina vendría a tomar otro rostro en las fiestas públicas, mejor conocidas como *block parties*.

4.1.2.- La block party y la presencia de una nueva dinámica de convivencia

Para el psicoanalista Sigmund Freud, en su libro *Tótem y Tabú*, la función social de la fiesta consiste en romper con las normas que culturalmente son impuestas a los sujetos (2003). De ahí que en las fiestas las personas se dan la libertad de realizar movimientos distintos (como sucede con el baile), rompen con las normas de género (como sucede con los disfraces del carnaval), rompen con el orden impuesto por los horarios (la noche se vuelve día), y rompen, de alguna manera, con la estrechez de las relaciones jerárquicas (los jefes conviven con los trabajadores y los ricos con los pobres). En este sentido, la fiesta brinda la posibilidad de generar nuevas dinámicas en torno a las formas de relación social existentes.

La organización de fiestas jugó un papel preponderante para la conformación de la cultura *Hip Hop*. La llamada *Block Party* o fiesta popular y multitudinaria tenía la característica de congregar a diversos miembros de una comunidad o de un barrio. El título proviene de *Party* (fiesta en inglés), que en muchas ocasiones implicaba el cierre de todo un *block* (manzana). Si bien la presencia de este tipo de festividades está registrada desde el periodo correspondiente a la Primera Guerra Mundial, -cuando se hacían fiestas de corte patriótico en las calles-; es en los años setenta que este tipo de reuniones vuelve a cobrar popularidad en los Estados Unidos de Norteamérica. A tal grado que una de estas fiestas se convierte en el inicio de lo que después será denominado la cultura *Hip Hop*. Con base en la nota publicada por el diario mexicano *Excélsior*, con información sustentada por la agencia DPA, bajo el título: *El Hip Hop late fuerte: en el Bronx, en Nueva York, lo que iba a ser una simple fiesta, revolucionó la música*. Se narra como:

El 11 de agosto de 1973, Cindy Campbell invitó a amigos y conocidos con unas tarjetas escritas a mano en fichas como las que se utilizaban en el colegio. Marcaba la vuelta a la escuela y tendría lugar de nueve de la noche a las cuatro de la madrugada en la zona común del edificio 1520 de la avenida Sedgwick. La entrada costaba 25 centavos para las chicas y 50 para los chicos, y la estrella de la noche era el hermano mayor de Cindy, Clive, que tenía una enorme colección de discos y era conocido en el barrio como DJ Kool Herc” (2013).

Al respecto, señala la rapera mexicana de origen zapoteco, Mare Advertencia Lírika, que: “no era la primera fiesta que se hacía. Ya había otras fiestas. Porque como los edificios estaban igual desocupados y había todavía esta cuestión de la segregación racial, que ellos no podían entrar en las discos de los blancos, ellos hacían sus propias fiestas” (Entrevista, 8/abril/2015). Lo que pasó ahí tuvo implicaciones en el ámbito musical y social. Con respecto a la música²⁴.

Lo que iba a ser una fiesta sencilla se convirtió en revolución, como escribe *The New York Magazine*. Para los *fans* del hip hop, la historia es sagrada: DJ Kool Herc, que por aquel entonces tenía 18 años, hizo que, en lugar de las canciones al completo, sólo sonara la parte instrumental, los llamados *breaks*, extendiéndolos para que la gente bailara más. Un amigo agarró entonces un micrófono y comenzó a rapear, aunque en aquel entonces ni siquiera existía esa palabra. Había nacido el hip hop (Excélsior, 2013).

²⁴ Es interesante cómo la industria de la generación de sonidos a través de la tecnología también incursiona en ese mismo año. “En 1973, la compañía alemana Technics – hoy una división de Panasonic – puso a la venta una tornamesa que, si bien estaba dirigida al uso casero, significó un gran avance para los incipientes DJ’s; el adelanto ofrecido por la Technics SL1200 fue el motor de tracción directa y el ‘pitch control’ (control de la inclinación/velocidad). En 1980, la SL 1200 fue lanzada al mercado y para 1981 ambos modelos obtuvieron el estatus MK, que rápidamente se convirtió en el estándar de los tornamesistas (Valenzuela, 2004: 64).

Un factor importante en esa emblemática fiesta fue la presencia de un tercer personaje, que asistió en calidad de invitado, se trataba de *Afrika Bambaataa* (cuyo nombre original es Kevin Donovan). “Afrika Bambaataa en ese momento [...] era el líder de una de las pandillas más grandes de Nueva York. Y una de las propuestas que ya había contemplado en algún momento era convertir a las demás pandillas en parte de la propia, como una alternativa para dejar de pelear” (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 8/abril/2015). Esa nueva dinámica, ese nuevo comportamiento de la juventud en la fiesta había representado la utopía del *Bronx*, poder convivir sin colisionar. “Entonces, Afrika Bambaataa va a esta fiesta en particular. Y se da cuenta que dentro de la fiesta había pandillas contrarias. Pero no se peleaban. Él se da cuenta de que lo que sucedía ahí era un espacio de neutralidad. Y empieza a replantearlo como una forma de contrarrestar la violencia” (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 8/abril/2015). Lo que se estaba gestando fue nombrado por el propio Afrika Bambaataa como *Planet Rock* (el movimiento del planeta).

4.1.3.- De Planeta rock al Hip Hop

¿Qué le llama la atención a *Afrika Bambaataa* sobre la dinámica de la fiesta? En primer lugar, la libertad de todas las personas para estar en movimiento. “Era como el movimiento del planeta. Y esa energía que él veía en ese primer momento lo llamó *Planet Rock*. Por eso es que hoy, históricamente, se dice que el 11 de agosto de 1973 es el nacimiento del *Hip Hop*. Y es una fecha y un lugar reconocido ante la ONU” (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 8/abril/2015). Esta dinámica propia de *Planet Rock* plantea una nueva posibilidad ante las confrontaciones que ahí habían existido. Instauraba la ruptura con las normas establecidas. En este sentido *Planet Rock* fue un acto subversivo y confrontante emanado del seno de la *Block Party*. Y para decirlo todo, *Planet Rock* es el sustrato que inspira a la cultura *Hip Hop*.

Es preciso señalar una última cuestión con respecto a la transformación del título *Planet Rock* a *Hip Hop*. Con base en el trabajo de campo realizado para esta investigación se ha podido constatar un discurso persistente en dicha transformación. Y es que, mientras el *Hip Hop* refiere al nombre comercial ya cooptado por la industria cultural, *Planet Rock* es el nombre primigenio de la cultura. Porque el *Hip Hop* antes de ser actividades artísticas, es *Planet Rock*, es decir, *cultura en movimiento* que acepta solidariamente lo diferente para construir un mundo mejor.

Si bien en México ahora mismo hay un intento por volver a recuperar y visibilizar la denominación *Planet rock*, en su versión latina: *Planeta Rock*; no se puede negar que incluso las personas que más apelan al rescate de lo “original” emplean el título *Hip Hop*. La forma en que se entiende la noción de *Planeta Rock* en este país tiene dos posturas que en lo general se complementan. Una primera interpretación contempla que ese “nuevo lugar” al que hace referencia la idea de *planeta*, recrea las condiciones que el rock, como abanico de géneros musicales, reproducía en las fiestas: una motivación a la solidaridad y la armonía. La otra interpretación que cobra validez es que la noción de rock, proveniente de la palabra inglesa *rocking*, traducida como balanceo, descifra *planeta rock* como un *Planeta en Movimiento*, es decir, una cultura que reconoce la imposibilidad de lo estático y la aceptación del cambio y la diversidad.

Es indeterminado el momento en que la noción de *Planeta Rock*²⁵ viró a la concepción de *Hip Hop*. De hecho, en México tratar de conceptualizar al *Hip Hop* para definirlo conlleva ciertas complicaciones²⁶. Cuando se hace la traducción del inglés al español de los componentes del término se obtienen: Hip (cadera) y Hop (salto). Las aproximaciones a la palabra continúan siendo complejas y es común encontrar intentos por hallar el origen de este vocablo. Algunos ámbitos de indagación plantean lo siguiente: “Hip (variación de hep). Significa en inglés algo parecido a ‘en la onda’ y era

²⁵El profesor José Manuel Valenzuela señala en su libro *Paso del Nortec*, que en “1982, Afrika Bambaataa sería reconocido como el padre del hip hop gracias al tema ‘Planet Rock’, compuesto en colaboración con Arthur Baker. Esta pieza, que contiene un sampleo melódico de ‘Trance-Europe Express’, de Kraftwerk, revolucionó el panorama electrónico y sentó las nuevas bases del techno, que luego serían desarrolladas por el trío de Belleville” (2004:64).

²⁶ Como refiere la B-girl Laryza García: “yo creo que el Hip Hop para cada quien es algo distinto, o cada quien tendremos una forma distinta de decirlo, porque es algo que podría ser bastante subjetivo. Si buscamos una definición literal o muy rebuscada creo que no llegaríamos a ningún lado” (Entrevista, 15/3/2017).

utilizado por los afroamericanos. También se dice que puede venir de las palabras ‘hip/hop/hip/hop’ utilizadas por los militares para llevar la marcha. *Hop*. Quiere significar bailar/baile” (Origen de la palabra “Hip Hop”, 2017). También se ha considerado que el *Hip Hop* es el sonido onomatopéyico que hacen los zapatos cuando se baila *breaking*. En México es común que este término sea atribuido a la emblemática canción de *The Sugar Hill Gang*, denominada *Rapper's Delight*, y en cuyo coro se logra escuchar claramente la expresión *Hip Hop*:

I said a hip hop the hippie, the hippie
To the hip hip hop, a you don't stop
Rock it out baby bubbah to the boogie da bang bang
The boogie to the boogie da beat²⁷

Mientras tanto se sigue pensando que no existe una traducción directa de la palabra y que sólo es posible interpretarla a la luz de la cultura que designa, lo cual hace más amena la polémica forjando un homenaje a la noción de Planeta en Movimiento, que, al no ser estático, prescinde de una conceptualización monolítica. En este sentido, no se puede olvidar que para la cultura *Hip Hop* la noción de *Freestyle* va más allá de pensar la improvisación en torno al canto, haciendo su efecto extensivo a la generación de propuesta metodológica, donde todo puede ser –*estilo libre*–; por lo que no sería necesario fijar los términos ni las prácticas, asumiendo que en el mundo todo cambia, todo el tiempo.

4.2.- Hip Hop, el tránsito de la utopía a la heterotopía

Para los fines de esta investigación al *Hip Hop* se le define como la *utopía* que se transforma en *heterotopía*. La utopía es lo imaginado, pero no existe, por lo tanto, no tiene lugar. Cuando las personas jóvenes en el Bronx piensas en la imagen de un sitio donde la confrontación entre pandillas quede anulada están suponiendo la utopía, y ante la imposibilidad de lograrla configuran la *heterotopía*, es decir, “especies de lugares que están fuera de todos los lugares” (Foucault, 2010: 70). La *heterotopía* que proponen bajo el título de *Planeta Rock* no pretende ser la reproducción de un sitio bien determinado, sino algo distinto, sin reproducción. Bien señala Foucault que el barco es la *heterotopía* por excelencia (2010: 81), y en analogía con *Planeta Rock*, podría ser la imagen que lo simboliza.

La propuesta de *Planeta Rock* cumple con los principios que estipula el autor de *Vigilar y Castigar* como elementos propios de las *heterotopías*, motivo por el cual es importante hacer un punteo que posibilite demostrar su adecuación al término. “El primer principio es que probablemente no haya una sola cultura en el mundo que no constituya *heterotopías*” (2010: 71). En este sentido, por ejemplo, hay *heterotopías* de crisis y de partos. Seguramente *Planeta Rock* se formuló como la *heterotopía* de *salvación* ante la muerte para no sucumbir en las pandillas. “El segundo principio de esta descripción de las *heterotopías* es que, en el curso de su historia, una sociedad puede hacer funcionar de una manera muy diferente una heterotopía que existe y que no ha dejado de existir; en efecto, cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y estipulado en el interior de la sociedad” (2010: 73). Siguiendo con esta lógica, la función que *Planeta Rock* tuvo al interior de la sociedad fue congregar un grupo social específico, la juventud, que se planteó la conformación de prácticas culturales, artísticas y políticas, que los alejaran del contexto violento en el cual habitaban. “Tercer principio. La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios” (2010: 73). De modo que *Planeta Rock* se conforma como una propuesta abierta a aceptar, bajo su planteamiento de *cultura en movimiento*, otras culturas y expresiones. “Cuarto principio. Las *heterotopías* están ligadas, la mayoría de las veces, a recortes de tiempo, es decir que ellas abren lo que se podría llamar, por pura simetría, heterocronías” (2010: 76). Esto refiere a la existencia de un lugar donde dialogan muchos tiempos, como los cementerios y las bibliotecas. En el caso

²⁷ La letra completa de la canción continúa representando un clásico en el *Hip Hop* mexicano. Este tema, lanzado en 1979, marca el inicio “oficial” de la designación *Hip Hop* que se lleva a cabo en torno a la cultura.

específico de *Planeta Rock*, los tiempos se disgregan si se toma en consideración que bajo el método *Freestyle*, se recupera cualquier expresión sin importar el momento de su procedencia. “Quinto principio. Las heterotopías siempre suponen un sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables” (2010: 78). Por supuesto que la noción de *Planeta Rock*, como cultura, se presenta abierta a cualquier persona y en cualquier lugar, siempre y cuando se resignifiquen las prácticas que la caracterizan. En síntesis, *Planeta Rock*, y su tránsito a la cultura *Hip Hop*, ha configurado una *heterotopía*. Ahora conviene saber qué determina a quienes integran al *Hip Hop* en cuanto a su condición identitaria.

4.3.- La cultura Hip Hop y la identidad Hip Hop

En la danza urbana hay estilos que se relacionan con el *Hip Hop*, pero es otra cosa, es la danza. Entonces puede haber bailarines de danza urbana que no están relacionados con la cultura del *Hip Hop*, son bailarines urbanos. Pasa mucho con los *B-boys*, incluso ni siquiera escuchan música *Hip Hop*, bailan con otras cosas y no están involucrados para nada, entonces son bailarines urbanos o *breakdancers* o lo que sean. **Lo que hace que sea Hip Hop es si eres parte o no de la cultura, si lo vives o no, pero es subjetivo, no puedes tú ver, bueno, un poco, lo puedes detectar o percibir un poco, si alguien es Hip Hop o no porque siento que vibramos en la misma frecuencia, entonces lo puedes percibir, pero tampoco puedes decir, ah, esa persona no es Hip Hop o sí es Hip Hop, desde mi punto de vista. Más bien eso lo decides hablando con ella, vibrando, compartiendo ideas, entonces dices, ok, bueno, es un buen *streetdancer* pero está en otro rollo, o es Hip Hop.**

Laryza García / B-girl

Al *Hip Hop* se la reivindica como *cultura* por considerar que cumple con todos los elementos necesarios para lograr tal estatuto: *lengua, cosmovisión y prácticas*. Así está señalado en las *Declaraciones de Paz del Hip Hop* (2015) que fue presentada ante la sede de Naciones Unidas en Nueva York, el 16 de mayo de 2001, para establecer las características de esta *cultura en movimiento*. Con base en lo señalado por este documento se puede constatar que las personas integrantes del *Hip Hop* se ostentan como cualquier otro grupo autónomo con capacidad de influir y crear. Asimismo, apelan a una cosmovisión donde no existen esencialismos, es decir, donde cada sujeto cuenta con la capacidad de autodefinirse libremente. Y señala que “¡Esta fe colectiva es la revolución para nosotros! Creemos que en realidad podemos pensar, repensar y visualizarnos a nosotros mismos fuera de la opresión. Creemos que, al convertir un nuevo pueblo en la Tierra, podemos escapar de las trampas, hábitos y obstáculos de nuestras identidades étnicas anteriores. Nuestra revolución comienza con nuestra propia creación y con la renarración de nuestra historia humana” (2015).

Un motivo por el cual el *Hip Hop* ha enfrentado fuertes críticas en torno a su reivindicación como *cultura* tiene que ver con la falta de un territorio específico. Ya que a diferencia de otras culturas el *Hip Hop* no posee un espacio geográfico en el cual inscribirse. Nació en el Bronx, pero no le pertenece como espacio político. Al respecto, los integrantes de esta propuesta urbana han señalado que un territorio es poco importante y menos cuando sus pretensiones han sido convertirse en una cultura global, porque ello les permite tener representantes en todas partes del mundo y con diversos idiomas sin importar nacionalidades; es decir, el *Hip Hop* no requiere territorio porque vive en las personas que lo practican y lo hacen suyo. Por consiguiente, la noción de cultura que tiene el *Hip Hop* concuerda con la propuesta elaborada por Seyla Benhabib, quien considera a las culturas como entidades abiertas y no bajo el modelo *mosaico* bien delimitado (2006)²⁸.

Frente a este contexto las preguntas caben, ¿qué es lo genuino dentro del *Hip Hop*?, ¿cuáles serían los principios que determinan los elementos básicos para ser *Hip Hop* en un sentido ontológico? Si sabemos que antes de pretender la adhesión a cualquiera de las expresiones artísticas que conforman esta cultura las personas habrían de construirse bajo la cosmovisión concreta que motiva el surgimiento de una comunidad y una manera de entenderla. Estos planteamientos han ocupado un lugar central en la construcción identitaria de las personas que se adscriben al *Hip Hop*,

²⁸ Para mayor información al respecto véase capítulo tres, en la sección referente a la definición de cultura.

y dichos principios se han postulado en el seno de una organización que es vital para el funcionamiento de esta cultura, se trata de la *Universal Zulu Nation*.

La *Zulu Nation*, como se le conoce comúnmente, es la organización de carácter internacional encargada de promover y difundir los principios de la cultura *Hip Hop*. Fue creada el 12 de noviembre de 1976 en Nueva York, y surge precisamente en el *Bronx*, en un *ghetto* llamado *Bronx River Projects*, con la intención de reivindicar la negritud²⁹ a través del retorno al origen africano. Desde entonces su líder y representante es *Afrika Bambaataa*, antiguo miembro de la pandilla *Black Spades*, hoy convertido en uno de los Dj's más importantes en la producción de música *Hip Hop* a nivel mundial.

La *Zulu Nation* fue formada por *Afrika Bambaataa* quien viene de las pandillas neoyorkinas. Él atraviesa por un proceso de migración que lo lleva a identificar su origen en los pueblos de África. Estando ahí y cuestionándose sobre su origen encuentra la organización *Zulu*, y al regresar a Estados Unidos, y ver lo que sucede en su contexto inmediato tiene la necesidad de recuperar la raíz. Siendo afrodescendiente toma los elementos de la nación *Zulu* y lo plantea como una nueva forma de identidad. En este sentido, el *Hip Hop* se convierte en la posibilidad de crear identidades nuevas, es decir, donde no existen se pueden crear formas identitarias, y ser *Zulu* es una opción. Si no sé mi historia, ésta puede ser mi identidad. (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 26/10/2015).

La creación de la nación *Zulu* tuvo como fundamento las fiestas barriales en las que *Afrika Bambaataa* se cuestiona sobre esta nueva dinámica que representa *Planet Rock*. "Esto que está sucediendo aquí es algo que está moviendo al planeta. No sabía definirlo, nadie sabía definirlo, nadie sabía cómo funcionaba o para dónde iba, pero algo estaba pasando y él es el primero que dice sí, aquí está pasando algo y lo nombra *Planet Rock*. Entonces ese movimiento del planeta, ese formato de *Block Party*, él lo retoma y lo lleva a otros espacios" (Mare Advertencia Lírika, entrevista, 26/10/2015). De tal forma que, esa dinámica de recuperación de sitios va gestando un proyecto de trabajo que se ve reflejado en la *Zulu Nation*. Los principios que rescata la *Universal Zulu Nation* son cuatro fundamentales, como lo menciona la rapera Mare Advertencia Lírika:

Paz, amor, unidad y sano esparcimiento. Que realmente justo habla como de esto, la fiesta ¿Qué es la fiesta? Bueno, estamos disfrutando, estamos conviviendo, pero no nos vamos a pelear. Hay un acuerdo de neutralidad en este espacio donde sí puede haber una competencia. Porque sí se transforma la competencia. Y hay competencia en el baile, en el graffiti, en el MC, todos los elementos tienen una competencia. Pero es una competencia que sustituye justo esta violencia que sólo termina perjudicando. Aquí se trata más del respeto. Si tú eres capaz de ganarte el respeto nadie te va a tocar ya dentro del barrio. Entonces era una necesidad. Y creo que era una necesidad no sólo dentro de la cultura *Hip Hop*, sino dentro de estos espacios. Realmente era los invisibilizados, los segregados, la parte incómoda de la sociedad. Lo negativo. Todo lo pésimo, de lo que nadie quería hablar. (Entrevista, 26/10/2015).

Sin duda la construcción identitaria de quienes se asumen como parte de la cultura *Hip Hop* se ve regulada por los elementos que plantea la *Universal Zulu Nation*. Donde la paz, el amor, la unidad y el sano esparcimiento se reflejan en la forma de ser y pensar de los sujetos que se adscriben a esta cultura. Incluso va un paso más allá. Ser *Hip Hop* está directamente relacionado con una postura de apoyo constante a la comunidad: *intervenir para transformar*. De ahí que

²⁹ Las luchas de los pueblos negros no sólo se enfocaron en lograr derechos y espacios, también han representado la posibilidad de configurar una nueva identidad alejada del peso de la colonización que los descalificó como humanos. Los estudios de Frantz Fanon permiten constatar la forma en que se configuró la identidad de los negros en los pueblos colonizadores. Señala que, "en Europa, es decir, en todos los países civilizados y civilizadores, el *negro* simboliza el pecado. El arquetipo de los valores inferiores se representa por el *negro*" (2009:162).

el trabajo comunitario desinteresado sea uno de los planteamientos que determinen el carácter de estos sujetos: “No se trata de qué te da a ti el *Hip Hop*, sino tú qué le das al *Hip Hop*” (Sakushika, 2015).

La *Universal Zulu Nation* de hecho realiza procesos de aceptación con base en los proyectos que edifican las personas desde su comunidad. La selección plantea que los aspirantes demuestren su trabajo con la gente, tomando en cuenta las acciones que han emprendido para el beneficio de los demás y el tiempo invertido en ello. En síntesis, *ser Hip Hop es una postura ante la vida y ante el mundo*. Es portar una actitud constructiva que se refleja en actos concretos para el beneficio de la comunidad al tiempo que configura la identidad personal.

En el *Hip Hop* he encontrado identidad. Creo que cuando todos estamos en cierta edad, jóvenes, estás buscando como ver dónde encajas, con quién me identifico. Es una ideología en donde me sentí completamente identificada, cómoda, siendo como me gusta ser, vestir. Vistiéndome como me gusta, expresándome como me gusta, y pues yo creo que es lo que más te pueden dar. Además de mi danza. Que la amo y que es una cadenita. Me da identidad, me da la danza que es mi herramienta, que es para mí trabajo, me da de comer. Es una cadenita. Y qué le doy yo al *Hip Hop*, sembrar una semillita mediante lo que yo hago en cada alumno que yo tengo para que estén despiertos. Sabes, yo, si se acercan a la cultura *Hip Hop* feliz de la vida, mejor, pero si por medio de la danza, algún evento, si se acercaron por el rap o lo que sea, abrieron más su mente, o sea, dejaron de estar en la burbuja de las reglas, la sociedad, lo que está bien, lo que está mal, si pudieron salir un poquito, eso para mí es ganancia, y eso es lo que yo creo que le estoy aportando a la cultura, cómo usarlo como herramienta para que haya gente más feliz, más consiente. (Laryza García, entrevista, 15/3/2017).

La conformación identitaria de la cultura *Hip Hop* es que ante la adversidad siempre es posible construir arte y colectividad. Como lo señala Laryza García: “para mí *Hip Hop* es simplemente una forma de vivir. Es una forma de vida en la que mediante la ideología de este movimiento y los elementos artísticos que lo acompañan como herramientas, pues varios jóvenes, que es cuando la mayoría nos acercamos a esto, nos identificamos, y conformamos una comunidad” (Entrevista, 15/3/2017). La manera de entender al *Hip Hop* tendrá una presencia importante en cada una de las actividades artísticas y elementos que la integran, por ende, es pertinente conocerlos.

4.4.- Los nueve elementos de la cultura *Hip Hop*

En México es común que la cultura *Hip Hop* sea leída desde cuatro elementos artísticos: el *graffiti* (manifestación gráfica-visual), el *Djing* (manifestación musical), el *rap* (manifestación cantada) y el *Breaking*³⁰ (manifestación dancística). En conjunto estas prácticas expresan las Bellas Artes de toda cultura: *la pintura, la música, el canto y la danza*. Habría que hacer algunas aclaraciones si tratamos de configurar un recorrido en torno a la manera en que estas expresiones artísticas se conjuntan. La primera, nos llevaría a considerar que se tratan de expresiones desarrolladas por separado y que poco a poco se fueron encontrando como unidad en la cultura *Hip Hop*. Ante tal situación, se concuerda en términos cronológicos que fue el *graffiti* la primera expresión artística que se originó, de manera independiente, fuera de lo que hoy conocemos como la cultura emergente en el Bronx.

El *graffiti* comenzó a practicarse desde los años sesenta en Estados Unidos, donde las marcas en las paredes y en los vagones de los trenes fueron usadas con mayor frecuencia. Aunque la historia popular ha coincidido en señalar que los primeros *graffitis* correspondieron a un chico de origen griego, que con tan sólo 17 años firmaba con su apodo *Taki 183*. Taki por ser el diminutivo de su nombre *Demetrius* y 183 que correspondía a la calle de su residencia. (Historia del Graffiti, 2015). Cuentan las narraciones que a *Taki 183*, que era un joven mensajero, se le pidió que demostrara su arribo

³⁰ En nuestro país al *Breaking* generalmente se le denomina *Breakdance*, debido a la película homónima que se popularizó en la década de los ochenta. Sin embargo, dentro de la comunidad *Hip Hop* es incorrecto decir *Breakdance*.

a los domicilios a los que era enviado para hacer las entregas. Como no había otros mecanismos de supervisión el chico optó por poner su firma en las paredes de las casas visitadas para comprobar que efectivamente había estado ahí (Historia del Graffiti, 2015). De esta forma llenó los barrios con el *Taki 183*.

A finales de los años sesenta y principio de los años setenta otras expresiones artísticas emergieron. Una nueva forma de canto sonaba en las calles de los barrios, el *rap*. Un canto que se desprende directamente de la composición poética y que muchas veces era improvisado, el *freestyle*. Junto al *rap* vendría la generación de bases rítmicas usando equipos para nada sofisticados como las caseteras y hasta el propio cuerpo, dando origen al *Dj*. A lo que se sumaría una forma de baile, el *breaking*.

Después de una amplia revisión documental y de entrevistas realizadas a personas involucradas en el *Hip Hop* de México, se ha podido constatar que el número de elementos que conforman a esta cultura son indeterminados. Hay quienes hablan de cinco, de seis y hasta de siete elementos. Aunque las personas más implicadas hablan de la existencia de nueve elementos, número señalado en la obra emblemática del escritor y rapero *KRS-ONE: El Evangelio del Hip Hop (The Gospel the Hip Hop)*. Esos elementos son: 1) *Breakin*, el estudio y aplicación de las formas de danza de la calle; 2) *Emceen*³¹, el estudio y aplicación de la conversación rítmica, la poesía y el lenguaje divino, comúnmente conocido como rap; 3) *Graffiti art*, el estudio y aplicación de la caligrafía de la calle, el arte y la escritura a mano; 4) *Dejayin*, el estudio y la aplicación del *rap* en la producción musical, *cuttin*, *mixin* y *scratchin*, así como las emisiones online de radio, 5) *Beat boxin*, el estudio y aplicación de la música del cuerpo y del lenguaje corporal, 6) *Moda callejera*, el estudio y aplicación de las tendencias urbanas y estilos, 7) *Lenguaje callejero*, el estudio y aplicación de la comunicación de la calle; 8) *Conocimiento callejero*, el estudio y aplicación de la sabiduría ancestral; 9) *Emprendimiento callejero*, el estudio y aplicación del justo comercio callejero y de las gestiones empresariales del *Hip Hop* (Calamaxion, 2017). Contempla todas las prácticas que van encaminadas a favorecer a los miembros de la cultura a través de la venta y puesta en circulación de las expresiones artísticas que ahí se generan. En México es común que cuando se habla sobre los elementos del *Hip Hop* se expresen primero los cuatro ya conocidos: *breaking*, *graffiti*, *Djing* y *rap*.

Con respecto al *breaking* señala Laryza García, maestra de danzas urbanas o *Street styles*³², que, si bien este género representa al *Hip Hop* hay otras danzas urbanas que también forman parte de esta cultura.

Está el *breaking* que es el convoy, es el que lleva la banderita en alto, es el más conocido a nivel mundo. Pero el *breaking* se desprendió de un estilo antes que se llamó *rocking (rock dance)*, que es más como en la época de los sesentas y aunque no estuvo en el inicio del *Hip Hop*, porque fue antes, más tarde se unió a esto de la cultura porque fue como lo que le dio pie al *breaking* a desarrollarse, y después están todos los bailes sociales, que se bailaban precisamente con música *Hip Hop*, como fue evolucionando iba cambiando el baile, es como muy ilógico pensar que siempre se bailó *breaking*, aunque la música fuera cambiando. Sino la música iba cambiando y en la fiesta había de todo, había gente que no quería simplemente ensuciarse su ropa o girar de cabeza, sino sólo quería ir a la fiesta, ligar o convivir. Entonces están todas esas danzas urbanas como sociales que representan al *Hip Hop* y que ahora en la actualidad lo llamamos *hip hop dance* o en ese entonces le llamaban *freestyle* o *partydance*. Y el último que también representa es algo que llamaron *electric boogie*, que fue como la versión de los bailes que surgieron en California en la misma era de los setentas, pero la versión que percibieron los

³¹ El término MC o Maestro de Ceremonias refiere a la persona encargada de llevar a cabo la ambientación en un evento *Hip Hop*. Actualmente se hace la distinción entre el MC y quien *rapea*, pues una persona que canta rap no está obligada a generar ambientación, aunque idealmente sería lo más conveniente.

³² Laryza García menciona que en México hay en la actualidad unas cincuenta mujeres haciendo Street dance de forma particular. Pero los hombres siguen siendo mayoría.

neoyorquinos, o sea, los bailes que ellos veían de California cómo lo hicieron con su sabor de Nueva York, con el *bouncing* y con todo este estilo. (Entrevista, 15/3/2017).

Para realizar la distinción entre la danza urbana y los bailes *proprios del Hip Hop*, señala Laryza García, “es que los estilos de baile que pertenecen a la cultura *Hip Hop* son los que se desarrollaron o se dieron en las fiestas, en las *Block Party* que les llamaban, y son: *rocking, breaking, el hip hop dance o party dance*, y el *electric boogie*” (Entrevista, 15/3/2017). ¿Cuál es el referente de selección? “Lo más fácil para definirlo, son de Nueva York, son de la década setentas, ochentas, y todos son con la evolución de la música *Hip Hop*” (Entrevista, 15/3/2017). En torno a lo que determina a la danza urbana habría que contemplar otros elementos, “hay otros estilos que se consideran danza urbana de Estados Unidos, pero que surgen en California, en la otra costa, esos estilos de California son el *popping*, el *locking*, hay otro que se llama *waacking*, hay muchos, hay muchísimos” (Entrevista, 15/3/2017).

También conviene hacer precisiones sobre los ritmos característicos del *Hip Hop* expresados en el *Djing*. Los estilos son diversos y en la actualidad se concibe una gama inmensa de ritmos que lo componen, por ejemplo: el *Hardcore*, el *Trap*, el *Boom Bap*, el *G-Funk*, el *Lo-fi*, el *Mumble Rap*, el *Crunk*, lo *Oldies*, el *Break Beats* (que sería el sonido primigenio del *Hip Hop*), incluso el *Drum and bass*. Cada uno de estos ritmos encuentra variaciones según la velocidad y aceleración de los *breaks*, lo cual determina la percepción rítmica diferenciada.

Después de exponer las prácticas artísticas del *Hip Hop*: *rap, Djing, graffiti, y breaking*, se afirma la existencia del quinto elemento: *el conocimiento*. La noción de conocimiento en el *Hip Hop* es determinante porque implica diversas cosas. Por un lado, es poner en circulación lo que cada persona sabe. En este tenor, si alguien pinta o baila o genera música se espera que esté en la disposición de compartir ese saber con otras personas. También la idea de conocimiento en el *Hip Hop* concibe la apuesta por llevar saberes externos a la cultura. De tal manera que sin alguien estudia química, física o ciencias sociales pueda generar herramientas que beneficien al *Hip Hop*³³. Aunque conviene decir que la noción de conocimiento no siempre implica la formación académica tradicional, como señala Laryza García:

A donde yo he ido a prepararme pues más que una escuela son cursos que se organizan, cursos intensivos con varios pioneros de estilos, entonces no es tanto que te digan, esto debe ser así o no, sino que simplemente el hecho de tú aprender de ellos y que te narren, te cuenten cómo fue cuando ellos estuvieron ahí, cuando se creó todo, cómo lo vivieron, te hace que comprendas más la esencia del estilo, entonces no es tanto que vayas a aprender una técnica, porque sería otra vez todo cuadrado, y sistemático, en realidad, de hecho en esos cursos aprendes más de la convivencia con los maestros y sus historias de cuando ellos eran jóvenes, y les tocó bailar todo esto, que en realidad lo técnico, porque lo técnico lo desarrollas en años de entrenamiento, pero cuando tú tienes la oportunidad de hablar con uno de esos maestros entiendes mucho mejor por qué se ve así el estilo, en qué contexto se creó y por qué cuando se baila es con este sentimiento, o sea, ¿sabes?, va mucho más allá del movimiento. (Entrevista, 15/3/2017).

Después del *conocimiento*, es común que en México se hable de los siguientes cuatro componentes: *el lenguaje callejero, el beat box, el emprendimiento callejero y la moda callejera*. El *lenguaje callejero* en nuestro país ha contemplado las estrategias codificadas o no codificadas para configurar significación entre quienes integran la cultura frente a grupos externos. El uso de colores para establecer si se pertenece a un colectivo determinado es uno de los

³³ Por ejemplo, en México hasta hace poco tiempo sólo se contaba con la presencia de una sola marca de pintura en aerosol que era ampliamente usada en el *graffiti*: la ya tradicional y monopolista pintura Comex. Sin embargo, el sector *graffitero* coincidía en afirmar que dicha pintura no lograba provocar los acabados ni definir las perspectivas que las pinturas podrían llegar a producir. De tal manera que diseñaron una nueva marca de pintura en aerosol, conocida con el título de 360, que logró hacer lo que este grupo necesitaba. En este caso, lo que se motivó fue aprovechar conocimiento externo para impulsar una práctica desarrollada dentro de la cultura *Hip Hop*: saber de pinturas para crear una acorde a las necesidades y deseos del grupo que la emplea, es decir, quienes hacen *graffiti*.

ejemplos más sobresalientes. Aunque la forma de hablar encriptada también forma parte de sus expresiones: como sucede con el uso de las trenzas en el cabello que reproducen mapas de localidades con fines estratégicos.

El *beat box* es una práctica cada vez más empleada en México. Se trata de la generación de sonidos y bases rítmicas del *Hip Hop* mediante el uso de la caja torácica. Esta reproducción de ritmos suele sonar de forma parecida o idéntica a los sintetizadores y mezcladoras electrónicas, por ende, también devela cómo el uso de las nuevas tecnologías no es determinante en la creación musical para el *Hip Hop*.

El *emprendimiento callejero* es una forma de contrarrestar el poder avasallador de la economía capitalista. Mientras el mercado hegemónico impone una dinámica que hace circular marcas a ciertos precios, el *emprendimiento callejero* plantea el uso del mercado para el beneficio de la comunidad *Hip Hop*. De tal forma que se crean marcas alternativas de ropa, de accesorios, de pinturas, de alimentos; con la pretensión de que las ganancias sean dirigidas a quienes integran esta cultura, y de esta forma, construir la posibilidad de subsistencia digna que sea solidaria y cooperativa entre sus miembros.

La *moda callejera* contempla la forma particular de vestimenta empleada entre las personas que integran la cultura *Hip Hop*. La moda *Hip Hop* tiene sus variantes, pero en lo general se caracteriza por ser ropa diseñada por mujeres y hombres que están inmersos en esta cultura; quienes crean marcas y formas de vestir y de peinar que rompen con las normas establecidas. En muchas ocasiones la moda callejera tiene la finalidad de reusar las prendas con las que ya se cuenta y así generar nuevos estilos sin gastar dinero. En otros casos esta moda tiene la intención de usar las prendas que, por ser muy grandes u holgadas, como sucede con las playeras que a veces son regaladas, dejan de emplearse. En tales casos se han creado técnicas con las cuales las playeras se vuelven ajustables con unas cuantas modificaciones hechas con tijeras y el amarre de nudos.

En síntesis, estos nueve elementos, cuatro artísticos: *rap*, *graffiti*, *Djing* y *breaking*; y cinco complementarios: *conocimiento*, *lenguaje callejero*, *beat box*, *emprendimiento callejero* y *la moda callejera*, vendrían a conformar las características propias de la cultura *Hip Hop*. Actualmente hay quienes proclaman que otro de los elementos de la cultura sería la *cancha de baloncesto*, como lugar de socialización en el Bronx. Sin embargo, no se trata de un elemento que haya alcanzado reconocimiento y validación entre la mayoría de quienes conforman al *Hip Hop*.

ELEMENTOS DE LA CULTURA HIP HOP

DISEÑO DEL CUADRO: NELLY LUCERO LARA CHÁVEZ



Finalmente, es preciso aclarar la constante confusión que existe al nombrar al *rap* como si fuera *Hip Hop*. En este tenor, el *rap* sólo es uno de los elementos que conforman a esta cultura. Por otra parte, en México es difícil pensar todos los componentes del *Hip Hop* de forma articulada, generalmente su práctica y reconocimiento se da por separado. Sin embargo, cada vez hay mayores esfuerzos por conjuntar las prácticas artísticas y los fundamentos sociales entre organizaciones, *crews* y festivales inmersos en esta cultura.

4.5.- La cultura Hip Hop y la interculturalidad

Con base en lo señalado por el teórico Gustavo Esteva la *situación intercultural* se produce cuando entran en relación personas o grupos de distintas culturas (2004: 78). Dicha relación pondrá en cuestión las formas tradicionales que han determinado los vínculos con *el otro*. De ahí que la interculturalidad muestre el ejercicio de poder que emana en las relaciones emergentes entre los sujetos que están colocados en distintas posiciones sociales, ya sea por factores económicos, raciales, de género, de país, sólo por mencionar algunos. De tal manera que al ser la interculturalidad una categoría relacional, que sólo es comprensible gracias al vínculo que los humanos entablan con *los otros*, representa la invitación a reflexionar sobre el lugar desde el cual el sujeto se mira a sí mismo y es mirado.

En este sentido, Tzvetan Todorov (2001), ha señalado que históricamente han existido tres formas de establecer relación con quienes son diferentes a nosotros. La primera corresponde a la postura *axiológica* y tiene que ver con la manera en que un sujeto se relaciona con *otro* por el hecho de percibirlo como “bueno” o “malo”; la segunda contempla

lo *praxeológico*, de acercamiento o de alejamiento con respecto a los demás, y refiere a tres dimensiones: el *asimilacionismo*, querer que *el otro* se convierta en lo que yo soy; la *identificación*, fantasear con ser *el otro* o tener cualidades *del otro*; y la postura *indiferente*, donde *el otro* no cobra importancia sustancial; finalmente está la postura *epistémica*, que corresponde al interés que genera en los sujetos el conocer a los *otros*, o simplemente, ignorarlos (2001: 195). Estas formas tradicionales de relación con *el otro* han definido tanto los *vínculos humanos* como las *políticas de intervención de los pueblos*, ya que expresan relaciones de poder. Por consiguiente, señala Gustavo Esteva, “una situación intercultural se produce cuando entran en relación personas o grupos de distintas culturas” (2004: 78). Frente a estos modelos podemos encontrar una opción distinta: *la interculturalidad*.

Llamo interculturalidad a una condición que supone una actitud diferente a las que acabo de mencionar, cuando no se impone una cultura a la otra. A mi entender, la interculturalidad alude a la situación dinámica de quien adquiere la conciencia de que existen otras personas, valores y culturas, reconoce que no es posible el aislamiento y tampoco quiere renunciar a su propia cultura. Esa conciencia admite la limitación de toda cultura, la relativización de todo lo humano, y en vez de refugiarse en la propia, de intentar aislarse, alejándolo del otro o suprimiéndolo, se anima a interactuar con él desde el reconocimiento de su otredad radical. (Esteva, 2004: 79).

Bajo estos principios la propuesta contemplada por *Planeta Rock* es un modelo de interculturalidad ¿En qué sentido? Principalmente en lo que corresponde a la posibilidad de conjuntar lo diverso sin pretensiones de imponer ni dominar. Situación que podemos hallar por ejemplo en la creación de bases rítmicas o *samplers* musicales del *Hip Hop*, donde los géneros son diversos: cumbia, boleros, *reggae* y hasta ritmos provenientes de pueblos originarios. En este sentido, no es de extrañar que en sus orígenes el *rap* fue *sampleado* con salsa y mambo; es decir, la música que caracteriza a los pueblos latinos y negros. Este ejemplo quizá pueda parecer dato menor, pero no es así, porque muestra la postura dinámica y abierta del *Hip Hop* que difícilmente se encuentra en otras propuestas culturales³⁴. También la promesa intercultural del *Hip Hop* radica en su capacidad de adaptación, ya que supone la posibilidad de ser practicado por cualquier persona en cualquier lugar, bajo la consigna: *cada quién hace el Hip Hop que puede y quiere*. Esta postura ha servido de argumento a los seguidores del *Hip Hop* para justificar su propagación sin fronteras a cualquier parte del mundo

³⁴ En contraste con lo anterior quiero mencionar el caso concreto del rock en México. Donde he podido observar cómo las personas que lo escuchan difícilmente aceptan el gusto por otros géneros musicales. Incluso se llegan a expresar con desdén en torno a géneros populares considerados de menor valía, como son la salsa, la cumbia y la banda. Aunque a últimas fechas –y sobre todo entre la población más joven- esta postura comienza a cambiar. Sin embargo, en otros casos aún prevalece. Esta situación no siempre está presente en el Hip Hop, donde varios géneros musicales pueden convivir en una misma pista musical sin hacer menosprecio de la diferencia. Esto es una muestra de las posibilidades de la interculturalidad que ahí existe.

4.6.-La cultura Hip Hop llega a México: entre la migración y la industria cultural

Todos empezamos pues en la ignorancia, medio viendo y copiando y haciendo un montón de cosas que ni sabíamos cómo se llamaban. Pero a medida que esto siguió creciendo y se puso de moda, porque se puso de moda. (...) Por cómo es manejado el Hip Hop en la televisión, en los medios, como algo totalmente comercial. Yo creo que un 90 por ciento de las clases que hay de Hip Hop, no sólo en México, ya he hablado con gente de otros países, en el mundo, es esa versión comercial que no tiene ninguna relación con la verdadera esencia del baile del Hip Hop. Eso es el combate diario. Porque esas personas, ellos sí ganan un dinero, no están enseñando nada, no se entrenan, pero se puso de moda por ese tipo de propuestas. (...) Por eso es de que, a veces, aunque odiamos tanto, o bueno, nos cueste tanto trabajo esto de los medios que exploten tan así un movimiento social, también ayuda a que se propague información, y pues en este caso se ponga de moda: uno, es como un Caballo de Troya, tú que estás informado y quieres que la gente de verdad sepa lo que es el Hip Hop no lo que les están vendiendo ahí. Entonces tú entras como un Caballito de Troya, esas escuelas, esos estudios y les dices -Lo que tú estás aprendiendo, pues no es. Está muy divertido, pero no es.

Laryza García / B-girl

Son básicamente dos mecanismos a través de los cuales llega la cultura *Hip Hop* a nuestro país: *las migraciones y la industria cultural*. Las migraciones a Estados Unidos de Norteamérica fueron promovidas desde la década de los cuarenta para cubrir las necesidades de mano de obra y servicios que requería esa nación. Los retornos intermitentes o hasta definitivos de la población migrante a México han influido para que arriben nuevas manifestaciones culturales como el *graffiti* y el *rap*; expresiones artísticas que hoy podemos encontrar hasta en las regiones más apartadas o en los pueblos originarios de México.

Por otra parte, la industria cultural también ha jugado un papel determinante en la importación de la cultura *Hip Hop*. La industria discográfica fue decisiva para que en los años noventa expresiones como el *rap* tuvieran mayor aceptación en nuestro país. Incluso series televisivas como *El Príncipe del Rap* fueron altamente influyentes³⁵. De tal manera que la televisión fue un medio que explotó la cultura emergente en el Bronx, como lo comenta Laryza García.

Sería algo así como que un tema totalmente controversial, pero para mí llegó completamente por la televisión, lo que es el *mainstream*, de no haber sido por videos en MTV, por cosas así, yo no habría llegado. Conocía obviamente a Michael Jackson y era como wow, qué es lo que él hace, pero entonces cuando empezó toda esta era como a comercializarse un poco más el *Hip Hop* artistas como Missy Elliot, Ludacris y Ciara que era como los súper de moda en ese momento, y que ya en sus videos, no eran como los raperos de antes que sólo salía el MC, el Djing y pues hablaban y rapeaban, sino en estos videos, en esta era se empezó a envolver más lo que era el baile y las coreografías en los videos. Entonces pues eso fue lo que me atrapó, la música ya la había escuchado, me atraía bastante y fue en este tipo de videos, de artistas como ellos que eran súper, súper famosos, en ese entonces que me encontré con esto. (Entrevista, 15/3/2017).

En el caso de Gloria Isabel Rivera, integrante de un colectivo del sur de la Ciudad de México, comenta que la fuente principal fue el *rap* proveniente de Estados Unidos, en su división *chola* de California y la "original" de Nueva York, que veía por MTV, o por películas, incluso por revistas que vendían sólo en *Sanborns*³⁶. En la escena nacional lo que más

³⁵ Esta serie estadounidense se transmitió entre 1990 y 1996 en México. Se trata de una comedia que narra cómo un chico de barrio en Filadelfia es enviado por su madre con los parientes ricos que viven en *Bel-Air*, en Los Ángeles, California. La intención primordial es que el joven William (papel interpretado por el actor Will Smith), sea alejado de las confrontaciones pandilleras que existen en su lugar de procedencia. En México esta serie tuvo gran éxito y llegó a promover el *rap* como estilo de vida entre los jóvenes de Ecatepec, Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa, principalmente. De ahí que durante el trabajo de campo para esta investigación más de una rapera y rapero hizo mención de esta serie como una de sus inspiraciones elementales.

³⁶ Línea de tiendas que proliferan en la Ciudad de México.

sonaba era Control Machete, pero ligado al *mainstream* y con influencia de los *Cholos*³⁷ de California, lo cual no era considerado tan genuino. La proyección televisiva del *rap* también implicaba una aceptación estética de formas de vestir que comenzaban a difundirse en México.

La verdad es que nosotras sí crecimos escuchando el *rap* de Estados Unidos, incluso yo a la fecha es muy raro, la verdad, escuchar algo en español. No es mala onda, pero como que se te queda. Entonces, por ejemplo, de las cosas que escuchamos en aquel momento cuando hacíamos el *crew* era por ejemplo: *Wu-Tang Clan*, que en ese momento estaba como súper, bueno, con los discos primeros que sacó, entonces en nuestras fiestas no podía faltar eso, por ejemplo, pero también nos gustaba mucho otras cosas como *Dinamo Planet*, por ejemplo, pues no sé, también algo de *west coast*, o sea, *N.W.A*, por ejemplo. A mis amigos que son más grandes que yo, a ellos les tocó toda esa época como muy adolescentes, entre la secundaria y la prepa. Entonces ellos sí estaban bien casados con esta idea, hasta la estética, por ejemplo. (Entrevista, 13/3/2017).

De esta forma, en el colectivo de Gloria Isabel, denominado DFK, escuchaban música en inglés, hacían fiestas en las que sólo ingresaban las personas que se adherían a la cultura *Hip Hop*, porque conformaban una familia; en ese entonces “la gente te veía raro, la gente te decía, ustedes se sienten negros” (Entrevista, 13/3/2017), porque no era común escuchar *rap*. Tiendas como *Tower Records*, después *El Chopo*³⁸, hicieron distribución de la música y las películas.

La escena musical en la Ciudad de México era diversa: gente del *punk* y *hard cord* de repente se presentaba junto con *Sociedad Café*. Era una escena nueva, era “sentirse en el video, empezar a hacer conciertos cuando todavía no había conciertos de nada: *Delinquent Habits*, *Bocafloca*, *Akil Amar*, *Ximbo* y *Malik*. Hacíamos fiestas en casa, los amigos de los amigos” (Gloria Isabel, entrevista, 13/3/2017). También hay quienes consideran que la cultura *Hip Hop* llegó a través del deporte, por ejemplo, el básquetbol. Las realidades en México son distintas, no siempre los medios de comunicación jugaron ese papel de transmisor de la cultura *Hip Hop*. Los procesos de socialización influyeron. Así lo comenta Obeja Negra de Batallones Femeninos³⁹, de Ciudad Juárez, Chihuahua.

A partir de incorporarme a esa liga de Unidad Socialista, pues con los compañeros que conformé la agrupación, son más grandes que yo, y tienen conocimientos musicales, de cine, o sea, otras artes, como que son melómanos, y todas estas ondas del gusto por el arte y como acumular conocimientos de músicas, películas, las historias, las culturas: *un hombre y una mujer*. Y a partir de eso yo empiezo como

³⁷ Pablo Hernández Sánchez y Federico Gama en su libro: *Cholos a la Neza. Otras identidades de la migración*, dicen que “los cholos representan un fenómeno cultural complicado, son los herederos inmediatos de los *pachucos*, de los vagos y pandilleros chicanos de la década de 1950. Los chicanos son los ciudadanos estadounidenses de origen mexicano que se sienten y asumen con orgullo como tales y que crearon una cultura propia gracias a dos culturas que históricamente los han rechazado. Por un lado, tienen la nacionalidad de un país que no termina por aceptarlos y por otro, se comportan como los gabachos que aluden a un mítico y simbólico pasado, ‘su verdadera cultura’, que nada tiene que ver con el mundo real de sus abuelos. En otras palabras, son demasiado mexicanos para ser estadounidenses y demasiado gringos para ser mexicanos. Terminaron por ‘no ser ni de aquí ni de allá’. En la actualidad los cholos, los más aguerridos representantes de la cultura chicana, constituyen un fenómeno de fronteras y culturas prevalecientes en ambas partes de México y Estados Unidos” (2009:67). Uno de los ámbitos en los que más se expresa su estilo es en “El mural cholo. Además de cumplir con una función de memoria colectiva y artística marca el territorio de las pandillas, es parecido a los tatuajes y a los dibujos cholos en cuanto a estilo, pero incorpora las técnicas de *graffiti art*. Es en cierta forma expresión nacional, ya que los motivos que se pintan, pirámides, vírgenes de Guadalupe, ranflas y los héroes que marcaron la historia de México: Zapata, Villa, Juárez, Hidalgo, etc.” (Hernández Sánchez, 2008: 48).

³⁸ Comenta la doctora María del Carmen de la Peza, en su libro *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, que “el 4 de octubre de 1980, el Museo Universitario del Chopo albergó el Primer Tianguis de la Música, programado para realizarse sólo por ese mes. El éxito fue tal que su estancia dentro del recinto de la colonia Santa María la Ribera se prolongó dos años. Al transcurrir ese lapso, el tianguis salió a las aceras del museo, a la calle de González Martínez, donde permaneció hasta agosto de 1985, cuando lo desalojó la delegación Cuauhtémoc. Entre 1985-1988, el tianguis se asentó en un estacionamiento de la colonia San Rafael, en el Casco de Santo Tomás; en el estacionamiento de la Facultad de Arquitectura de Ciudad Universitaria, y en el quiosco morisco de la alameda de Santa María la Ribera. Así llegó el tianguis a la calle de Oyamel de la colonia Santa María Insurgentes convertido en asociación civil. Ésta es la ruta del peregrinaje de una década de tianguis, ubicado actualmente en la acera oriente de la Biblioteca ‘José Vasconcelos’ y las instalaciones del tren suburbano” (2014:43).

³⁹ Colectivo originario de Ciudad Juárez, Chihuahua, que promueve la cultura Hip Hop.

a tener el conocimiento de lo que es la cultura *Hip Hop*. Yo propiamente venía de un barrio, pero no tenía como el antecedente histórico sino vivencial. Cuando me dicen que eso es *Hip Hop* digo, ¡ah!, como en el barrio mi hermano y sus amigos cuando estaban en la esquina. (Entrevista, 15/3/2017).

En México la aparición de grupos como *Caló*, que estuvo activo durante toda la década de los noventa, contribuyó a promover aún más el *rap* en español. Después el grupo regiomontano *Control Machete* vendría a impulsar una escena *rapera* durante 1996 y 2004. Otras agrupaciones que surgieron fueron los *Caballeros del Plan G*, originarios de Gómez Palacio, Durango, que además comenzaron a desarrollar el *rap* entre las ciudades pequeñas del interior de la república. Frente a este contexto conviene decir que la cultura *Hip Hop* también ha sido resignificada en México, como se podrá ver a continuación.

4.7.-La resignificación de la cultura *Hip Hop* en México

Es como un *style* de vida. Te puedo decir que no significa lo mismo para mí ahorita, de lo que significaba hace cinco ni hace diez y hace veinte, o sea. Si yo te dijera que significa lo mismo que significaba hace veinte años creo que ya hubiera muerto eso en mí. No, al contrario, yo digo que es lo que más me ha enseñado en la vida, incluso en la forma en la que me empecé a organizar con mis amigos, con mis compañeros, a veces pienso que era un juego para nosotros, pero al mismo tiempo era bien serio.

Gloria Isabel Rivera

El rapero de origen chileno *GuerrilleroKulto* impulsó hace diez años un festival para promover la cultura *Hip Hop* en su país. Se trató del surgimiento del *Festival Planeta Rock*, el cual, además, recuperaba el nombre fundacional de esta cultura: un título para entonces casi olvidado. De hecho, el nombre vendría a proponer el rescate de los orígenes de esta cultura que contaba cada vez con mayores seguidores en toda Latinoamérica. Cuatro años después México realizaría su propia edición del *Festival Planeta Rock*. En entrevista con José Luis Vázquez Sánchez, *Mc Sakushika*, organizador del Festival comenta:

Nosotros vimos esa necesidad, ya se estaba haciendo en Chile. Lo que se trata de hacer con *Planeta Rock* es regresar a los orígenes. Ver cómo inició todo para que la gente tenga fundamentos. Eso no quiere decir que aquí todos van a cambiar lo que tienen que decir. Que todos tienen que hablar de *Bambaata*, que todos tienen que hablar de *Kool Herc*. No, porque todos tienen su realidad. A mí, si en ninguna rola los he mencionado es porque no se ha dado, o porque yo me siento con ese peso. Porque son un chingo de cosas encima mencionar a uno de esos cabrones. Y mucha gente aquí aprende algo en Google y dice sí, en 1973 inicia la cultura *Kool Herc* y su hermana, la fiesta, y sí, hacer una rola..., y sí, la hermana llegó. Pero qué estás haciendo. Sigues empedándote, sigues pateando un perro, no le das el lugar a una señora ¿para qué? A mí de qué me sirve que cantes de *Kool Herc*, no estás generando nada. Entonces qué es lo que hace *Planeta Rock*, dejar fundamentos, ¿por qué se hizo?, ¿qué impacto social tiene?, o sea, que se haga un pinche estudio...porque hay banda, en las conferencias, porque hay gente egocéntrica que sí se dobla. Porque hay gente egocéntrica que así es y así se va a ir, o sea que te va a ver siempre por arriba. Hay gente que lleva tanto tiempo pero también entiende ciertas cosas y hasta le bajan, -¿Ay, a ver, no? A ver qué tranza. Qué se va a hacer. Qué chido, yo no sabía esto. Hubo un chavo de Monterrey que estuvo en Querétaro en una conferencia, y me decía ese wey, bien participativo, -Yo, y es que el *graffiti* y yo he hecho mucho allá y acá vendo discos. Era un chavo también de mi edad, igual tendrá 30 años, me decía este wey. -es que llegamos a un punto de la Declaración de Paz donde mencionábamos este asunto donde tú también le debes de retribuir pues a las nuevas generaciones. Y debes de dejar también como un conocimiento acerca de la cultura de Paz, y todo este asunto. Un mejor mundo para las generaciones ¿no? Y ya con el ejemplo le dije, muchas veces nosotros llegamos a los eventos o llegamos a estar en una situación donde vimos que la gente no se porta chido con otra banda o discriminamos hasta entre nosotros mismos. Le dije eso no está chido. Y él como que bajó así la mirada. Y dice wey, sabes qué, ahorita con todo lo que tú estás diciendo yo no sé qué también haya estado porque alguna vez yo en un *freestyle* me enojé y un wey me tiró tan cabrón, sabía bien qué decirme. Y le pegué wey. Le solté un madrazo y valió madre todo. Le dije, mira wey, yo no te vengo a cambiar tu concepto. Neta yo no vengo aquí a echarles agua bendita. Yo les vengo a decir los fundamentos, lo que está estipulado. Si ustedes quieren cambiar algo, aspectos que digas, creo que necesito mejorar esto en mí, adelante wey. Y si eso pasó antes, fue antes wey. Qué vas a hacer ahora con esta información. Qué quieres hacer, vas a seguir igual o vas a cambiar algo de ti. Yo no te voy a decir qué wey, ni que sigas todo el pie de la letra. (Entrevista, 14/8/2015).

En este sentido, la intencionalidad del *Festival Planeta Rock en México* es difundir la cultura *Hip Hop*. Ello a través de la presentación de los nueve elementos que la conforman, poniendo especial énfasis en el elemento del *conocimiento*. Por consiguiente, los talleres juegan un papel preponderante. Ya que lo vital es compartir los saberes. Entre los talleres que ahí se imparten están temas como: 1) la historia de la música negra, 2) la cultura *Hip Hop*, 3) realización de playeras, 4) *graffiti*, 5) trenzas y 6) rimas. En síntesis, *Planeta Rock* es socializar el conocimiento en las fiestas:

Planeta Rock es muy funcional. Mira, cuando se hizo en Chile tenía también un significado. La vez que yo fui a pedir en 2012..., que fui para allá a Chile a pedir el Festival me decía Guerrillero, es que aquí este pedo está en decadencia porque la gente enfoca allá el evento del Planeta Rock al evento de *rap*. A la cantidad que entre. Y el pedo de los talleres es lo que debe de imperar. Entonces cuando lo trajimos a México a mí se me quedó muy marcado eso. Dije -y qué vas a hacer en un país donde siempre ha sido así. Donde debes de vender imagen. Si no hay imagen la gente no va. Bueno, no puedo vender imagen atractiva de un evento de *rap* porque no puedo tener a los mejores *raperos*. Porque les tendría que pagar si voy a cobrar. Los que han apoyado sí, porque lo aceptan y dicen *wey eres chingón*, vas. Pero pasa este desmadre y digo, cómo podemos hacer para que la gente vaya, ¿no? El pedo es enganchar a la gente para que venga y darles información. Información que ya después les puede servir a ellos. Que nosotros no tendríamos que engancharlos de ninguna forma porque ellos tendrían que ser los interesados ¿Cómo podemos hacer que se interesen? Vendemos cantidad de días. La mía fue de tres semanas. Y Guerrillero dijo- no *wey* cómo te vas a aventar tres semanas si aquí dura cinco días. Eso no. Se va a aburrir la gente. Hicimos tres semanas muy chingonas y de ahí la gente dijo, no mames tres semanas. Vamos. Les vendí imagen de cantidad. Todo esto gratis ¿Cómo fue funcional *Planeta Rock* en Colombia? Por el nombre de *Planeta Rock México*. Porque ese año no se hizo en Chile, pero nadie lo notó porque en México volvimos a hacer tres semanas y aparte estuvo chingón. Nadie notó que no se hizo en Chile ese año. En 2014 no se hizo en Chile. Y gracias a esto también mucha gente, los Zulus de Estados Unidos, la banda de Latinoamérica que está haciendo labor social empezó a contactar, ¿Para ver qué se hacía?, ¿por qué? y todo el desmadre. Entonces eso ha estado chido. (Sakushika, Entrevista, 14/8/2015).

El *Festival Planeta Rock* también está impulsando la creación de la célula *Mexica Zulu* (que es la propuesta de ingreso a la *Universal Zulu Nation*). De tal forma que desde el año 2014 México tiene inscrita su petición ante la organización internacional, la cual está siendo actualmente evaluada. La célula *Zulu en México* está conformada por alrededor de 30 personas entre las cuales destacan *raperas* y *raperos*, *graffiteros* y personas que hacen trabajo comunitario. Por otro lado, es importante mencionar que la mayor parte de las personas involucradas en la cultura *Hip Hop* se asumen como *gestores culturales*.

En países como México donde el acceso a los bienes culturales aún es limitado tareas como la gestión cultural se vuelven fundamentales. De ahí que el vínculo existente entre el *Hip Hop* y la gestión cultural sirva para socializar artes y conocimientos que en muchos casos podrían estar concentrados en determinados espacios y dirigidos a ciertos públicos. “Por eso mismo, una buena gestión de la cultura se hace tan necesaria como importante. De hecho, el acceso a bienes culturales sigue siendo fragmentario, y muchos de ellos no se encuentran al alcance de la mayoría de la población. Su producción y circulación están muy lejos de haberse democratizado y todavía es preciso gestionar mejor la cultura para promover su mayor impacto.” (Vich, 2014: 14).

Para la cultura *Hip Hop* la tarea de intervención social ha sido fundamental en la erradicación de las posturas que plantean la existencia de espacios donde se producen conocimientos y otros sin acceso a los mismos, por eso se ha propuesto suprimir la escisión entre la institución académica y la calle; porque la calle, en todo caso, puede ser convertida en escuela⁴⁰. Situación que implica trastocar el orden establecido; es un *acontecimiento* que democratiza lo

⁴⁰ A la par de comenzar esta investigación pude incursionar en la *gestión cultural*. Aún no lograba vislumbrar la relación entre estos dos ámbitos hasta que un día, un amigo *rapero* me dijo, -*Nelly, es un movimiento natural entrar a la cultura Hip Hop para terminar en la gestión*. La gestión cultural me ha permitido organizar dos eventos en los que comencé a problematizar la cultura *Hip Hop* en México. El primero de ellos se llevó a cabo el jueves 21 de mayo de 2015, bajo el título: *El Hip Hop en México: una mirada desde la interculturalidad*. El segundo se realizó en octubre de 2015; con el nombre: *Primer Festival universitario sobre Cultura Musical en México: Retos, alternativas y politizaciones*. Edición *Hip Hop en México* (Los *flyers* de las actividades se presentan a continuación). Ambos eventos me permitieron hacer un diagnóstico de la cultura y llegar a las siguientes conclusiones:

- La dinámica del *Hip Hop* en nuestro país está configurada como una *gran familia* a la que puede ingresar toda persona sin importar distinción. Se trata de un *lugar otro*, una *heterotopía*. Ahí se *deviene sujeto* frente al mundo que descalifica de muchas maneras. Si no tienes una identidad favorable puedes *ser Hip Hop*. En este sentido, un día un *rapero* me comentó: “antes yo era el peor estudiante, para todo el mundo era un tonto, pero llegó el *Hip Hop* a mi vida y ahora soy *Hip Hop*”.
- La cultura *Hip Hop* está vigente en todo el país. La podemos hallar tanto en las grandes ciudades como en los pueblos originarios. Esto permite comenzar a reflexionar si en un futuro seguirá siendo presentada como cultura urbana.
- La propuesta *Hip Hop* en México apegada a la noción de *Planeta Rock*, con su emblemática frase: *cultura en movimiento*, representa la posibilidad para que otras luchas y propuestas subalternadas se sumen. Por ello, es posible encontrar, por ejemplo, *rap cristiano*, *rap* que reivindica las lenguas de los pueblos originarios y *rap feminista*; algo que en definitiva no acontece con otras culturas alternativas.
- En México sólo la gente inmersa en la cultura *Hip Hop underground* reconoce que no son sólo cuatro elementos artísticos los que integran esta propuesta del Bronx. Sino que en las entrañas vive un sustrato político y ético que plantea la transformación de la realidad social de las personas que participan activamente en las iniciativas de *Planeta Rock*.

que Jacques Rancière denomina el *reparto de lo sensible* (2007: 26). En este tenor la cultura *Hip Hop* se propone la pedagogía lúdica y accesible a todo público, como lo explica la rapera Ximbo.

Me fascinó lo lúdico, por supuesto era muy lúdico, y la posibilidad de que cualquiera lo podía hacer. No cualquiera lo podía hacer bien, o sea, es muy difícil, pero sí es muy noble en el sentido de que está ahí pa' que lo tomes, o sea, ¿quieres? Órale, machetéale y ojalá puedas ser bueno, pero no tienes que gastar dinero para hacerlo. O sea, tú con una pluma en tu recámara ya lo hacías. Independientemente de que estén con público o no. Sí, los micrófonos son útiles, pero no son necesarios. Eso era como muy noble. Más que en ese entonces uno no pensaba en hacer *rap* para ser artista y presentarse en lugares y hacer discos, no, uno hacía *rap* como una actividad que se hacía por hacerse y ya, *per se*, como los que andan en patineta, los que andan en patineta andan porque les gusta andar en patineta y desarrollar habilidades y convivir con otros, pero ellos no lo están haciendo porque van a salir en televisión o porque van a ganar dinero de eso. No en ese momento. (Entrevista, 24/2/2017).

La cultura *Hip Hop* en México se ha propagado gracias a las tareas de gestión cultural realizadas por personas involucradas en ésta. Así fue desde el inicio, dice Gloria Isabel Rivera, cuando en la Ciudad de México intentaron difundir la cultura más allá de Tlalpan. Empezaron haciendo eventos de bajo presupuesto en espacios como *El Lulú*, de la calle Bolívar, en el Centro Histórico, donde el tercer piso fue convertido en área *Hip Hop*. Después fueron otros lugares. “*Ariana Poello*, como en marzo de 2002, era muy escuchada por la rola del *Busca Vidas*. Y con nuestros ahorros juntamos el dinero y logramos traer a *Ari* y de ahí comenzaron a traer otros grupos como *Violadores del Verso*. Provocó que otras empresas que vieron lana dijeran sí meten gente y organizaron. Otra gente se aventó a hacer eventos de hasta cinco mil personas, como en 2005” (Gloria Isabel Rivera, entrevista, 13/3/2017). En este sentido, la cultura *Hip Hop* también se difundió por el trabajo de las personas que gustosas de la cultura la adoptaron y la apoyaron con la generación de actividades. Cabe mencionar que el apoyo al *Hip Hop* no se cierra a una sola modalidad, como señala Laryza García.

A nosotros nos tocó la otra parte. Estamos tratando de hacerlo accesible para otra gente que pues no necesariamente está en situación de calle o en problemas, sabes, también está como un poco el cliché de que tiene que ser: *el Hip Hop me salvó la vida, o estaba en tantos problemas familiares que....*-Te voy a decir algo, desde mi punto de vista, y como yo llegué al *Hip Hop*, yo era una persona feliz con apoyo de mi familia, no me hacía falta nada afortunadamente, y así llegué al *Hip Hop* y así me dio la bienvenida, no tenía que haber sido alguien en situación económica precaria o algo, en realidad yo creo que cerrar el *Hip Hop* a que sea sólo como para ese tipo de personas sería muy egoísta. El *Hip Hop* es para todos, para quien lo quiera aprender, quien lo quiera estudiar, quien lo quiera vivir. Entonces, en el proyecto que nosotros tenemos no lo enfocamos cien por ciento a que sea una academia, un estudio, algo así

- El *Hip Hop* no cuenta con espacios específicos para su práctica ni con apoyos gubernamentales para su desarrollo. Generalmente los programas de gobierno ven de forma aislada las actividades artísticas: *graffiti*, *rap*, *breaking* y *Dj*, pero no construyen una propuesta integral donde se puedan comprender todos los rostros y dimensiones de esta cultura.
- En la cultura *Hip Hop* en México participan mujeres que rompen con los mandatos de género que van más allá de las lecturas que las colocaban como *novias* o *compañeras sentimentales* de los hombres.
- Las mujeres están construyendo la historia con respecto a la propuesta de *Planeta rock*.



totalmente como lo es la otra parte de la danza, ¿ves?, tratamos de llevar ese balance y los llevamos a hacer *Street shows* en la calle, los llevamos a *batallar*⁴¹, a esa parte del *freestyle*, pero a la vez también que logren ser profesionales haciendo una coreografía para que más grandes, o más adentrados en su carrera, puedan ganar dinero con eso. (Entrevista, 15/3/2017).

4.8-El desafío de contar la historia de la cultura Hip Hop en tiempo presente

En México existe poca investigación sobre la cultura *Hip Hop*, cuando por ejemplo en países como Estados Unidos de Norteamérica universidades como Harvard cuentan con archivos y documentos que concentran la historia de esta cultura. Se trata de un espacio donde incluso se han impartido seminarios con las pioneras y los pioneros del *Hip Hop*. Mientras tanto, en México, la historia apenas está por contarse. Aquí la presencia de la cultura *Hip Hop* en las universidades está invisibilizada, y más aún la presencia de las mujeres. Algunas tesis que circulan entre quienes simpatizan con el *Hip Hop* se convierten en documentos de culto y se transmiten por interacción directa con artistas que hacen *rap* o *graffiti*. Incluso documentos importantes para la cultura, como lo son *El evangelio del Hip Hop* y la *Declaración de Paz*, que circulan en internet, todavía son poco reconocidos y leídos.

Con respecto a quienes impulsaron la cultura *Hip Hop* en México aún se sabe poco. Algunos documentos se han centrado en rescatar la historia del *rap* en nuestro país, aunque también podemos encontrar trabajos sobre *graffiti*, éste último alejado del *Hip Hop*. En entrevista con la rapera mexicana Mare Advertencia Lírika, tocando el tema en cuestión, decía una frase que es sintomática: “Aún no nos podemos ver porque no hay referentes en los cuales reflejarnos.” (Entrevista, 8/3/2015). Con esta afirmación Mare apelaba a que en México las personas pioneras de la cultura *Hip Hop* siguen vivas⁴², porque es una propuesta que apenas tiene 44 años. De ahí la importancia de comenzar a escribir la historia de esta cultura. En el caso de Gloria Isabel Rivera, que vio en sus inicios el arribo de la cultura *Hip Hop* a la Ciudad de México comenta: “Nosotras no tuvimos un *rol model*. Nuestro *role model* era *Queen Latifah*, pero ni vivía aquí.” (Entrevista, 13/3/2017). Así que en México la cultura *Hip Hop* en muchos sentidos ha sido también experiencial, como lo señala la propia Gloria Isabel Rivera.

Yo a lo mejor *tagleaba*⁴³, y así fue que hicimos como mis compañeros y yo un *crew*. Soy parte de un *crew* que se llama DFK, en ese tiempo había muchos *crews* de *graffiti*, nosotros nos conocíamos desde antes, pero, como tal lo iniciamos en el 96, entonces, digamos que nosotros creemos que pertenecemos a la primera generación, por así decirlo, porque yo creo que ahorita sí hay como tres, y todas lo hemos vivido también de manera diferente, pero haz de cuenta que en ese entonces había otras morras que también pintaban o que también bailaban. Pero, te digo, en ese entonces había muchos *crews* de *graffiti* pero ellos por ejemplo no tenían esa visión, como que muchos incluso ni siquiera escuchaban *rap*. Ellos escuchaban por ejemplo *ska*, o como otras cosas, y no tenían esta idea. Y nosotros pues sí un poco desde que hicimos el *crew* pues sí era como la idea de los cuatro elementos. (Entrevista, 13/3/2017).

⁴¹ La noción de *batallas* refiere a la confrontación entablada entre miembros de la cultura *Hip Hop*. Su origen parte de la resignificación hecha en torno a la idea de *peleas entre pandillas*, donde las luchas se daba cuerpo a cuerpo. De tal forma que las *batallas* son la sublimación de las peleas llevadas a la competencia existente en cada una de las prácticas artísticas de la cultura. La noción de competencia al interior del *Hip Hop* no refiere al enfrentamiento, sino a la posibilidad de que el adversario saque lo mejor de sí, de modo que el esfuerzo personal le permita ganar.

⁴² Incluso los pioneros del *Hip Hop* en Estados Unidos de Norteamérica están vivos, porque comenzaron entre los 14 y 18 años, y ahora son adultos. Por ejemplo, el DJ *Africa Bambaataa*, aquel niño involucrado en las pandillas de Nueva York que logró percibir la dinámica de *Planet Rock*, hoy tiene 60 años. Cindy Campbell y su hermano, *DJ Kool Herc*, organizadores de la legendaria fiesta de 1973, hoy también están cercanos a la tercera edad. En este sentido, *el Hip Hop está vivo* y se está contando.

⁴³ Se refiere al *tag*. Al respecto, Pablo Hernández Sánchez, autor de *La historia del graffiti en México* dice que “*El tag*. Es sólo una manía egocéntrica de firmar todo lo que se les ponga enfrente: ‘firmo, luego existo’. El famoso orín de perro, dejar marca a su paso para señalar su territorio. Anunciar en infinidad de partes la placa del *writter*.” (2008:44).

La cultura *Hip Hop* en México está siendo escrita y resignificada. Aún falta por visibilizar las implicaciones que está teniendo en el terreno social como propuesta de cohesión que impulsa la generación y socialización de conocimientos. Sin embargo, queda de manifiesto que la cultura *Hip Hop* está viva en nuestro país; a pesar de lo poco que se habla y de lo que se sabe de ella. Las mujeres están participando en la cultura *Hip Hop* y su presencia está significando la escritura de su historia gracias a la figura porosa que representa la noción de *Planeta Rock*, que muestra apertura a todas las personas junto con sus diferencias o particularidades.

4.9.- Las prácticas discursivas que determinan la cultura Hip Hop y la construcción discursiva de las mujeres

Las prácticas discursivas o normas que determinan las condiciones de posibilidad discursiva en la cultura *Hip Hop* pueden ser evidenciadas en los siguientes parámetros: los antecedentes que se ven reflejados en la propuesta del Bronx y el efecto sinécdoque que tiene el *rap*, al representar a toda la cultura. En el caso de los antecedentes podemos considerar el caso del *beat*, que refiere a la base rítmica, y que puede verse expresado en el elemento *beat box*, donde el cuerpo es entendido como caja de ritmos. Por supuesto que no se puede olvidar, en la década de los cincuenta, la emergencia de la generación homónima. Esta *Generación beat* se caracterizó por ser un movimiento intelectual, que conjunta la literatura con la poesía. Evidentemente tiene un paralelismo con el RAP, *Ritmo Adaptado a la Poesía*, como propuesta de la cultura *Hip Hop*, donde su base rítmica será precisamente el *beat*, el sonido característico del *rap*.

Otro antecedente importante es la lucha de reivindicación de los pueblos negros, que en el caso de Estados Unidos cobró reconocimiento a través de la conformación del Partido Pantera Negras, en 1966. Una propuesta que había implementado esta organización partidaria habría sino no sólo leer los comunicados que generaban, sino cantarlos, como una manera de llegar a un mayor número de personas y además recuperar la tradición musical de los pueblos negros: el *blues*, el *reggae*, el *mambo*. En cualquiera de los casos es evidente que el *rap* se convierte en el elemento primordial. De hecho, actualmente se sigue confundiendo al *rap* con el *Hip Hop*.

Desde su propuesta *underground* el *rap* reivindica la noción de calle, como espacio de socialización, así lo hace el grupo *Kartel de las Calles*, originario de Tijuana, Baja California, México, en el año 1996.

Título de la canción: "Mi barrio"

Kartel de las calles

En este pinche barrio, todos somos malandros,

y para hacer jales, en las calles entrenados.

Somos pocos, pero locos, matamos, enterramos,

Y si nos buscas, en Tijuas estamos.

Pocos, pero locos, matamos, enterramos.

Y si nos buscas, en Tijuas estamos.

Mi barrio es primero, ese ya tú sabes,

Choleros bien firmes, cartel de las calles (..)

Les damos loquera, para que se aloquen,

Y ya bien locotas, hasta gatas se ponen.

Dos que tres chavalas, nos rayan el barrio,

Y chale con eso, no duras un placazo.

Saco el spay y con x lo tacho,

Cuando hay guerra, ese, nos vamos recio.

Pues por mi barrio a morir estoy dispuesto.

De cacería sale mi pandilla, a tumbar las chavalas que están en la lista.

MI barrio es primero, ese ya tú sabes.

Chorelos bien firmes, cartel de las calles.

La reivindicación de la cultura de los *Cholos* es claramente descrita en esta canción: "mis ojos colorados, mi cuerpo lacado, mi coco rasurado, en mi oreja un gallo"⁴⁴. En las letras del grupo *Kartel de las Calles* se difunde una norma de lo que significa vivir en la frontera, tanto en términos estéticos como de subjetividad. Evidentemente también hay una marca de género que determina el comportamiento de los hombres frente a las mujeres, que no significa en sí una postura creativa ni subversiva, sino la continuación del orden que fija la desigualdad entre las mujeres y los hombres. En este caso, se emplea la cosificación erótica de las mujeres. La cultura de la calle y defensa barrial también está presente en otras composiciones, como sucede en la canción del grupo *Sociedad Café*.

Título de la canción: "En estas calles" "NEZA#1"

Sociedad Café

Chamacos, en los charcos de inocencia, no saben que mañana jugarán en la violencia.

Los rucos del barrio, en esa pulquería, ahogando sus penas, destruyendo a su familia.

Muertos, saltos, drogadictos en la calle, mar de ignorancia sentimientos que no valen.

Comiendo pobremente, vistiendo ropa usada, trabajando en la calle, desde la madrugada.

Así es mi ciudad loca, paraíso de la droga. Violencia en las familias y en las calles pandillas.

Paisano inmigrante, triste caminante, en esta ciudad grande que nunca es la culpable, culpable es la gente que vive entre sus calles.

En las letras del grupo *Sociedad Café* se atiende a problemas sociales como la migración, los cambios de la ciudad y las pocas oportunidades que aquí existen para el desarrollo pleno de las personas. Es el discurso pedagógico de la pobreza, lo que se tiene que aprender desde pequeño para poder sobrevivir en un destino ya estructurado. La violencia, el consumo de drogas, la precariedad; es el reflejo de la experiencia, lo que se conoce porque se ha vivido en una sociedad desigual. Todo ello irremediamente estimula en las personas la *locura*, porque vivir en ese grado de escasez enloquece a cualquiera, no en vano numerosas canciones del *rap underground* hacen referencia a esta condición.

Título de la canción: Tengo la culpa

Pinche Brujo

Como quiera, lo loco se quita cuando quieras,

Allá buscamos *dealers* pa' seguir con la loquera,

Por lo pronto más cocteles, al estilo de luzbel,

Cocaína y cocodrilo, revuelta con RT.

Que pegue chido, al cuerpo le damos su merecido,

Acábate el guateque que ya nada está prohibido.

⁴⁴ Canción *Mi Barrio*, de *Kartel de las Calles*.

Si se toma en consideración, como señala Foucault, que la locura es una de las condiciones más vigiladas y reglamentadas en la sociedad, no cabría la posibilidad de que la regulación de las calles implicara la generación de un sujeto *confesional*, el rapero, que en su discurso diera a conocer lo que impone la norma: el consumo de drogas. ¿Acaso la configuración discursiva de la locura no fue el antecedente para la creación de hospital psiquiátrico? Al fin y al cabo, tanto en el psiquiátrico como en la calle las personas estarían medicadas, o drogadas.

Título de la canción: Lo loco no se quita

Tren Ligero (Guadalajara)

Vienen y me preguntan, que por qué rapeo de calle, de hierba.

Es porque todo el tiempo en la calle, estoy quemando hierba.

Ya son casi 20 años consumiendo hierba buena, no sé cuántas sustancias están corriendo por mis venas.

Cuentan que la mota es buena pa' olvidar las penas, ven fuma conmigo que hay traje una bolsa llena.

Desde morro vi en la calle la vida violenta, diario bajo efectos mira mi cara contenta.

Me puse borrado hasta dormir en la banqueta, pues dejé de dormir cuando probé la mentafeta.

De esta forma, los rituales para la incorporación a un grupo, el consumo de mariguana, de cristal y caguamas⁴⁵, son la pedagogía de cómo se tiene que vivir en el barrio, bajo la norma y la vigilancia. De hecho, en México es común escuchar entre raperas y raperos decir que las canciones de *Eminem*, entre otros, sirvieron como mecanismo para activar la violencia en determinados lugares de Estados Unidos de Norteamérica y así justificar el ingreso de la policía a las calles⁴⁶. De modo que el discurso de la violencia se convierte en el llamado a la regulación.

En conclusión, la cultura *Hip Hop* emerge como la *utopía* que se convierte en *heterotopía*, *espacio otro*, altamente regulable socialmente mediante la implementación del dispositivo del *rap*, que ejerce la función *confesional* de las personas para mantener estricto control sobre la calle, sus prácticas y actores. En este contexto, las mujeres son construidas como personas que están en posibilidad de formar parte de la cultura *Hip Hop*, como *cualquier otra* que lo desee bajo la noción de *Planeta Rock*, el *planeta en movimiento*.

⁴⁵ Forma en que se denomina a la cerveza.

⁴⁶ Hay cantantes extranjeros que tienen alta injerencia en México, como son: *The Psycho Realm* grupo de rap underground de Los Ángeles; *Kid Frost* o *Frost*, nombre artístico del rapero chicano estadounidense *Arturo Molina*; *Mellow Man Ace* rapero cubano. Y *Lil Rob*, Roberto L. Flores, rapero, cantante y compositor mexicano-estadounidense.

CAPÍTULO CINCO:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: UNA LECTURA DESDE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

El objetivo del presente capítulo es mostrar de qué forma son *construidas discursivamente las mujeres en la cultura Hip Hop en México*, con base en los medios de comunicación. De tal manera que en esta sección se recuperan las películas, series y grupos musicales que han tenido mayor significación entre integrantes de la cultura. La intención es evidenciar que la representación de las mujeres continúa siendo estereotipada conforme a los mandatos de género.

5.1.- Las mujeres y los medios de comunicación: una relación de poder

Quizá uno de los discursos que más ha influido en la construcción y significación de la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México lo han producido los medios de comunicación tradicionales: cine, televisión y radio, principalmente, a través de sus contenidos manufacturados tanto en México como en Estados Unidos de Norteamérica, los cuales representan una idea particular en torno a lo que significa ser mujeres al interior de la propuesta cultural emergente en el Bronx. Centrar la mirada en las mujeres nos coloca en otro nivel de análisis, ya que la industria de los *medios de comunicación*, -encargada de producir bienes culturales en forma masiva- no aporta los elementos convenientes para explicar cómo éstos configuran la noción de mujer.

En cambio, la investigación feminista ha advertido este vacío, propio de las *disciplinas androcéntricas*⁴⁷, entendidas ésta como aquéllas que imponen el sesgo masculino existente tanto en la definición de los problemas científicos como en los conceptos, teorías, métodos e interpretaciones (Harding, 1996: 73). El término androcentrismo ha coadyuvado a evidenciar cómo los medios de comunicación producen una visión del mundo: la de los varones. Fenómeno que está anclado a otros factores que el feminismo ha analizado desde diversas perspectivas. Una de esas críticas proviene del *feminismo liberal*, “si pensamos que es inherente al liberalismo la división público-privado y si entendemos el feminismo liberal de un modo simplificador como aquel tipo de feminismo que piensa que los problemas de subordinación de las mujeres se solucionan suprimiendo restricciones legales que impiden la entrada de éstas en el espacio público” (Beltrán

⁴⁷ Las ciencias sociales en general forman parte de las ciencias androcéntricas que ocultan la participación de las mujeres. Al respecto, señala la filósofa Sandra Harding, existen cinco prácticas que originan el androcentrismo en la investigación social: 1) el ocultamiento de las emociones, 2) el ocultamiento de las mujeres y otros grupos sociales, 3) las generalizaciones sobre todos los participantes, 4) la eliminación del sexo como categoría analítica, y 5) el uso de metodologías que no develan información sobre la vida de las mujeres y los hombres. (Harding, 1996).

Pedreira, 2012:94). En este sentido, conviene mencionar que los medios de comunicación son un rostro del *espacio público* que cobra relevancia a partir del siglo XX y que la incorporación de las mujeres siempre ha representado un hecho problemático que se ha intentado subsanar con base a reformas legales.

Por otra parte, están las críticas que surgieron desde el feminismo marxista “que daba lugar a interpretaciones economicistas en las que las desigualdades entre los sexos se derivaban de las desigualdades de clase” (Sánchez Muñoz, 2012, 117). Esta crítica contiene dos elementos que son fundamentales; uno refiere a que las mujeres no son dueñas de los medios de producción, y por lo tanto su ingreso a cualquier tipo de industria sigue negado esencialmente por el segundo factor, que las obliga a su papel *reproductivo* en el espacio privado como lugar escindido del espacio público asignado a los varones. En este tenor, la elucidación teórica señalará que “la causa y el origen de la subordinación de las mujeres se van a explicar mediante la unión de capitalismo y patriarcado” (Sánchez Muñoz, 2012, 117), que se ve reflejada en las llamadas *teorías del doble sistema* que proponen la dilucidación dual de la subordinación de las mujeres por efecto de su clase y su género. De tal forma que para el feminismo marxista la no incorporación de las mujeres a los medios de comunicación provendría directamente de su condición de género, que les impide participar en el espacio público y les niega su calidad de propietarias.

En este orden de ideas, el enfoque de la *economía política feminista* ha servido para explicar no sólo cómo la industria de los medios de comunicación es *capitalista y patriarcal*, sino también por qué los contenidos que presenta y difunde sirven a la permanencia del *orden social genérico* que oprime a las mujeres. Las invaluable aportaciones de Teresa de Lauretis también propician el acercamiento a los medios de comunicación, entendiendo a éstos como *tecnologías del género* (1989). Las aportaciones de Concepción Cascajosa y Marta Fernández, en torno a las representaciones de las mujeres en los medios de comunicación, analizan los discursos dominantes y revelan que en el caso de las mujeres “su presencia social está condicionada por su cuerpo y por la manera en que la mirada dominante (masculina) lo lee en sus diferentes contextos. Así, la mujer, mediatizada siempre por su presencia corpórea, se convierte en un objeto para ser contemplado por el hombre (sujeto) como por su propia mirada (masculinizada), interiorizada a través de la socialización” (2008: 187).

En este caso, el trasfondo es el problema de la representación. Para la investigadora Pilar López Díez “la representación es un concepto fundamental para entender cómo los seres humanos logramos llegar a conocer” (2007:76), porque las personas están mediadas por la lengua, de modo que “para la audiencia de los medios de comunicación la realidad toma significado a través de las palabras que se utilizan, de las imágenes que se eligen, de cómo se cuenta la historia, del asesinato o del maltrato. A través de los conceptos que utilizamos (¿es lo mismo hablar de violencia de género que de violencia doméstica?), de la clasificación que establecemos, de los valores que asociamos a la realidad de la que informamos, damos significado” (2007:78). De modo que la representación determina el poder saber lo que nos rodea.

En síntesis, en cada uno de estos acercamientos es claro que los medios de comunicación no forman parte de los instrumentos que fomentan el desarrollo integral de las mujeres, por el contrario, son en sí mismos representantes de una dimensión importantísima de la desigualdad. La relación entre *Mujeres y Medios de comunicación* es un tópico que las feministas han analizado ampliamente, como lo demuestran Concepción Cascajosa y Marta Fernández:

La reflexión sobre la representación del género en la televisión no puede entenderse tampoco completamente desligada de la cuestión de quienes han sido los que, ya sea desde posiciones ejecutivas o creativas, se han encargado de llevar los productos audiovisuales a la pequeña pantalla. La industria televisiva ha seguido, como el resto de las industrias culturales, un ritmo demorado respecto a la incorporación de la mujer. Históricamente, los principales puestos ejecutivos y creativos eran exclusivamente ocupados por hombres” (2008: 183).

En la década de los setenta estas problematizaciones teóricas se mostraron en espacios académicos y feministas. “Lo que la revisión de la realidad y las políticas nacionales, regionales y mundiales sobre las mujeres evidenciaba, era la violación de sus derechos humanos en todos sus ámbitos y ciclos de vida, en reciprocidad con su marginalidad de la economía mundial y de su poco o nulo acceso a los recursos para acceder a una ciudadanía plena” (Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres A.C, 2009: 241). Diversos encuentros a nivel mundial pusieron en la mesa de debate la necesidad de mirar la forma en que son representadas las mujeres en todos los medios de comunicación, Bangkok en 1994, Quito en 1994 y Toronto en 1995. Sin embargo, fue en Beijing, en 1995, que se enunció, a través de su Plataforma de Acción, la necesidad de impulsar dos puntos torales reflejados en su objetivo J1 y objetivo J2:

Objetivo estratégico J.1. Aumentar el acceso de la mujer y su participación en la expresión de sus ideas y la adopción de decisiones en los medios de difusión y por conducto de ellos, así como en las nuevas tecnologías de comunicación

Objetivo estratégico J.2. Fomentar una imagen equilibrada y no estereotipada de la mujer en los medios de difusión.

Los dos objetivos de la Plataforma de Acción de Beijing se ven reflejados en la generación de contenidos que difunden los medios de comunicación. La mayoría de ellos están producidos por hombres mientras que las mujeres aparecen habitualmente bajo la concepción de los estereotipos de género. En este sentido, la manera en que se ha abordado la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop*, desde los medios de comunicación, es una oportunidad para evidenciar que efectivamente las representaciones continúan estando sesgadas debido, en parte, a que las mujeres no están siendo propietarias ni tomando decisiones en los altavoces sociales más importantes de la actualidad. Por consiguiente, ahora se abundará sobre cómo el cine ha configurado a las mujeres en su representación, sin perder de vista, el papel que ellas han tomado en la generación de contenidos.

5.2.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop a través del cine: películas y documentales

El cine es un medio de comunicación masivo tradicional. Su auge en la década de los cuarenta tuvo impacto entre la población a nivel mundial debido a los usos nacionalistas con el que fue empleado a modo de instrumento regulativo y disciplinario de las personas. En este sentido, el cine es uno de los medios que más influyó al público para la modificación de prácticas y concepciones del mundo. Actualmente se configura como industria global, aunque continúan existiendo propuestas alternativas que producen contenidos diferenciados a los que se proponen desde el *establishment*.

La cultura *Hip Hop* también ha sido narrada desde el discurso cinematográfico. A finales de la década de los setenta comenzaron a ver la luz los primeros *filmes* que daban cuenta de la propuesta urbana nacida en el Bronx. Como se puede observar, prácticamente a la par de que esta cultura se diseminaba por Nueva York, ya hacían acto de presencia en las salas de cine sus representaciones. En México estas películas han tenido reconocimiento y aceptación entre la juventud, de tal forma que fue durante el trabajo de campo que este grupo social hizo recomendaciones de cintas para comprender, visualmente, la manera en que se configuró la propuesta de *Planeta Rock* y su posterior aceptación como *cultura Hip Hop*. Las películas que se mencionaron están reflejadas en las siguientes líneas, aunque evidentemente parten de la elección arbitraria de quienes narran la historia. Un primer elemento a considerar es que el mayor número de cintas estuvieron realizadas por directores varones, lo cual, como se mencionó anteriormente, es parte de la problemática de género que advierte el feminismo desde la década de los setenta con respecto a la relación que tienen las mujeres con la creación de contenidos en los medios de comunicación.

Cuadro elaborado por: Nelly Lucero Lara Chávez

Películas que hablan sobre la cultura Hip Hop

Película (año)	Directora/Director	País / Productora
THE WARRIORS (1979)	Walter Hill (Director)	USA
WILD STYLE (1983)	Charlie Ahearn (Director)	USA
BREAKDANCE (1984)	Joel Silberg (Director)	USA
BEAT STREET (1984)	Stan Lathan (Director)	USA
FLYIN' CUT SLEEVES (1993)	Henry Chalfant (Director) Rita Fecher (Directora)	USA
FROM MAMBO TO HIP HOP (2009)	Henry Chalfant. (Director)	USA
8 MILE (2002)	Curtis Hanson (Director)	USA. /Universal
RUBBLE KINGS (2015)	Shan Nicholson (Director)	USA
SONITA (2015)	Rokhsareh Ghaem Maghami (Directora)	Afganistán
SOMOS LENGUA (2016)	Kyzza Terrazas (Director)	México

Cabe subrayar que la intención en este apartado es generar una crítica feminista, lo cual significa revelar de qué forma han sido representadas las mujeres inscritas al *Hip Hop* desde el cine. Como se podrá apreciar más adelante las mujeres generalmente son mostradas en papeles secundarios o actuando tradicionalmente en la reproducción de los estereotipos de género. Es decir, están adscritas a papeles de novias, compañeras amorosas, madres, amantes y amigas, pero difícilmente se las observa como las protagonistas de la propuesta cultural del Bronx. Quizá el ofrecimiento más interesante esté en los documentales, donde la presencia de mujeres también es mínima pero su participación tiende a ser activa dentro del *Hip Hop*. Esto significa, por supuesto, una manera diferente de observarlas.

La primera película emblemática de la cultura *Hip Hop* es *The Warriors*⁴⁸, estrenada en 1979. En ésta aparece en pantalla la joven *Mercy*⁴⁹, quien habita el territorio de la pandilla de *Los Huérfanos*. Esta mujer no se identifica con el papel tradicional de la feminidad adscrita al espacio doméstico bajo los parámetros de lo conyugal y la maternidad. Para *Los Huérfanos* ella es la mujer que al estar en la calle toma el papel de la *erótica prostituta*⁵⁰. *Mercy* aparece en escena justo cuando la pandilla *The Warriors* huye para sobrevivir. El momento del encuentro entre *Mercy* y *The Warriors* está marcado por la frase: “*Saben lo que trae esta mujer, sí, problemas*”. *Mercy* decide seguir a *The Warriors*, agrupación que la ve como prostituta incluso con intenciones de violarla. Sin embargo, el líder de la banda, *Swan*, hace acto de

⁴⁸ El guion de la película está basado en la novela homónima de *Sol Yurick*, publicada en 1975, inspirada ésta a su vez por el *Anábasis de Jenofonte*. La película corrió bajo la dirección de *Walter Hill* y relata la historia de nueve jóvenes pertenecientes a la pandilla *The Warriors* –originarios de *Coney Island*, Brooklyn- quienes asisten a la convocatoria lanzada por *Cyrus*, el líder de los *Riffs*, la pandilla más poderosa de Nueva York. La intención del cóncave –que se lleva a cabo en el Bronx-, es generar tregua entre las pandillas y hacer afrenta a la policía: la figura institucional que los hostiga. El tema de fondo en la película es la apuesta por erradicar la confrontación entre las pandillas de Nueva York. Recordemos que la *utopía de la cultura Hip Hop* era precisamente esa, la posibilidad de que las pandillas contrarias pudieran congregarse de manera armónica para la configuración de *Planeta Rock*, *el movimiento del planeta*. En *The Warriors* ese sueño está a punto de lograrse: *Cyrus* ha convocado y los grupos se han reunido. Sin embargo, en el momento de sellar el pacto –y mientras *Cyrus* está pronunciando el discurso-, es asesinado por *Luther*, el líder de la pandilla de los *Rogues*. En medio del caos que se forma son culpados del asesinato de *Cyrus* los integrantes de *The Warriors*, y entonces comienza su persecución.

⁴⁹ El papel de *Mercy* está interpretado por la actriz neoyorkina *Deborah Van Valkenburgh* (1952).

⁵⁰ La noción de prostituta queda adherida a la idea de la *puta*. La teórica *Marcela Lagarde*, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*; refiere a la puta como “un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas. El interdicto confiere la carga negativa y la desvalorización con que se aprecia a las putas, que en el extremo llega a ser sobrevalorado. La prohibición del erotismo a las mujeres *buenas* crea la codicia de los hombres y la envidia de las mujeres, en torno a las mujeres que lo encarnan. Ideológicamente se identifica puta con prostituta, pero putas son además, las amantes, las queridas, las edecanes, las modelos, las artistas, las vedettes, las exóticas, las encueratrices, las *misses*, las madres solas o madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata, se fueron con el novio, y salieron con su domingo siete, las malcasadas, las divorciadas, las mujeres seductoras, las que andan con casados, las que son segundo frente, detalle, o movida, las robamaridos, las que se acuestan con cualquiera, las ligeras de cascos, las mundanas, las coquetas, las relajientas, las pintadas, las rogonas, las ligadoras, las fáciles, las ofrecidas, las insinuanes, las calientes, las cogelonas, las insaciables, las ninfomaníacas, las histéricas, las mujeres solas, las locas, la chingada y la puta madre, y desde luego, todas la mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico” (2005:559).

Imagen de la película *The Warriors* (1979): La joven *Mercy* camina entre los integrantes de la pandilla homónima.
(Foto tomada de internet)



apropiación de la mujer como ritual de los *pactos patriarcales*, anulando así las intenciones de violación. Finalmente, *Mercy* se convierte en compañera amorosa de *Swan*, quedando adscrita a la figura de la novia del líder de la pandilla⁵¹.

Es importante hacer mención de las brevísimas apariciones de otras mujeres a lo largo de la película *The Warriors*. Una de ellas es la locutora, papel interpretado por la actriz estadounidense *Lynne Thigpen*, quien habla a todas las pandillas de Nueva York desde una estación de radio. Su presencia en la cinta es la réplica del estereotipo de la “mujer chismosa”⁵². También conviene señalar que la única pandilla integrada por mujeres es *The Lizzies*⁵³; se trata de un grupo de jóvenes que desean atrapar a los integrantes de *The Warriors* a través de las técnicas de seducción femenina. La banda *The Lizzies* representa el estereotipo de la maldad mujeril: seductoras, eróticas, que aprovechan la ocasión. En la película también aparece *Ginny Ortiz*⁵⁴, quien representa el papel de la chica encargada de una tienda. La interpretación es degradante. Básicamente los miembros de la pandilla que va tras *The Warriors* la tratan mal, reproduciendo el estereotipo de la mujer oprimida, sin palabra y sin poder. Finalmente aparece en escena la figura de la mujer policía⁵⁵: la encarnación de la norma como condición de la ceguera femenina ante las leyes creadas por los hombres⁵⁶. En síntesis, las mujeres no forman parte de la vida en la calle. Las mujeres no pactan, no toman decisiones, no se involucran en las culturas: sólo son compañeras amorosas de los hombres, chismosas y la obligación de la norma social.

⁵¹ Otorgando la lectura de que una mujer no puede estar sola en la noche ni ser protagonista en la cultura.

⁵² Hay una escena donde algunos integrantes de *The Warriors* están en una fiesta y son captados por un grupo de mujeres que les disparan. De nueva cuenta las mujeres son presentadas como “enemigas” de los hombres.



53

Imagen de la película *The Warriors* (1979): La pandilla *The Lizzies*, integrada sólo por mujeres.
(Foto tomada de internet)



⁵⁴ Se trata de la actriz *Genevieve Ortiz*.

⁵⁵ La mujer policía es un papel interpretado por la actriz *Mercedes Ruehl*.

⁵⁶ Es un mandato de género el cumplimiento acrítico de las normas, porque apela a la noción de ser *reproductoras* del sistema impuesto y no generadoras de propuestas creativas. Por lo tanto, desde el feminismo existen reservas ante los papeles sociales que implican reproducir discursos, como, por ejemplo, las catequistas y las monjas.

Por otro lado, la cultura *Hip Hop* en México tiene especial reconocimiento hacia la película ***Wild Style***⁵⁷, de 1983. En la cual, la representación de las mujeres obedece a papeles secundarios. Se habla poco de ellas y cuando se las menciona son compañeras de hombres o personajes externos a la cultura *Hip Hop*. Nuevamente la mirada masculina que atraviesa al cine excluye a las mujeres como protagonistas. Sin embargo, es preciso visibilizar a la actriz que en reiteradas ocasiones aparece en el diseño de graffiti. Se trata de *Sandra Fabara*⁵⁸: una mujer que pinta en las calles.

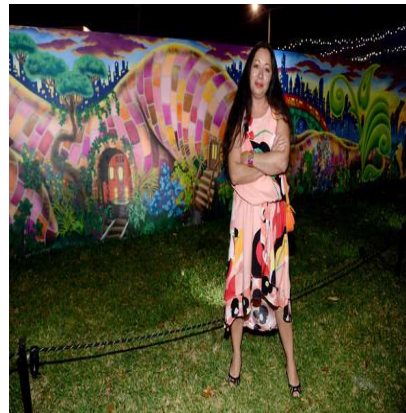
Sandra Fabara es una importante *graffitera* conocida en la vida real como *Lady Pink*. Nació en Ambato, Ecuador, en 1964. Desde joven migró a Nueva York y fue criada en *Queens*. Fabara estudió en la *Escuela Superior de Arte y Diseño* en Manhattan donde comenzó a realizar *graffiti*. Posteriormente su trabajo se presentaría en algunos museos como son: *el Museo Whitney de Arte Americano, el Museo Metropolitano de Arte y el Museo de Brooklyn, en el Museo de la Ciudad de Nueva York, así como en el Museo de Groningen* en los Países Bajos. Su trabajo también aparece en algunas películas. Ella participó como co-protagonista en *Wild Style*⁵⁹. En esta cinta *Sandra Fabara*⁶⁰ es una joven *graffitera* inmersa en el

⁵⁷ En términos históricos es considerada la cinta pionera en abordar la cultura *Hip Hop*. Se trata de un filme que devela lo austero de su producción porque se hizo con escasos recursos económicos. En ese sentido, se demuestra cómo la cultura *Hip Hop*, desde la subalternidad, comenzó a ser reflejada en el cine de forma paupérrima. El director de la película es *Charlie Ahearn*. La película *Wild Style* se filmó en Nueva York y muestra como escenario principal el espacio urbano, particularmente el metro y el barrio del Bronx. Aunque esta película se concentra en la expresión artística del *graffiti* también presenta otras expresiones de la cultura *Hip Hop*: *breaking, freestyle y MC*. No es casual que la primera película que abarca completamente a la cultura *Hip Hop* se haya fijado en el *graffiti* más que en otras actividades artísticas, ya que en diversas latitudes a esta expresión gráfica se le reconoce como el antecedente de la cultura *Hip Hop*. La película *Wild Style* se concentra en narrar la historia del *graffitero Lee Quiñones*, quien en la cinta aparece bajo el nombre de *Zoro*, título con el que firma los trazos hechos en las paredes. En la vida real *Lee Quiñones* encarna a los sujetos que incursionan en la cultura *Hip Hop* durante la década de los setenta. Él es originario de Puerto Rico y en su niñez migra junto a sus padres a Nueva York. Ahí se enfrenta a la nueva realidad que se está gestando en las calles de Manhattan. En la década de los setenta comienza a pintar en los vagones del metro y se convierte en uno de los escritores más famosos, a tal grado que su historia llega a la pantalla grande. Parte de su trabajo artístico ha sido reflejado en los libros *Subway Art* (que realizaron en la década de los ochenta la fotógrafa *Martha Cooper* y el fotógrafo *Henry Chalfant*); y en el texto *Art Spraycan*, de Henry Chalfant y James Prigoff. *Lee Quiñones* ha llegado a presentar su obra en el *Museo de la Ciudad de Nueva York* y en el *Groninger Museum* (Groningen, Países Bajos). Algunos de sus *graffitis* aparecen en películas y en videos de artistas involucrados en la cultura *Hip Hop*.

Sandra Fabara (Imagen de la película *Wild Style*)



Imagen de Sandra Fabara años después (Foto de internet)



58

⁵⁹ La cinta no está protagonizada por actores profesionales sino por personas inscritas en la *cultura que emerge en el Bronx*.

⁶⁰ Es fundamental hablar de *Sandra Fabara* porque su trabajo artístico está vigente. Y porque da cuenta de cómo las mujeres que han logrado llegar a la creación estética del *Hip Hop* lo hacen con más preparación académica que los hombres. Lo cual también evidencia que el *Hip Hop* no sólo es un movimiento "de calle" sino que posee contacto permanente con la formación artística en las aulas. *Sandra Fabara* es nombrada como la "primera dama de la pintada"; es una pionera, y en ese sentido, el hecho de que haya aparecido en *Wild Style* nos permite mantenerla presente. De tal modo que las personas involucradas en la cultura *Hip Hop* cuando miran la cinta no sólo verán a la actriz, conocerán a la artista.

mundo masculino del *Hip Hop*. Es, para decirlo todo, *la excepción*, la única mujer que toma los aerosoles y sale a pintar a las calles. La relación que lleva con sus compañeros es de respeto, aunque se percibe cierto recelo hacia ella. Algunos la miran como “la chica” de la cual podrían enamorarse. Incluso, en algún momento de la narrativa ella comienza una relación amorosa con el protagonista, *Zoro*, y entonces queda convertida en la novia.

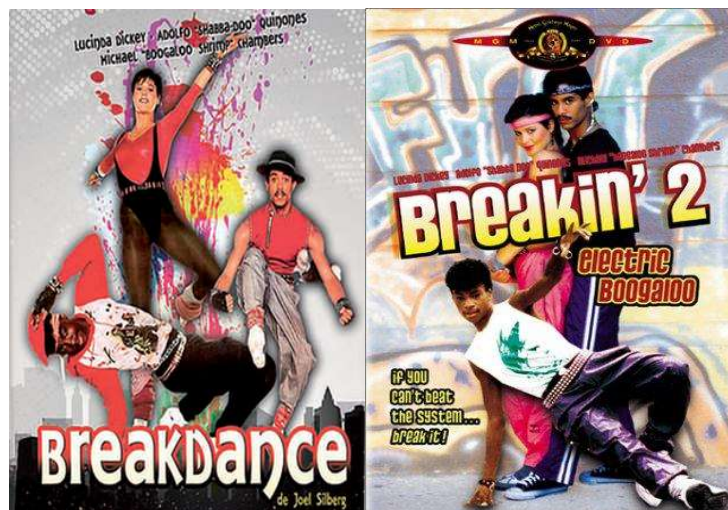
En 1984 una nueva película aparece promoviendo la práctica dancística de la cultura *Hip Hop*: *Breakdance*⁶¹. Actualmente es considerada una película de culto, de hecho, tuvo una segunda parte: *Breakdance 2*, estrenada al año siguiente, en 1985, con el mismo reparto. En esta secuela la bailarina *Kelly* y sus compañeros danzantes intentan salvar de la demolición un centro comunitario: tarea que corresponde completamente con la postura solidaria de la cultura *Hip Hop*. Como se puede apreciar en *Breakdance* la protagonista es una mujer bailarina de diversos géneros urbanos⁶². Sin embargo, esta presencia no contradice los mandatos de género, ya que la danza ha sido considerada tradicionalmente una práctica de mujeres.

⁶¹ La película dirigida por *Joel Silberg*, está protagonizada por *Lucinda Dickey*, quien interpreta a una bailarina de jazz convertida en una ejecutante de *breakdance*, cuyo nombre es *Kelly*. La película no está recreada en Nueva York, sino en California, motivo por el cual algunos de los personajes secundarios encarnan la cultura de los *cholos*, con la recuperación de elementos propios del *Pachuco*. Si bien los ritmos bailables de California y de Nueva York tuvieron algunas divergencias (Véase capítulo cuatro); en México se considera que esta película “pone de moda a nivel mundial el nombre de *Breakdance*” y relega el nombre apropiado de la danza *Hip Hop*: el *Breaking*. Por otro lado, en la película se hace énfasis en algunas marcas publicitarias que pretenden llegar a la población juvenil: *Nike* y *Converse*, principalmente, que sin duda competirán con el *Street Fashion*, la moda callejera, que la cultura *Hip Hop* propone más allá de lo comercial.

⁶²

Imágenes del cartel publicitario de la película *Breakdance* (Fotos de internet)

Resulta de interés constatar que en la segunda parte de la cinta se hace la transformación de *Breakdance* a *Breaking* (nombre de la danza *Hip Hop*). Sin embargo, popularmente se le siguió nombrando *Breakdance*.



Mientras tanto, la película *Beat Street*⁶³, de 1984, es un drama ambientado en la cultura *Hip Hop* de Nueva York. Cada uno de los personajes principales, en su mayoría hombres, realiza una actividad artística: *rap*, *breaking*, *Djing* o *graffiti*. El vínculo del *Hip Hop* con la masculinidad es evidente: ellos portan la creatividad, las habilidades, la fuerza y la iniciativa. La presencia de las mujeres en la película *Beat Street* está reducida a los estereotipos tradicionales y a los papeles secundarios. Por ejemplo, la actriz *Mary Alice Smith*⁶⁴, quien interpreta a *Cora*, la madre de dos protagonistas, está inscrita al espacio doméstico. Para ella el *Hip Hop* es algo que acontece en la calle, en los peligros de la noche y de las fiestas. Por su parte la actriz *Sandra Santiago*, quien interpreta a Carmen, esposa del *graffitero* Ramón, se limita a ser la madre del hijo de un hombre que todas las noches sale a pintar los vagones del metro de Nueva York. La presencia de la única mujer co-protagónica en la película está completamente ajena a la dinámica de la cultura *Hip Hop*. Se trata de *Tracy*⁶⁵, una joven estudiante de música que incursiona en la dirección de orquestas en los teatros de Nueva York. *Tracy* termina siendo novia de uno de los protagonistas.

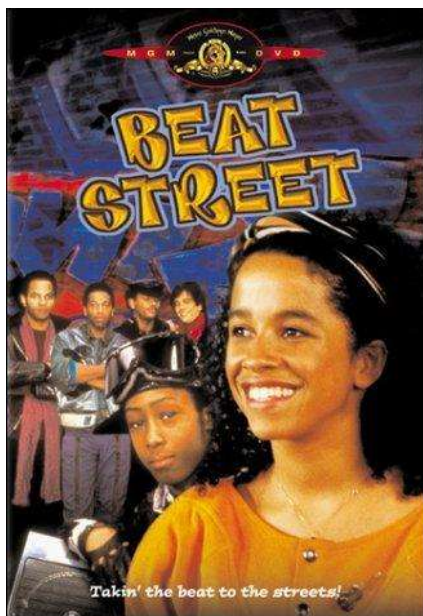
En realidad, *Tracy* nunca ingresa al mundo del *Hip Hop*, ella se queda en el teatro mientras los hombres están en la calle (como dos universos paralelos: el de la “alta cultura” y la “baja cultura”). Algunas mujeres que aparecen en papeles secundarios son: *Brenda K. Starr*⁶⁶, quien hace una pequeña participación en la cinta como concursante en una audición

⁶³ Considerada la creación cinematográfica que más atinadamente ha logrado recuperar la “esencia” del *Hip Hop*. Se trata de un film estadounidense que se estrenó en junio de 1984 bajo la dirección de *Stan Lathan*, y cuenta, entre sus actuaciones, con la colaboración artística de algunos personajes que fueron pioneros en las cuatro ramas artísticas de la cultura *Hip Hop*. *Beat Street* es una película contextualizada: está grabada totalmente en Nueva York y por consiguiente refleja al sur del Bronx (donde se filmaron el mayor número de escenas). El paisaje urbano da cuenta, casi diez años después, del entorno y del contexto que vio nacer al *Hip Hop*: con sus calles asfaltadas, condominios austeros y terrenos baldíos (testigos también de la migración de personas blancas hacia el norte del Bronx). En la cinta los trenes y las estaciones del metro son espacios predilectos para el *graffiti*, y claro, en más de una toma el foco de atención está inmerso en la *Block Party*, la reunión festiva que le dio forma y contenido político a la cultura en cuestión.

⁶⁴ *Mary Alice Smith* es una reconocida actriz de color negro originaria de Estados Unidos.

⁶⁵ El papel de *Tracy* está interpretado por la actriz de color *Rae Dawn Chong*.

Imagen de *Tracy* en la película *Beat Street* (Foto de internet)



⁶⁶ La cantante *Brenda K. Starr* es conocida a nivel mundial por interpretar el tema musical “I Still Believe”, que después también cantaría *Mariah Carey*. *Brenda K. Starr* nació en Nueva York y se ha dedicado al *dance-pop* aunque es cantante profesional

de canto. En situación análoga están las integrantes de *US GIRLS*, conformado por *Sha-Rock*, *Lisa Lee* y *Debbie-D*; así como la cantante de *Jazz*, *Wanda Dee*, quien es originaria del *Bronx*. En la misma sintonía está la compositora *Tina B*, originaria de Brooklyn. Finalmente, ya en los créditos, se registra como encargada de *fotografía multimedia* a la legendaria *Martha Cooper*⁶⁷. De esta forma se puede concluir que la presencia de las mujeres en la película *Beat Street* está segregada a papeles secundarios que no representan a la cultura *Hip Hop*.

67

Martha Cooper (Foto de internet)



La primera vez que escuché el nombre de *Martha Cooper* fue a un grupo de raperos en la Ciudad de México. En nuestro país *Cooper* es conocida como la pionera en tomar fotografías de *graffiti* en Nueva York, y no sólo eso, también como la primera mujer que acompañó a los *graffiteros* en el registro de su trabajo artístico que convertía las paredes en lienzos. *Martha Cooper* es una reconocida fotógrafa de origen estadounidense que trabajó en la década de los setenta para el diario *New York Post*. En 1984 (al mismo tiempo que se está estrenando la película *Beat Street*); *Martha Cooper* junto con *Henry Chalfant* (un fotógrafo involucrado en la cultura *Hip Hop*) sacan la primera edición del libro *Subway Art*; donde dan a conocer las imágenes que han tomado sobre *graffiti* plasmado en los vagones del metro y el tren de Nueva York. En una ocasión hablando con Sandra Villada Martínez (investigadora de *graffiti* en México); me comentaba algunas anécdotas que había escuchado de *Martha Cooper* con respecto a su trabajo. Una de las que más recuerdo refiere al hecho de que llegó un momento en el que a *Martha Cooper* la buscaban los *graffiteros* (o escritores) para decirle que la noche anterior habían pintado un tren que pasaría por determinado puente. Entonces *Martha Cooper*, con cámara lista en mano, esperaba hasta cinco horas para ver pasar el vagón con la imagen recientemente elaborada. En este sentido, ser fotografiado por *Cooper* se convertía en un privilegio.

El documental *Flyin' Cut Sleeves*⁶⁸, de 1993, es una cinta emblemática para la cultura *Hip Hop* en Estados Unidos de Norteamérica. La dirección está a cargo de dos personalidades fundamentales en el registro de lo acontecido en el Bronx: *Rita Fecher*⁶⁹ y *Henry Chalfant*⁷⁰. En las primeras imágenes del documental la propia *Rita Fecher* es protagonista: está inmersa entre la juventud que deambula en las calles reconociendo *rap*, *freestyle* y *graffiti*, actividades elaboradas mayoritariamente por población migrante y negra⁷¹. *Rita Fecher* además de ser co-directora de *Flyin' Cut Sleeves* es la entrevistadora principal del documento audiovisual. De hecho, con ella inicia la cinta: está entrevistando a *Bean Buxton*, presidente de todas las divisiones de *Savage Nomads*, una de las pandillas más importantes que emergió en el Bronx.

⁶⁸ El documental está filmado en dos momentos en el Bronx: uno se contextualiza en los inicios de la década de los setenta (en plena lucha entre pandillas), el segundo está situado entre la década de los ochenta y novena (que es cuando se hacen las entrevistas). Su encanto radica en que las mismas personas que aparecen en los setenta (jóvenes y en pandilla), están en el segundo tiempo (ya adultos y con familias constituidas). De ahí que el documental sea una mirada en retrospectiva que los protagonistas hacen en torno a sus propias vidas. Por supuesto que todas las personas entrevistadas fueron pioneras de la cultura que se gestó en el Bronx.

⁶⁹ *Rita Fecher* (1934-2003) fue una pintora, ilustradora y cineasta estadounidense. Gran parte de su labor la dedicó a rescatar la cultura del Bronx en la década de los setenta. Ella fue maestra y su trabajo pedagógico lo vinculó con el quehacer artístico.

⁷⁰ Fotógrafo y artista de profesión, se le recordará por ser co-autor, junto a *Martha Cooper*, del libro *Subway Art*; un importante trabajo donde quedaron plasmadas las primeras imágenes que se tomaron del *graffiti* hecho en Nueva York.

⁷¹

Imagen del documental: *Flyin' Cut Sleeves* (Foto tomada de Internet)



Esa primera imagen, donde *Rita Fecher* entrevista a *Bean Buxton* representa una afrenta a los mandatos de género. *Buxton*, un hombre negro, tiene en brazos a uno de sus hijos a quien está alimentando con biberón⁷². Más adelante *Bean Buxton* aparecerá rodeado del resto de sus hijos a quienes cuida y alimenta.

Esta película se concentra en recuperar la experiencia de vida de quienes integraron las pandillas del Bronx, que siendo adultos cuentan pasajes de su juventud. Algunos de los protagonistas son: Felipe “*Blackie*” Mercado (presidente de todas las divisiones de la pandilla *Savage Skull*), Nelly “*China*” Vélez (presidenta de las *Nomad Girls*); Lorine Padilla (integrante de las pandillas)⁷³; Banjamín Melendez (presidente de *Ghetto Brothters*) y Marvin Harper “*Hollywood*” (vicepresidente de *Savage Skull*). Los apellidos latinos apelan al origen de quienes se entrevistaron, la mayoría proveniente de familias puertorriqueñas.

En este documental la presencia de las mujeres en las pandillas es evidente⁷⁴. A diferencia de otros filmes donde el protagonismo es masculino, aquí las mujeres son reflejadas, desde jóvenes, ocupando las calles del Bronx, donde cantan *rap*, hacen *freestyle* y poesía. Ellas participan, toman la palabra, incluso tienen *batallas*⁷⁵ con sus compañeros. En este

72

Rita Fecher entrevista a *Bean Buxton* (Imagen del documental *Flyin' Cut Sleeves*)



73

Imagen de la película *Flyin' Cut Sleeves*. *Nelly Vélez* (a la izquierda) *Lorine Padilla* (a la derecha)



⁷⁴ Considero que esta mirada con respecto a la participación de las mujeres tiene que ver con la presencia de la directora en el documental.

⁷⁵ Es la forma en que se denomina las confrontaciones melódicas en el *rap* y el *freestyle*.

sentido su papel no es pasivo: no son novias de los hombres⁷⁶, no son compañeras amorosas, no son subordinadas, sino que están organizadas y constituyen la cultura.

Por otro lado, el documental *From Mambo to Hip Hop* (2009)⁷⁷ es básicamente el *soundtrack* del Bronx en el periodo que comprende la década de los cuarenta a la década de los setenta. Es el levantamiento etnográfico centrado en la música del barrio y en las personas negras y latinas que son bailarines. A pesar de las grandes virtudes del documental hay un tema que se le escapa al director *Henry Chalfant*: la presencia de las mujeres en el Bronx. Imposibilitado para mirar la participación femenina termina narrando las condiciones de pobreza y marginación. Se convierte en historiador del contexto y las mujeres aparecen como *la excepción* en su trabajo⁷⁸.

Del director estadounidense *Curtis Hanson*, la película *8 Millas*⁷⁹ (2002), relata la historia de un rapero blanco que incursiona en el mundo *Hip Hop*. El protagonista, rapero *Eminem*, da vida a Jimmy/ "B-Rabbit", un joven que intenta

⁷⁶ Mientras tanto, la manera en que son mostrados los exintegrantes de las pandillas ayuda a descubrir los esfuerzos que realizaron por lograr la paz en el Bronx. Hay imágenes de *La Reunión de Paz de la Avenida Hoe*, así como de otras actividades dirigidas a modificar las condiciones de vida y de los entornos. En el justo momento en que son entrevistados, ya en la década de los noventa, se puede apreciar cómo todas las personas viven en familia. Nelly "China" Vélez es maestra, Benjamín Melendez se involucró en temas de religión. Todos se conocen y observan cómo su apuesta fue revolucionaria: modificaron las condiciones de vida y las normas genéricas para poder transitar de un espacio a otro con mayor libertad.

⁷⁷ El director *Henry Chalfant* ha hecho historia con relación al *Hip Hop*. Produjo junto con *Rita Fecher* el documental *Flyin' cut sleeves* (1993) e ilustró con *Martha Cooper* el libro *Subway art*. Es un estudioso del tema, fotógrafo y especialista en cultura clásica griega por la Universidad de Stanford. Además, ha incursionado en el cine y ha generado, para mi gusto, algunos de los mejores documentales que hay en torno a la cultura *Hip Hop*, todo ambientado y contextualizado en el Bronx. Todos documentos propios de lo que hoy podríamos denominar *Antropología Visual*. Se podría pensar que el *Hip Hop* nace en el contexto de un mundo donde suena rock o la música de "moda". No, lo que refleja *From Mambo to Hip Hop* es que en las calles del sur del Bronx sonaba salsa, cumbia y por supuesto mambo. Ciertos ritmos traídos por personas migrantes de Jamaica, Cuba y Puerto Rico. Algunas de las canciones que se escuchaban en las calles estaban enunciadas en español. Se cantaba y bailaba *Celia Cruz*, se escuchaba el ritmo de los tambores de *Pérez Prado*. Entonces Nueva York era un espacio donde se estaban formando cantantes de salsa como Willie Colón. No en vano muchos cantantes de salsa, como el propio Colón, se incorporaron al activismo, a la lucha por el reconocimiento de la diferencia, a la lucha por la anulación de sus condiciones de subalternidad. Politizar la música como lo hace *Henry Chalfant* en *From Mambo to Hip Hop* es erradicar el prejuicio sobre los ritmos que suenan en los barrios pobres. ¿Quién dice que la salsa no motivó la unión entre los sujetos que habitaban el barrio? ¿Quién dice que no había una salsa y un mambo que llevaban como bandera de lucha el reconocimiento por la negritud? ¿Quién dice que la salsa no sonaba en las iglesias como forma de reunir a los feligreses? ¿Quién dice que el rap no fue *sampleado* con salsa? Las aportaciones de la salsa y del mambo al *breaking* son determinantes. Hay un momento en el documental *From Mambo to Hip Hop* donde se muestra -en una secuencia de imágenes-cómo los pasos del mambo son empleados en el *breaking*. Lo único que cambia es la base rítmica pero los movimientos son exactamente los mismos. En este sentido, la adopción que hace el *Hip Hop* de la cultura circundante es clara, lo que se piensa como una cultura emergente también es, en gran medida, la resignificación de lo que el entorno brinda. La apuesta de *Henry Chalfant* por la dimensión sonora es reflejo de que la música también constituye un soporte importante de las culturas juveniles urbanas. *From Mambo to Hip Hop* también encamina esfuerzos por erradicar la idea de que todo en el Bronx era violencia. El Bronx era algo más que lucha entre pandillas, algo más que *rap*. Lo que ahí se encontraba era la diversidad cultural y el reconocimiento. Era un Bronx enclavado en distintas luchas sociales -la de los negros, la de los latinos, la de los migrantes, la de las mujeres, la de los pobres, la de las culturas alternativas-. Todas con sus formas y contenidos estéticos y políticos.

⁷⁸ Hay un momento en el que *Henry Chalfant* recupera imágenes de *La Reunión de Paz de Avenida Hoe*. La pregunta es ¿por qué a los hombres les interesó firmar un pacto de paz si el mandato de género estipula perpetuar la violencia? Esa Reunión de Paz, más allá de la lectura romántica que podamos hacer, significó la posibilidad de interlocución de las pandillas con las fuerzas policiales. Los hombres pandilleros pactaron y este acto efectivamente significó una dislocación de su género. Para evitar las pérdidas humanas y las confrontaciones callejeras optaron por el cese a la violencia. Dolegaron sus fuerzas y prefirieron tomar la palabra.

⁷⁹ La película *8 Millas*, 2002, a diferencia de otras cintas, no está ambientada en el Bronx. Ésta se desarrolla completamente en Detroit, Michigan, lugar de nacimiento de *Eminem*. La ciudad refleja el contexto urbano donde impera la industria automotriz, espacio donde de hecho trabaja el protagonista de la película *Jimmy/B-Rabbit*. La pobreza y marginación irrumpen como la negación del *sueño americano*. Aquí un blanco, sin educación, sin recursos y sin oportunidades se gana la vida en las calles. En su entorno habita la negritud, la confrontación entre pandillas y el consumo de alcohol y drogas. En este lugar no hay futuro. El *rap* se convierte en la salida tentativa. Cada cierto tiempo un club nocturno abre sus puertas para hacer *batallas* entre los raperos que incursionan en el canto y que buscan alcanzar la fama como salida a sus problemas. El talento y la iniciativa es lo único que cuenta. Quien gana en ese lugar -haciendo el mejor *freestyle*- puede llevarse algo de dinero, y si tiene suerte, hasta ser cooptado por algún agente de la industria discográfica para grabar un demo. Todos quieren hacer carrera, ganar respeto, tener fama. Por otra parte, en *8 Millas* no se da una lectura politizada del *Hip Hop*. Lo que abunda es el estereotipo, las pandillas que se pelean, los chicos violentos que se confrontan en las calles y en el *rap*, la exaltación de la masculinidad, los "machos" que se pelean por las mujeres. La película *8 Millas* fue producida y distribuida por *Universal Studios e Imagine Entertainment*. Es decir, su alcance fue impulsado por el andamiaje de la industria cultural. Se trata de una de las películas más simplistas en torno a la cultura *Hip Hop* (no dice nada al respecto, no habla de sus orígenes, ni de sus alcances).

ganar terreno en un espacio no considerado para personas de su condición racial. Se piensa que *8 Millas* hace el recuento biográfico de *Eminem*. La lectura del rap *Hip Hop* en esta película es masculina. Los hombres son quienes toman la palabra y cantan ante un micrófono.

El papel co-protagónico, *Alex*, interpretado por la actriz *Brittany Murphy* (1977-2009), representa la novia de "B-Rabbit". Se trata de la mujer que desea ser actriz e intercambia su cuerpo y erotismo por todo lo que la lleve a conseguir ese fin. El otro personaje femenino tiene el nombre de *Stephanie Smith* y representa a la madre de "B-Rabbit". Es la mujer que siendo madre soltera busca el "amor" en hombres que la rechazan. Es la encarnación de la mujer fallida, pobre y perturbada. Siguiendo, está la participación de la actriz *Chloe Greenfield*, quien actúa el papel de Lily Smith, la hermana pequeña de "B-Rabbit", una niña dependiente de su entorno. Finalmente, la actriz y cantante *Taryn Manning*, interpreta a *Janeane*, la ex novia de "B-Rabbit", una mujer "engañada sentimentalmente" por el rapero. En toda la trama la constante femenina se replica: son mujeres cuya vida gira en torno a un hombre. Madres, hermanas, novias y exnovias son los papeles femeninos que mayor relevancia tienen en la cinta *8 Millas*. Para ninguna de ellas el rap es parte constitutiva de sus vidas. Todas están fuera de la cultura *Hip Hop*, actuando la feminidad, mientras que los hombres están inscritos a esta cultura, haciendo arte, cantando, tomando las calles.

Por otra parte, el sábado 7 de noviembre de 2015 se estrenó en la Ciudad de México el documental *Rubble Kings*⁸⁰. En esta cinta aparecen pioneros de la cultura *Hip Hop*, pero las mujeres no están visibilizadas. La construcción discursiva se agota en los sujetos hombres que vivían en el Bronx durante la década de los sesenta y setenta⁸¹.

Lo que importó en la cinta fue la construcción de la "estrella" *Eminem*, el rapero "blanco" que derrotó a los "negros" en su arte de tomar la palabra. Además, la película es reproductora de los estereotipos de género, las mujeres víctimas o desplazadas de su centro como humanas.

⁸⁰ Para ello su director, *Shan Nicholson*, arribó a nuestro país para ser testigo de la aceptación que tendría la cinta, la cual se presentó en el *Salón Covadonga* del entonces Distrito Federal. En ese mismo lugar, y después de la proyección de *Rubble Kings*, se contaría con la participación de *DJ Premier* (conocido como *DJ Primo*), uno de los hombres con mayor influencia en la producción de música *Hip Hop* en Estados Unidos. *DJ Premier* es originario de Houston, Texas, Estados Unidos de Norteamérica. Se ha convertido en una leyenda para la música *Hip Hop* a nivel mundial. Ha trabajado con artistas como Nach, Jay-Z y Christina Aguilera.

La convocatoria hacía que al lugar llegaran "verdaderos expertos" de la cultura *Hip Hop*. Tuve la oportunidad de asistir gracias a la invitación directa de Sandra Villada Martínez (investigadora sobre *graffiti* en México). El acceso era restringido y había un límite de personas para el ingreso. En el interior se podía apreciar a gente joven, la mayoría hombres, que portaban vestimenta que denotaba dos momentos de la cultura *Hip Hop*: el actual, con ropa holgada, tenis y gorras (por un lado) y la setentera, con pantalones y chalecos de mezclilla estilo la película *The Warriors*. La presencia de mujeres en el lugar era mínima. Ese día el itinerario comenzó con la presentación del documental *Rubble Kings*. Después su director *Shan Nicholson* respondió algunas preguntas sobre la realización de la cinta, donde destacó datos como: los diez años que se tardó en el rodaje, el vínculo que construyó con pioneros del *Hip Hop* en el Bronx y los difíciles procesos de financiamiento del proyecto.

El documental se centra en la violencia que existía en el Bronx durante los primeros años de la década de los setenta. En México se lee como una película que data de "antes del *Hip Hop*". Cuenta con el protagonismo de Benjamin Melendez, quien fue presidente de los *Hermanos Ghetto*, una importante pandilla de Nueva York. Benjamin Melendez se convierte en una figura de relevancia porque fue líder intermediario en la tregua en el Bronx y Harlem (Nueva York), en 1971. A ese proyecto de solidaridad y reconocimiento se le llamó *La Reunión de Paz Avenida Hoe*. El documental *Rubble Kings* se concentra en gran medida en narrar lo sucedido en este evento. *La Reunión de Paz de Avenida Hoe* fue celebrada entre el siete y ocho de diciembre de 1971 en el Bronx, en un lugar llamado el *Club de niños*. Esta Reunión se proponía la creación de una tregua general entre las pandillas de Nueva York. Al lugar asistieron pandilleros, algunas instituciones y policías. La posibilidad de una tregua formaba parte de la propuesta impulsada por *Hermanos Ghetto*, a raíz del asesinato de uno de sus miembros: Cornell "Negro Benjie" Benjamin, quien contaba con 25 años de edad cuando fue aniquilado al intentar detener una lucha entre pandillas. Se cuenta que a la Reunión llegaron miembros de los grupos barriales más importantes de Nueva York, como son: *los Black Pearls, Savage Skulls, turbantes, Pecadores jóvenes, Royal jabalinas, holandeses, siete magníficos, decenas sucios, liberadas de las panteras, Negro de las espadas, siete Inmortales, América picas, pacificadores y los Hermanos del ghetto*.

En el documental *Rubble Kings* también aparece Kevin Donovan, mejor conocido como Dj Afrika Bambaataa. Es considerado uno de los pioneros en la música *Hip Hop* y en difundir esta cultura a través de una organización que él mismo funda con el nombre: Universal Zulu Nation. Es una de

Mientras que, el documental **Sonita** fue estrenado en Alemania en 2015. Llegó a México en el marco de la *Gira Ambulante* en 2016 y se proyectó en distintas salas de cine. **Sonita** es el nombre artístico de una joven rapera afgana que vive refugiada en Irán, donde recibe educación y cuidado en un centro de apoyo. Su vida es como la de miles de chicas que sin posibilidades económicas son rápidamente cedidas por sus familiares a hombres adultos que pretenden casarse con ellas. **Sonita** está a punto de ser otorgada a un hombre que “ha pedido su mano” a cambio de pagar un monto económico. Su familia está en Irán y aunque **Sonita** vive en Afganistán constantemente tiene contacto con su madre, quien la mantiene informada de la negociación; ella no quiere casarse. Ante tal situación **Sonita** comienza a cantar, y en su lírica, relata su sentir: el *rap* condensa la experiencia de las chicas. **Sonita** tiene la cualidad de ser extrovertida y como líder convoca a las compañeras para expresar la oposición al matrimonio.

Este documental está filmado por la directora afgana *Rokhsareh Ghaem Maghami*. Es un ejemplo de cómo la incorporación de las mujeres a la creación de contenidos cinematográficos genera lecturas distintas del mundo. Esta directora se concentra en narrar la historia de la niña **Sonita** y además hace las entrevistas personalmente. También realiza intervención porque saca a **Sonita** de Irán y la lleva a estudiar a Estados Unidos. El documental se concentra únicamente en el *rap* y deja de lado los demás elementos de la cultura *Hip Hop*. Está catalogado como un filme feminista porque cumple con las características que plantea la propuesta epistémica impulsada desde ahí: las mujeres están en el centro, evidencia la desigualdad genérica que enfrentan, humaniza⁸².

las figuras más importantes del *Hip Hop* a nivel mundial, porque además de la música trabajó con el concepto de que el *Hip Hop salva vidas*. En ese sentido, implementó la dinámica de *Planeta Rock* en sus tocadiscos, un espacio para la solidaridad, el aprendizaje y la fiesta, de hecho, tiene un disco que se llama precisamente así: *Planeta Rock*.

⁸¹ Lo relevante de *Rubble Kings* es que al ser una apuesta por el cine documental brinda una lectura “más realista” de lo que significó la cultura *Hip Hop* en el Bronx de la década de los setenta, lectura que no logró mostrar a las mujeres.

82

Panel de comentaristas en la presentación de *Sonita* en México

(Obeja Negra, de Batallones Femeninos; Afromega, Nelly Lucero Lara, Jezzy P)

MIC GÉNERO 2016

CENTRO CULTURAL ESPAÑA



Finalmente, el documental *Somos Lengua* (2016) recupera el *rap* que se realiza en diversas latitudes de la República Mexicana⁸³. Está contextualizado en los barrios pobres y violentos de este país que ante sus dolores toma la palabra, *rapea*. Es una muestra panorámica de cómo el *rap* se dispó: ya no está en la frontera, ni en la Ciudad de México, está en distintas partes y vive. También es prototipo claro de que la cultura *Hip Hop* se adapta, se transforma, para seguir los distintos derroteros donde sea recuperada. De tal manera que el documental de *Kyzza Terrazas* representa un intento por plasmar la historia aún no escrita *del rap mexicano*.

Los límites del documental *Somos Lengua* delatan la ausencia de escritos que den cuenta del significado del *Hip Hop* en México, porque construye una narrativa que se concentra en el *rap* como la totalidad. Hacen efecto sinécdoque: mostrar el *rap* (la parte) como si fuera el todo (*Hip Hop*). Olvida que esa parte no puede vivir sin las referencias a la cultura que lo vio nacer. Ese intento de encapsular al *rap* desvanece cuando no hay posibilidad de explicar por qué vive, por qué opera, cómo circula ese canto. En síntesis, muestra *rap* pero nunca lo politizan.

Por otro lado, hay poca presencia de las mujeres. A la mitad del documental aparecen como por accidente las raperas *Ximbo*, *Jezy P* y *Dayra Fyah* (todas integrantes del colectivo *Mujeres Trabajando*, todas originarias del centro del país). Algunas otras participaciones secundarias se pueden vislumbrar. La mirada masculina se impone nuevamente en el quehacer cinematográfico de México. Las mujeres no son protagonistas en el *rap* ni en la cultura *Hip Hop*. Su ausencia no abona a mostrar el rostro de las mujeres que aportan con su canto, sus talleres, su baile.

Después de este recorrido por las cintas emblemáticas de la cultura *Hip Hop* en general, se puede apreciar cómo impera la representación estereotipada de las mujeres: como madres, esposas y novias, principalmente. Evidentemente esta situación corresponde a que no existe una lectura crítica con respecto a los roles de género y a que la mayoría de las películas están elaboradas por hombres. Si bien casi todas las cintas se produjeron con bajo presupuesto, con

⁸³ Todavía recuerdo aquel jueves 25 de febrero de 2016. Asistía a mi clase sobre Michel Foucault en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y observé a lo lejos a *José Luis Vázquez Sánchez* (Sakushika), organizador del Festival Planeta Rock en su edición México. No logré saludarlo en principio. Al salir de la clase lo observé de nueva cuenta, ya de cerca, en el pasillo que lleva hacia Biblioteca Central. Ahora él estaba acompañado por *Ticus*, otro rapero del *crew Teocalli*. Les pregunté si irían a ver el documental sobre rap. Me contestaron con un rotundo “sí”.

Casi dos semanas antes de esa fecha el rapero *Mente Negra* me había contactado para avisar que un nuevo documental sobre *Hip Hop* se presentaría de forma gratuita en Ciudad Universitaria. El único inconveniente que él veía era que la cinta se concentraba en el *rap* (y no en todo el *Hip Hop*). Sin embargo, su atributo mayor radicaba en el esfuerzo de documentar el *rap mexicano*: algo que no había pasado hasta el momento.

Ese día miré las Islas de Ciudad Universitaria. Había muchas personas jóvenes que portaba atuendos propios del *Hip Hop*: sudaderas, gorras, tenis coloridos, pantalones holgados. No pude quedarme a ver la película ya que mi plan era observarla detenidamente días después, cuando se presentaría en la sala *Julio Bracho* del Centro Cultural Universitario de la UNAM, el 28 de febrero de 2016. Me interesaba estar ese día porque la proyección contaría con la asistencia de su director, *Kyzza Terrazas*. Así que después de ver infinidad gente, y saber que no me quedaría, caminé hacia la estación del metro *Copilco*. El trayecto fue especial. Jóvenes organizados en grupos, en redes, estaban arribando a Ciudad Universitaria. El *Hip Hop* organiza así, como rizoma, a los jóvenes que se involucran en su cultura y en sus disciplinas artísticas. Yo sabía que la invitación al estreno de esta cinta había circulado entre *crews* y organizaciones de *Hip Hop* en la Ciudad de México: varias estaban llegando a la proyección. Poco tiempo después trascendió que en esa primera muestra del documental *Somos Lengua* se contó con la presencia de más de dos mil personas. La cultura *Hip Hop* ya estaba en la UNAM, a través de otras actividades como el concurso *Al Filo de la Lengua*.

Una gran virtud del documental *Somos Lengua* es que fija la lente en la escena *underground*. Si bien el documental reconoce el *rap* que impera en la industria cultural, se inclina favorablemente hacia el *rap* del barrio, de la calle. Es un trabajo experimentado a *ras de tierra*, es decir, no se concentra en las “figuras” del *rap mexicano* y opta por contar el *relato otro*, las historias no visibilizadas. Eso me parece fundamental porque logra mostrar al *Hip Hop* como una cultura vivencial que está dentro de los sujetos que lo recrean, no expropiado por el mercado.

Finalmente, en *Somos Lengua* aparece una referencia en torno a la idea de “*lo real*”. Para tratar de escribir la historia sobre la cultura *Hip Hop* en México es importante hablar sobre este asunto. Al menos entre las y los jóvenes inscritos en esta cultura la frase “*lo real reconoce lo real*” es determinante. Es una marca identitaria que engloba, por lo que he podido escuchar, varias cosas: no venderse al capitalismo, hacer trabajo comunitario, reconocer a los otros como iguales, siempre estar humanizados, saber de dónde se viene y a dónde se va. En el documental *Somos Lengua* la única persona que hace referencia “*a lo real*” es el cantante del extinto grupo *Caló*, *Claudio Yarto*. Lo emplea como una ironía para mencionar que, en su caso, los bienes materiales son lo real. Este discurso totalizante que lanza una figura del *Hip Hop* en México termina anulando la apuesta ética y política de la cultura que emergió en el Bronx. O acaso, ¿es su otra cara?

excepción de *8 Millas*, de *Eminem*, que estuvo avalada por *Universal Estudios*, el resto no propuso lecturas alternativas; con excepción del documental *Flyin' Cut Sleeves*, donde *Rita Fecher* plantea una mirada distinta de las mujeres, y el documental *Sonita*, donde *Rokhsareh Ghaem Maghami* coloca en el protagónico a una niña rapera.

5.3.-La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop, a través de las series televisivas

La televisión, como medio de difusión masiva, ha jugado un papel preponderante en las personas a través de sus contenidos. Si bien los estudios sobre recepción televisiva demuestran que el medio no tiene poder unidireccional, porque cada sujeto hace selección de lo que mira a través de los determinantes cotidianos y contextuales, no podemos negar que la televisión influye en la configuración de realidades y percepciones. Así que ésta de alguna forma permite establecer idealizaciones e identificaciones. Se señala lo anterior porque durante el trabajo de campo se explicitó una serie televisiva que fue determinante para la propagación y adopción de la cultura *Hip Hop* en México, se trató de *El Príncipe del rap*.

La serie televisiva *El Príncipe del Rap* se transmitió en México durante la década de los noventa. Relata la historia de un joven rapero de nombre Will que habita en Filadelfia, Estados Unidos, y que por problemas con pandillas rivales es enviado por su madre con los tíos opulentos que viven en el barrio exclusivo de *Bel Air*, California. Su tía Vivian es profesora universitaria y tu tío Philip Banks es abogado de alto rango. Son una pareja adinerada que salió de la clase popular negra de Estados Unidos, por lo que comúnmente hacen alusión a su pasado combativo y comprometido con causas sociales. Este matrimonio tiene cuatro hijos; *Hillary*, la mayor, que representa al estereotipo de la mujer materialista y superflua, sin ningún interés social. *Carlton*, un chico interesado en la escuela y un poco aletargado; *Ashley*, la prima menor, una niña inquieta pero introvertida con quien Will⁸⁴ se lleva muy bien. Durante el transcurso de la serie nacerá *Nicky* que siempre aparece como bebé. En esta serie las mujeres no tienen papeles protagónicos y cuando hacen acto de presencia poseen estereotipos de género asignados: madre-esposa, hermanas, novias.

5.4.- La construcción discursiva de las mujeres en la cultura Hip Hop, a través de la música

La música posee gran impacto entre la población. En sus letras se transmiten mensajes de tipo amoroso, de reivindicación social, de contenido histórico, de reconocimiento de personajes y de reproducción del género. La música también ha representado uno de los espacios que recupera *la industria cultural* para normalizar discursos, de modo que está vigente prácticamente en todo el mundo: la configuración de las grandes estrellas del rock son uno de sus rostros más visibles, aunque también es comercializada en distintas formas y soportes renovados. La música jugó un papel preponderante para el arribo del *rap* a México, por ello a continuación se enuncian algunos de los grupos que hicieron circular este ritmo.

⁸⁴ Will es un chico de 17 años que rapea en un barrio de gente adinerada. Durante la trama Will presenta una serie de problemas para adaptarse al nuevo lugar, lleno de lujos, de gente distinta a él. La hipótesis que se plantea es que *El Príncipe del Rap* simboliza la adopción que hace la gente rica con respecto al *rap*. También representa la adopción que hizo California de la cultura proveniente de Nueva York. Will siempre parece que está fuera de lugar, no logra encajar en la nueva clase social, sus prácticas son "primitivas", pero al final, lo adoptan como parte de la familia, un integrante más.

En *El Príncipe del Rap* se hacen visibles otros elementos de la cultura *Hip Hop*. Por ejemplo, el *graffiti*, que de hecho es mostrado desde las imágenes iniciales de la serie. Se trata entonces de un rapero que además *graffitea* en las calles, por ende, se involucra constantemente en problemas. Por supuesto el DJ, la música *Hip Hop* se escucha como la ambientación habitual. Y el básquetbol.

Uno de los principales proyectos de *rap* que tuvo impacto mediático fue *Caló*⁸⁵. En éste participaba el cantante *Claudio Yarto* (voz principal) y dos coristas, *María* y *Maya Karunna*, quienes representaban el papel de las mujeres hipersexualizadas. En las letras de las canciones este grupo reproducía el estereotipo de género, como se puede observar a continuación:

Canción: Capitán

Caló

Un día en una rifa,
me gané un viaje en crucero,

y dije:

"oh my god!!"

eso es pa' gente de dinero.

La fama y la fortuna que ahora me acompañan,

dirán que soy suertudo,

desayuno con champagne,

baby...

Qué clase de mujeres,

se están aquí asoleando,

como las que el doctor a mí me estaba recetando.

Y a mi camarote invité a una de ellas,

85

Las hermanas María y Maya Karunna y Claudio Yarto (Imagen de internet)



Caló surgió en 1989 y estuvo activo hasta finales de la década de los noventa. Se trató de un quinteto conformado por Claudio Yarto, DJ oriundo de Cancún que cantaba *rap* y hacía locución. Las hermanas María y Maya Karunna, dos mujeres que hacían coros y baile, Andrés Castillo y Gerardo Méndez, dos jóvenes que hacían *rap* y que bailaban *breacking*. Es importante señalar que mientras todos los hombres salían cantando y bailando con indumentaria *Hip Hop* o saco y pantalón, las dos mujeres siempre aparecían en minifalda o como atractivo visual. *Claudio Yarto* se presentaba como líder y fundador de la agrupación que fue ampliamente respaldada por Televisa en la década de los noventa. Este grupo se mostraba como intérprete de *rap*, pero nunca hacía mención del *Hip Hop* y de su propuesta política. Las letras de sus canciones tampoco estaban politizadas y hablaban de cosas de poca importancia. Finalmente, desapareció en el año de 1999. Cuando ya nada se sabía de Caló, éste reaparece en 2007, con el discurso de ser representante del *rap*. Ahora, hizo colaboraciones con cantantes populares, como Margarita, *La Diosa de la Cumbia*. Este dato no es menor porque *sampleó* con cumbia, es decir, parecía recuperar elementos que el *rap* del Bronx había propuesto en la década de los setenta. A la fecha Caló está activo intermitentemente en la escena musical y sigue simbolizando un referente del *rap* en México.

Cuando cruzó la puerta,
se veía realmente buena.
Se acuesta en la cama,
me dijo estar cansada,
de que la persiguiera su marido,
era casada.
Se asomó por la escotilla,
y mientras se escondía,
tremendo animalote,
me quería hacer papilla.

Por otro lado, el Cártel de Santa es un grupo originario del municipio de Santa Catarina, en el estado de Nuevo León⁸⁶, nace en 1996. Está conformado por *MC Babo*, vocalista principal, y *Román Rodríguez*, más conocido como *Rowan Rabia*, *Monoplug* o simplemente *Mono*. Su propuesta musical representó una crítica al poder económico, político y social de nuestro país; sin embargo, es uno de los grupos más misóginos que existen en la actualidad. Su lectura machista sobre las mujeres es de los elementos que más destaca. También tiene letras de carácter feminicida como lo es la canción "Todas mueren por mí".

CANCIÓN: TODAS MUEREN POR MI

Cártel de Santa

Y es que es así
(Todas mueren por mí, si, si, si)
Y es que es así
Todas mueren por ti
(Hasta tú, perra)
Y es que es así
(Todas mueren por mí, si, si)
Y es que es así
Todas mueren por ti.

Hímenes destrozados convertidos en abismo.
Sin ser cara y lindo, en la cama causo sismos.
Mantengo mi ritmo, les doy satisfacción.
Adoro ver sus cuerpos empapados en sudor.
Un extra de pasión y diversas posiciones.
Han hecho que las groupies coleccionen mis condones.
No te asombres, esto es real, no es ninguna fantasía.
Mami, no estés triste, soy tu papi todavía.
Soy tu vida, soy tu muerte y vivo para cogerte.
Tengo frío el corazón, pero la verga caliente.

En el año 1995 nace el grupo Molotov en la Ciudad de México. Conformado por *Ismael «Tito» Fuentes*, *Miguel «Miky» Huidobro*, *Randall «Randy» Ebricht*, *Francisco «Paco» Ayala*, también *Jay de la Cueva* e *Iván Jared*. Los géneros musicales que interpretaba eran: *rap rock* y *rap metal*. Molotov configuró una de las agrupaciones más interesantes que tuvo influencia en América Latina y Estados Unidos. Fue un grupo que al tener como referentes la efervescencia social del año

⁸⁶ Otra agrupación de rap importante fue el grupo *Control Machete*, que se originó en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, y se presentó como una agrupación *Hip Hop* que estuvo activa entre 1996 y 2004. Estuvo conformada por *Antonio "DJ Toy Selectah" Hernández*, el vocalista *Patricio Chapa Elizalde* (también conocido como "Pato Machete") y el vocalista *"Fermín IV"* (Fermín Caballero). La propuesta musical de *Control Machete* fue combativa ante los poderes fácticos. Se ostentó como grupo que poseía crítica y la juventud lo recuperó como emblema social. También esta agrupación formó parte de lo que se denominó la *Avanzada Regia*, un movimiento de Rock que surgió por la misma época en la *Sultana del Norte*.

1994 y la devaluación económica de 1995, hacía una crítica contundente lo mismo a presidentes que a grandes empresarios. Sin embargo, su expresión misógina siempre fue evidente. En el libro *El rock mexicano: un espacio en disputa* (2014) de la doctora María del Carmen de la Peza, se brinda una lectura de las letras grotescas que tiene Molotov con respecto a las mujeres. Es sintomático que un grupo con amplia fortaleza crítica no haya podido eliminar su visión desigual del mundo a pesar de lograr diatribas a otros poderes.

LETRA 'CHINGA TU MADRE'

Coro:

chingo yo, chingas tu chinga, tu madre.
Sabes que me caga de sobremanera,
lugar donde vaya siempre tiene que ir mi suegra.
Yo lo único que quiero es que se muera,
yo lo único que quiero es que se muera, como sea
Si vamos a salir es con chofer,
yo pienso que lo hace por joder.
Si estamos en la sala y nos vamos a la cocina,
seguro nos observa, por detrás de la cortina.
Si nos vamos a ir al cine, nos manda con tus primas
y cuando me despido, nos observan tus vecinas.
Para que nadie se quede sin chingar y
pa' que todos chinguemos igual.

Coro:

chingo yo, chingas tu chinga tu madre.
Te vas y ya no quieres verme nunca más,
me vale que te vayas, te deseo que seas feliz.
El destino ha sido cruel, pero así tenía que ser;
la verdad nunca te he amado, solo te quería coger.

5.5.- Prácticas discursivas que determinan la construcción de las mujeres al interior de la cultura Hip Hop en los medios de comunicación

Las condiciones de emergencia de los discursos mediáticos están caracterizadas por factores estructurales que se diagnosticaron desde la Plataforma de Acción de Beijing, en 1995: los hombres toman decisiones en los medios de comunicación y las mujeres continúan siendo representadas de forma estereotipada. Los productos culturales que han abordado la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* no representan grandes aportaciones: ni las películas, ni las series, ni la música han colocado en el centro a las mujeres de forma contestataria o divergente, mucho menos creativa. Donde existen mayores contribuciones al respecto es en los documentales y siempre que las mujeres forman parte de la generación de contenidos, como directoras y productoras. En ese sentido, queda de manifiesto cómo la participación de las mujeres en la toma de decisiones impacta directamente en los productos que salen a la luz a través de los medios de comunicación. Como se ha podido observar, el *rap* es el elemento de la cultura *Hip Hop* que continúa teniendo mayor peso mediático: películas como *8 Millas* y *Sonita* son muestra de ello. En cuanto a series televisivas no es casual que *El Príncipe del Rap* tuviera el mayor número de seguidores, lo mismo acontece con la propuesta musical, que representa en su canto a toda la cultura *Hip Hop*, como elemento que confirma la hipótesis de esta investigación: el *rap* es un dispositivo.

CAPÍTULO SEIS:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP: ¡CONTAR NUESTRA HISTORIA! LAS MUJERES RAPERAS

El objetivo del presente capítulo es mostrar de qué forma son *construidas discursivamente las mujeres en la cultura Hip Hop en México*, desde sí mismas. Por consiguiente, aquí se puede constatar que las mujeres resignifican su participación como pioneras de la cultura *Hip Hop*. Además, en este apartado se demuestra que es en el *rap/hip hop* donde están más visibilizadas.

De que partimos de un conocimiento de nuestras experiencias y las experiencias de las otras, como mujeres y que identificamos, perfectamente, aunque parezca que es abstracto y complejo el machismo, la misoginia y el patriarcado, pero que los entendemos por nuestras propias experiencias de vida. Y el rap es el elemento que yo parto, que es el ritmo y la poesía, mi experiencia de día con día, de ser mujer y decidir tomar un micrófono y decir que soy rapera desde una cultura que es machista, que es misógina, que es patriarcal, que nos disminuye en todos los sentidos, porque esa misma cultura es lo que me dice: *tienes que dar la batalla*.

Obeja Negra / rapera de Batallones Femeninos

6.1.- La resignificación que hacen las mujeres de la historia de la cultura Hip Hop

Yo me enamoré del teatro, fue algo para mí increíble, que tiene mucho que ver con el *Hip Hop*. El *Hip Hop* más que música es un espectáculo multidisciplinario, muy cercano al teatro, me atrevo a decir más que a un cantante, más que a la música típica, claro, investigando un poquito y echándole un poquito de coco, llegarás a la misma conclusión un día, estoy segura. Y yo creo que por eso acabé *rapeando*, porque no me dejaron ser actriz, yo quería ser actriz, yo toda la vida tenía muy claro que lo que yo quería hacer en mi vida era actriz. Y actriz de teatro, no de tele, no de cine, teatro, a mí el teatro era lo que me gustaba.

Ximbo / rapera

Cuando se abordó la “historia oficial” de la cultura *Hip Hop* en su versión *Planeta Rock* inevitablemente las mujeres aparecieron en la narrativa. Así se pudo constatar cuando en líneas atrás se habló de la emblemática fiesta de 1973 a la que convocaron *Cindy Campbell* y su hermano *Kool Herc*, los dos jóvenes que habitaban en el *1520 de la Avenida Sedgwick*, del Bronx (Véase capítulo cuatro). Al respecto, un día la rapera *Jezzy P* comentó frente a un auditorio de jóvenes que una cultura tan grande como el *Hip Hop* no la habría podido hacer un sólo hombre, tenía que ser una propuesta de ambos: *mujer y hombre*; por eso aquella fiesta del *Bronx* no fue motivada sólo por *Dj Kool Herc*, también por su hermana *Cindy Campbell*, quien es de hecho la que convoca y hace las invitaciones a la reunión. Para las mujeres la cultura *Hip Hop* en México está leída como *la dualidad*, o como una vez dijo la rapera guatemalteca *Rebeca Lane*: *el Hip Hop es como el yin y el yang, masculino y femenino a la vez* (10/6/2014). Esta resignificación es estratégica porque devela que ellas están en esta cultura desde sus inicios y en todas sus prácticas. La configuración y la experiencia de la dualidad es una noción que también plantea la rapera *Ximbo*.

El *Hip Hop* definitivamente es muy masculino, así es, no por condenarlo tampoco, es masculino. El lanzar el *rap* así (wa wa wa), eso es masculino, y las mujeres de repente tenemos que sacar una parte muy masculina de nosotras y ver qué vamos a hacer con ella. Ahí viene ya el experimento interesante y el crecimiento de cada una como individuo, cómo vas a agarrar este lado masculino, mezclarlo con tu lado femenino y sacarlo. Porque hay muchas raperas que sólo agarran ese lado masculino y se quedan *rapeando* como hombres el resto de su vida y no salen de ahí. Y está bien, es respetable, es interesante, es padre, pero a mí lo que más me interesa y lo que he descubierto que me ha hecho crecer como persona, pensar e ir un poco más allá, es decir, momento, está padrísimo sacar esta onda masculina, sacar la voz, el *rap* es una cosa que físicamente es golpear, o sea los impulsos del diafragma como sacas el *rap*, si lo vas a sacar bien es *pum, pum*, es golpear, porque así es. Es una percusión. Y esa percusión es masculino, punto, eso no es femenino. Cuando uno es más femenino le entra más a lo melódico, tu *rap* empieza a ser más curvilíneo, tu *rap* empieza a ser otras cosas. Entenderlo, mezclarlo y aprender a sacar la feminidad a través de tu *rap* y quizá mezclarlo con lo melódico, quizá, porque no es a fuerza, es lo que se pone interesante. Es lo que te hace experimentar ya la dualidad. Experimentar la dualidad que se me hace a mí muy importante. (Entrevista, 24/2/2017).

La posibilidad de experimentar la dualidad que plantea *Ximbo* se complejiza porque explicita la identidad *Borderland: no ser, sino ir siendo*: “Una mujer haciendo *Hip Hop* que no sólo cante y que no sólo *rapee* y que no sólo *rapee* como hombre y que no sólo cante como mujer sino ver cómo pude jugar con eso, eso es algo maravilloso para el *Hip Hop* femenino, los hombres creo que la tiene más difícil, cómo puede un hombre explorar su lado femenino haciendo *rap*, no es tan fácil, se puede, pero no es tan fácil” (*Ximbo*, Entrevista, 24/2/2017).

En el caso de la bailarina de *Breaking*, *Laryza García*, ella sitúa la participación de las mujeres desde el inicio de la cultura *Hip Hop*: “Yo creo que las mujeres ya estaban. Pues al menos con las personas que yo he hablado de Nueva York que estuvieron en ese momento, por ejemplo, varios le dan como el crédito de haber empezado a bailar por sus hermanas, por sus mamás, por sus tías, varios” (Entrevista, 15/3/2017). De modo que las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México no dudan que la presencia femenina ha sido protagónica desde el inicio de la propuesta emergente en el Bronx.

¿Qué dicen los hombres con respecto a las mujeres que están involucradas en la cultura *Hip Hop* en México? ¿Las conocen? Por supuesto, los varones reconocen la presencia de las mujeres en esta cultura, saben que hay raperas, *graffiteras*, *B-girls*⁸⁷ y *DJ's*⁸⁸. En general son pocas, todas activas. Aunque la presencia de hombres sigue siendo contundente y definitoria del *Hip Hop* como cultura. ¿Cómo se expresan los hombres de las mujeres? Las admiran y reconocen su trabajo en calidad de mujeres *excepcionales*: son una, a lo mucho dos, pero no más. Son mujeres que tienen larga trayectoria, son pioneras o extranjeras. En síntesis, las mujeres están en la cultura *Hip Hop* desde el principio.

6.2- Una mirada panorámica de las mujeres que hacen rap en México

Si bien la cultura *Hip Hop* contempla diversas manifestaciones artísticas (Ver capítulo cinco), esta investigación ha tomado una inclinación hacia el *rap*. En principio no fue una elección, sino que el peso del *trabajo de campo* llevó a demostrar que las *raperas* son las más visibles públicamente y además cuentan con mayor claridad en torno a cómo se ha suscitado cronológicamente su participación en la escena musical⁸⁹.

⁸⁷ Bailarinas de *breaking*.

⁸⁸ De las mujeres que hacen *Djing* no se habla, los hombres dicen que no hay, pero sí existen. El argumento que dan es que el equipo pesa demasiado, que las mujeres saben poco de tecnología (sintetizadores y mezcladoras), pero, sobre todo, que los aparatos son muy costosos y las mujeres son pobres y por ende no pueden comprarlos. Lo cierto es que en la cultura *Hip Hop* de México hay pocas mujeres en el *Djing*, un espacio por demás tecnológico.

⁸⁹ Por supuesto que no son todas. Aunque sí es necesario reconocer que las mujeres aquí visibilizadas forman parte de la primera generación de raperas que está activa en la escena musical de nuestro país, desde el arribo a México de la cultura *Hip Hop*. Seguramente más de una se escapa a este recorrido y rescate. Sin embargo, la pretensión de visibilizarlas se cumple. Porque muy poco se habla en nuestro país sobre los recorridos, las peripecias y los logros de las mujeres involucradas en el *rap*.

El término *rap* posee varias connotaciones, aunque generalmente se lee como un acróstico de *Rhythm and poetry* (ritmo y poesía), con algunas variaciones como *Ritmo Adaptado a la Poesía*, y recientemente se la considera como *Revolución Artística Popular*. En cualquiera de los casos el *rap* significa la toma de la palabra. ¿Si el *rap* es sólo una de las prácticas artísticas de la cultura *Hip Hop* por qué hablar de la cultura en general y no de la categorización mujeres *raperas*? Porque el término *Hip Hop* permite explicar la postura que cobra relevancia en la vida de estas mujeres; por ejemplo, el hecho de que varias de ellas comenzaran pintando *graffiti* o apreciándolo para después involucrarse en la música; mientras que otras además de *rapear* imparten talleres para socializar el *conocimiento*, y otras diseñan ropa o son *B-girls*. Así que ninguna de las *raperas* se dedica exclusivamente a cantar, la mayoría combina su actividad con otras prácticas de la cultura *Hip Hop*.

La participación de las mujeres en el *rap* mexicano forma parte de una historia que está por contarse. Nos encontramos en un momento estratégico porque la mayor parte de las mujeres *raperas* que integran la primera generación está viva y activa en la escena musical de nuestro país. Generalmente estas mujeres comenzaron a cantar cuando tenía entre 16 y 17 años, por lo que ahora están en la plenitud de la vida adulta. Muchas otras decidieron “salirse” del *rap*, pero nunca de la cultura *Hip Hop*, para configurar familias o dedicarse a otros trabajos. En el mundo del *rap* como en todas las prácticas culturales no existe una sola forma de *ser* y *de estar*.

La presencia de las mujeres en el *rap* de la Ciudad de México⁹⁰ comenzó en la década de los noventa. Se trató de un pequeño grupo de jóvenes, casi adolescentes, que después de romper con diversos mandatos de género se introdujo en un mundo hasta entonces considerado masculino. Pensar en una mujer *rapeando* o haciendo *freestyle* desestabiliza los paradigmas tradicionales que se tienen sobre los roles femeninos porque implica salir de noche y caminar por lugares considerados peligrosos; además de retos personales, como el desarrollo constante de habilidades. En este sentido, *rapear* no representa una labor sencilla, implica afrontar innumerables conflictos familiares, rupturas de lazos amorosos y de amistad, adaptación a los nuevos espacios y desestabilización de los mandatos de género, conlleva fortaleza y disciplina; sin olvidar, por supuesto, que *rapear* es un acto creativo que exige una postura de constante esfuerzo intelectual. Las mujeres en general hablan de sus experiencias, de sus entornos, de su posición frente a la vida, como señala *Obeja Negra* del grupo fronterizo Batallones Femeninos:

Para mí el rap es vivencial, lo que tú digas eso es.

No lo pongo en tela de juicio.

Quizás no me guste, quizás me guste, pero es tuyo.

Y eso siempre se lo digo a los compañeritos y compañeritas que asisten a mis talleres.

No permitas que nadie te diga que está bien o está mal.

Lo que tú haces es tuyo.

No es bueno, no es malo, no es blanco, no es negro, es tuyo.

Y nadie más va hacer lo que tú dices ni tu rima.

Podremos usar la misma rima, pero tú la dices desde otra experiencia y yo la digo desde otra experiencia. (Entrevista, 15/3/2017)

⁹⁰ Es conveniente señalar que esta historia tiene como fin recuperar la narrativa que permite vislumbrar de qué forma las mujeres se han ido involucrando en la cultura *Hip Hop* de la Ciudad de México. Por consiguiente, en un primer momento concentré la mirada hacia este punto geográfico. Sin embargo, en el andar de la investigación fue irremediable ensanchar los horizontes para salir de los bordes que representa esta Ciudad, abandonar el centralismo que sigue representando la capital del país y reconocer que el *Hip Hop* está presente en todo México. De tal manera que poco a poco fui recuperando la experiencia de mujeres involucradas en esta cultura y que habitan en el interior de la república. Este ensanchamiento geográfico estuvo motivado por el trabajo de campo. Se trató de una sugerencia que emergía en el desarrollo de las primeras entrevistas, ya que las mujeres iban mencionando nombres de otras mujeres a quienes sugerían conocer para no tener una idea sesgada o mínima de lo que acaecía con su participación dentro de la cultura *Hip Hop*. De tal manera que salté los bordes geográficos y recuperé historias procedentes de otras latitudes con la finalidad de construir una mirada panorámica de cómo se involucran con esta cultura.

Para la mayoría de las *raperas* la escena *underground* de nuestro país significa ingresar a un trabajo informal: no hay pagos por nómina, ni prestaciones, ni vacaciones, ni servicios médicos; no hay *derechos de las autoras* ni protección legal para su creación lírica, la actividad se desarrolla como práctica *freelance* donde los pagos nunca están garantizados. La movilidad de las *raperas* se gestiona personalmente y en ocasiones con recursos propios. ¿Los escenarios? Pueden ser privilegio de algunas presentaciones. La pulquería, el bar, la calle y las cárceles⁹¹ suelen ser los foros cotidianos que combinan con casas de cultura, universidades públicas y dependencias de gobierno, en el mejor de los casos.

Evidentemente no existe un solo modelo para ser *rapera*. La mayoría comenzó siendo joven y podemos encontrarlas profesionales, casadas, solteras y con hijos. Las hay con posiciones económicas distintas, aunque la generalidad enfrenta pobreza y pocas oportunidades. Las hay ciudadanas, de los barrios y las provenientes de pueblos originarios. Podemos encontrar *raperas* que combinan sus carreras universitarias⁹² con el canto y otras que sólo viven para componer o interpretar; las hay femeninas y otras no tanto; las hay heterosexuales y lesbianas; adscritas a colectivos o que cantan en solitario.

En el ambiente impera un estereotipo de mujeres *raperas*. Se dice de ellas que son enérgicas, que son violentas y están “*enojadas con el mundo*”. Se dice que hablan fuerte y gritan, se las equipara al estereotipo del *rapero* masculino.⁹³ Más allá del estigma que cae sobre ellas, las *raperas* son lúcidas e inteligentes. Durante sus años como estudiantes se destacaron por sacar buenas calificaciones, ser aplicadas y participativas en diversas actividades escolares: danza, canto, poesía y la ejecución de algún instrumento musical. Tienen gran facilidad de palabra y por ende son buenas conversadoras. Hay quienes al momento de hablar exteriorizan posturas en las que emplean categorías analíticas y metáforas poéticas. Son mujeres serias, pero de enunciación divertida. Lo mismo emplean palabras sofisticadas y groserías. Poseen un bagaje cultural que apela a niveles teóricos y denota la importante cantidad de experiencias vividas, independientemente de la edad.

La vestimenta de las mujeres *raperas* es variada. Aunque comúnmente empleen tenis, pantalones y sudaderas, también se presentan con faldas y vestidos. En los accesorios puede haber divergencias: hay quienes usan aretes grandes y coloridos, acompañados de pulseras con las mismas características. Otras cubren la cabeza con gorros de tela usualmente empleados en el *rap*. Es frecuente que las mujeres ya no vistan holgadas, como lo proponía el estilo *cholo* del *Hip Hop*, ahora la ropa ceñida es la opción. En un inicio la forma de vestir era más establecida, como lo menciona *Ximbo*, porque “de pronto, en la época en que yo empecé a *rappear* había maneras muy particulares de vestirnos, el día de hoy las *raperas* se pueden vestir de cualquier modo y no forzosamente es un modo de expresar que son *raperas*. Aunque hay cositas. Pero no es tan tajante. Y en esa época estaba de moda la ropa enorme. Esa era la onda. Era padre, nos identificaba. En los noventa eso sucedía” (Entrevista 24/2/2017).

Por otra parte, en la dimensión geográfica, la mayoría de las mujeres que hacen *rap* proceden de barrios populares de la metrópoli: Ecatepec, Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa, principalmente, aunque también hay de Coyoacán y de Tlalpan. Las que viven en el interior de la república también provienen de colonias populares; espacios abandonados que han enfrenado procesos de transformación y urbanización en los últimos años.

⁹¹ En México muchas *raperas* tienen presentaciones en cárceles debido a proyectos de Asociaciones Civiles o de Gobierno, para difundir esta práctica cultural. También las presentaciones en cárceles tienen que ver con la labor activista que muchas llevan a la par de cantar *rap*.

⁹² La mayoría de las mujeres *raperas* que se presentan en este trabajo de investigación tienen formación académica universitaria, aunque es una constante que no reciben el grado porque no han concluido la tesis. Expresan ese “déficit” como un “pendiente” que tienen consigo mismas y con sus familias.

⁹³ En una ocasión tuve la oportunidad de invitar a una joven *rapera* a un taller que impartía en el centro de la Ciudad de México. Al terminar el taller algunas compañeras se acercaron para decirme que nunca se imaginaron que las *raperas* fueras de esa manera, ante lo cual pregunté, ¿y cómo se las imaginaban? –Pues así, replicaron, grandes, fuertes, como hombres. Noción que sin duda contrarrestaba con la invitada, una *rapera* menudita, femenina y amable.

6.3.- El proceso de incursión de las mujeres al rap/hip hop en México

La poca visibilidad del rap/ hip hop en México concuerda con procesos socioculturales, políticos y económicos que afectaron a nivel local. Para comprender este momento es importante poner énfasis en dos sucesos que lo determinan: 1) la invisibilidad del rock (y todos los géneros musicales que aglutinaba) y 2) la acentuación de las crisis económicas, políticas y sociales que afectan a México desde la década de los noventa y hasta la actualidad. La conjunción de ambos fenómenos permitirá observar cómo hay una relación directa entre el ocultamiento de ciertos géneros musicales y su desarrollo en periodo de crisis. Veamos lo que sucedió con respecto al primer punto.

En nuestro país bajo el título de *rock* se agrupó una diversidad de géneros musicales como el *ska*, *el reggae*, y *el rap*, sólo por mencionar algunos; lo cual impedía demostrar que cada una de las corrientes formaba parte de posicionamientos políticos y horizontes de significación distintos. Mientras tanto, y como lo demuestra la profesora María del Carmen de la Peza, en su libro *El rock mexicano: un espacio en disputa (2014)*, estos géneros musicales representaron una forma de acción política que consistía en la toma de calles y plazas públicas para denunciar y reivindicar aspectos sociales (2014:30). En este sentido, todos los géneros auspiciados por el *rock* podían representar una afrenta directa al estado mexicano motivo por el cual “en la década de los setenta, el rock nacional fue proscrito y censurado por los medios de comunicación, y reprimido por la policía” (2014: 40).

En lo concerniente a la crisis social es preciso mencionar los cambios que enfrentó el país y que pusieron de manifiesto su desarticulación: el levantamiento Zapatista de 1994, la firma del Tratado de Libre Comercio, la crisis económica y posterior devaluación de 1995, entre otros sucesos, colocaban al estado mexicano en una condición de ineficacia que permitía a distintos actores sociales llevar a cabo reclamos y confrontaciones discursivas ligadas a los movimientos de izquierda. Al respecto, Carmen de la Peza señala que:

La articulación de los grupos de rock y la izquierda universitaria significó un avance en el proceso de politización y participación política de los jóvenes. A raíz del levantamiento Zapatista, en febrero y marzo de 1995, estudiantes de la UNAM pertenecientes a la Caravana Universitaria ‘Ricardo Pozas’, así como varios grupos musicales y artistas, organizaron dos conciertos como protesta por las medidas prohibitivas contra el rock y en aras de la paz en Chiapas. Los estudiantes de las preparatorias encontraron en las tocadas de rock un espacio de información sobre lo que ocurría en el país.” (2014:54).

Mientras tanto, en el resto de la República Mexicana las propuestas musicales estaban completamente veladas, particularmente en la radio y en la generación de eventos, donde la música popular replicaba canciones de amor y desamor, sin propuesta política, como sí ocurría entre las redes de músicos que apoyaban movimientos sociales y que generalmente se concentraban en las grandes urbes: *Guadalajara*, *Monterrey* y *Ciudad de México*. Ahí ritmos inspirados en fusiones daban vida a sonidos como el *rock rupestre* o “‘el Guacarrock’ de Botellita de Jerez que retoma la tradición de la crítica política instaurada a principios del siglo XX en la carpa” (2014:45). En esos lugares no sólo la música *underground* tenía una propuesta contestataria, sino que se insertaba en grupos sociales específicos.

La primera generación de personas que *rapea* en México proviene de este contexto social. Por ende, la mayoría escuchó *rock* y *ska* con referentes contestatarios para derivar finalmente en el *rap*, un sonido conformado por *breaks* o cortes musicales que determinan el ritmo. Si bien en sus orígenes el *rap* tiene una alianza estrecha con los movimientos sociales actualmente es posible encontrar propuestas de *rap* divergentes. Por ejemplo, el *rap rock*, el *rap pop* y el *rap hardcore*. Cada una de estas expresiones posee intencionalidades distintas y no necesariamente estarían ligadas a la

crítica social y la búsqueda de la transformación, como sucede con el *gangsta rap*, considerado la reivindicación musical de las prácticas pandilleras y criminales.

El *rap* llega a México en la década de los noventa. En ese momento se podía escuchar a nivel nacional grupos como *Molotov*, *Control Machete* y *El Cártel de Santa*. En la escena *underground* sonaba *Vieja Guardia* y *Sociedad Café*: grupos pioneros del *rap Hip Hop* integrados sólo por hombres. Para entonces los espacios propios del *rap* eran limitados. El *Foro Alicia*, el *Chopo* y *Rokotitlán* representaron, en la Ciudad de México, los escenarios donde se podía escuchar *rap*, pero no eran propios del género, porque además ahí sonaba *rock*, *punk* y *ska*. Pequeñas discotecas en Ciudad Nezahualcóyotl, en el Centro Histórico y en el sur de la ciudad tenían fama de ser plazas *Hip Hop*⁹⁴; incluso pequeñas discotecas que personas habilitaban en sus patios con bocinas y micrófonos, como los *sonideros* en la actualidad. También en la década de los noventa comenzaba a escucharse la propuesta de los DJ's, como fue el caso de *DJ Aztek* que hoy continúa vigente en la escena musical. En el norte del país, comenta *Obeja Negra*, de los Batallones Femeninos, el sonido de la música mostraba variaciones, "las *oldies*, el *rock*⁹⁵, la cumbia, las norteñas, la polka. Todas estas fusiones" (Entrevista, 15/3/2017).

Public Enemy y después vengo a escuchar a Bastón, Vieja Guardia. Y en Ciudad Juárez, cuando era más chica, verdad, esa era la música que a mí me llegaba, o Wu-Tang Clan, los clásicos de Estados Unidos. Eso era lo que me llegaba por parte del *Hip Hop*. Pero también yo tenía como esta imagen y relación de que el *Hip Hop* era de *cholos*. Por la onda de vestir, entonces yo ubicaba que ese tipo de música era para ese tipo de personas que se vestían así, propiamente. (...) Con la fusión del *pachuco-cholo*, una onda más *Dandy*, no tan *chola* onda aguada *tumbadotota*, bueno, había unos que sí, pero esta fusión del bien vestido, de camiseta blanca con la línea en medio y los pantalones también, pulcros, súper limpios. Sí, a mí me tocaron esos *cholos*, para mí esos son, en el inicio esos eran los *cholos*. Con el pañuelo súper planchado, el gel, peinado. Las mujeres con su súper fleco pintadas de negros, sus arracadas, el pañuelo acá. Esos eran para mí los *cholos*. Y entonces cuando ya conozco a otro tipo de *cholos*, los *gangsta*, los del barrio pero que venden la droga, y todo eso, era para mí de, ah, esos son otros *cholos*. Porque yo conocí el *cholo* con un vestir más elegante, pudiéramos decir" (*Obeja Negra*, Entrevista, 15/3/2017).

El *rap* era un ritmo que poco se escuchaba en la radio y quienes llegaban a tener contacto con agrupaciones extranjeras era gracias a internet, servicio que comenzaba a popularizarse en México justo en la década de los noventa y que permitió a varios jóvenes escuchar sonidos musicales que tenían auge en distintos países. Otro factor determinante para que se popularizara el *rap* en México fue la difusión del *rap* generado en España, porque a diferencia del *rap* proveniente de Estados Unidos de Norteamérica, cantado en inglés, el *rap* español permitía distinguir con mayor facilidad la manera en que se componía y se estructuraban las canciones. En lo general, el *rap* podría parecer incluso un género musical desapercibido que algunas mujeres lograron captar de manera circunstancial, como lo menciona la *rapera Ximbo*.

Creo que llegó a mí, sí, creo que sí, porque yo estaba en otras y de repente lo descubrí. O sea, siempre me gustó el *rap*, desde que empecé a escuchar la música me encantó, pero oía esa y otras muchas músicas, entre la influencia de lo que escuchaban mis compañeros que eran mucho más *rockeros* y les gustaba más *grunge* y la música electrónica. De repente yo caer al *rap* fue muy circunstancial. Yo caí en el *rap*, ya me gustaba, ya escribía cositas, pero insisto, podía escribir otras también, no tenía que ser *rap*

⁹⁴ La Ciudad de México contó con puntos estratégicos donde el *rap* se popularizó rápidamente: Ciudad Nezahualcóyotl, Aragón, Tlalpan, Xochimilco, Ecatepec, sólo por mencionar algunas latitudes de emergencia *Hip Hop*. En la década de los noventa, aunque eran pocas las agrupaciones o solistas que cantaban *rap*, incluso quienes se adscribían ya a la cultura *Hip Hop*, se conocían en su totalidad. Pero las distancias, los pocos recursos que se tienen a esa edad casi adolescente, incluso la dificultad para obtener los permisos familiares, no admitían el libre tránsito entre un lugar a otro, en ese sentido la cultura *Hip Hop* nació sin cohesión.

⁹⁵ La cercanía con Estados Unidos provocó inevitablemente que las mujeres percibieran grupos de esa procedencia que contaban además con alguna propuesta alternativa, como *Rage Against the Machine*.

a fuerza, y yo empecé a ir a fiestas de música electrónica donde los productores también, los DJ's eran también productores de *rap*, y ellos me abrieron la puerta a las personas que estaban haciendo *rap* que es la vieja escuela del *rap* en México, o sea, la incipiente escena en ese entonces. Estaba *Petate Funky*, estaba *BLP*, estaba *Sociedad Café*, *Chicalangos*, estaba *Van.T* que después, se convirtió como en mi pareja de trabajo, hasta la actualidad. Como mujer había una que era *Malik* y después, muy poco después, descubrimos también que estaba por ahí *Jezy P*, con un grupo que era *Pollos Rudos*, y había otro grupo de chicas, se llamaba *Fórmula*, que duró tres días y después desapareció. (Entrevista, 24/2/2017).

De hecho, las mujeres *raperas* del centro del país comienzan escuchando *ska* y *rock* nacional antes que *rap*. El proceso de adscripción de las mujeres al *rap/hip hop* en México estuvo motivado por diversos factores: la interacción con personas involucradas a la música, la industria cultural y las migraciones. Sin duda, la década de los noventa representó un periodo de experimentación que colocó al *rap* en medio de otras propuestas musicales que tenían diversos fines en la sociedad. Es precisamente en ese momento que comienza la historia de las mujeres en el *rap* que se hace en México.

6.4.- La historia de las mujeres raperas en México: hacia una construcción cronológica de su participación en la escena musical

En la Ciudad de México, punto neurálgico del país, surgen las primeras agrupaciones de mujeres que integran colectivos de *rap* y que tienen impacto nacional⁹⁶. Las limitantes de la gran ciudad aunadas al estigma social que se acentúa en torno a los grupos de emergencia juvenil provocaron la invisibilidad del *Hip Hop* y de sus integrantes. Hablar de mujeres *raperas* era todavía un mito. Bajo estas particularidades sociales y demográficas podemos encontrar dos agrupaciones pioneras del *rap/hip hop* hecho por mujeres: *Los Pollos Rudos* y *Sabotaje*.

6.4.1.- - Las raperas del norte de la Ciudad de México "Los Pollos Rudos"

Uno de los primeros grupos de *rap* conformado por mujeres en la década de los noventa fue *Pollos Rudos*⁹⁷. Estaba integrado por Jessica Roldán (*Jezy P*) y *Luz Reality*, y estuvo vigente entre 1998 y 2002, en Ecatepec, Estado de México, en colindancia con la Ciudad de México. Su presencia e impacto fue referente del *rap* al grado que incluso todavía hoy existe quien rememoran a dicha agrupación. *Jezy P* lo recuerda perfectamente:

Mi primer grupo se llamó Pollos Rudos. Yo me juntaba con una amiga. ¡POLLOS! Pues porque estábamos muy chiquitas. Y ¡RUDOS! Porque éramos rudas. Yo en ese tiempo tenía como el miedo de subirme a un escenario. A pesar de que siempre, siempre, estaba en los bailes de la escuela. A mí me gustaba mucho. Estuve en la estudiantina, en el coro, y me gustaban mucho, no era que fuera algo nuevo o diferente para mí. Pero no es lo mismo estar en una escuela que estar ante un público que ni te conoce, que te rechifla cuando actúas. Entonces yo me agarré una comparsa, otra amiga con la que *graffiteaba* también. Esta amiga se llama Luz y con ella conformé el primer grupo que te digo se llama Pollos Rudos, y pues así nos empezamos a dar a conocer. (Entrevista, 23/4/2015).

El gusto por el *rap* en *Jezy P* estuvo ligado a la presencia de una serie televisiva que abordaba esta temática: *el Príncipe del Rap*. Posteriormente tuvo contacto directo con un nuevo género musical que apenas estaba teniendo forma en la Ciudad de México: *el Ska*. Ya que varios de sus compañeros y amigos de la *Vocacional 5* eran integrantes de

⁹⁶ Si bien en el norte del país: Nuevo León, Sonora y Aguascalientes, el *rap* también contó con presencia, no hay registro de grupos de mujeres que llegaran a tener una influencia y reconocimiento en el resto del país como sí aconteció con Pollos Rudos y Sabotaje.

⁹⁷ *Jezy P* relata la elección del nombre Pollos Rudos: "El nombre surgió porque había un grupo de España que se llamaba *Siete notas, siete colores*, y el rapero, el MC, por alguna razón, no sé para él qué significaba, pero siempre decía, ¡Pollos Rudos! Entonces a mí me gustaba. Porque antes usábamos nuestros nombres con los que *graffitéabamos*, yo era Piola y mi amiga se llamaba Suka. Entonces esos eran nuestros nombres de batalla. Pero necesitamos un nombre con el que nos identifiquen: Pollos Rudos. Y hasta eso nos pelearon. Porque sí decían, ese nombre qué. O sea, también hubo quien nos quiso cambiar de nombre. No, pero yo me aferré. Nos vamos a llamar Pollos Rudos le guste a quien le guste y así nos vamos a llamar. También fue un proceso de empoderamiento ahí, hasta el nombre. Y nada más éramos las dos. Entonces fue un proceso de buscar quién nos hiciera las pistas, porque pues no había. Agarrábamos instrumentales de lo que podíamos. Pues así nos empezamos a presentar en los primeros eventos que había. No había chavas. Por lo menos que nosotras conociéramos. No había mujeres. Nosotras fuimos la primerita generación de raperas en México, por lo menos en la zona metropolitana (*Jezy P*, entrevista jueves 23 de abril, 2015).

agrupaciones en las que se cantaba y tocaba dicho género. Ambas experiencias -la de la televisión y la cotidiana- la hicieron pensar en la posibilidad de armar una banda.

Entonces comencé a escuchar grupos de influencia como más *rap* chicano, con medio *spanglish*, que eran como *Cypress Hill*, *Delinquent Habits*, entonces a mí me empezó a llamar mucho la atención. Yo anteriormente había visto grupos que se llamaban, uno muy importante que se llama *PublicEnemy*, que tienen una canción que se llama *Fight the Power*, que habla mucho del rollo del empoderamiento de los negros, de su lucha, de las Panteras Negras, de todo este movimiento que se dio. Yo desde entonces ya había visto por ahí que se trataba de rap de protesta. Y entonces a mí me empezó a gustar. Porque estás en la etapa de la rebeldía, entonces empiezas a ver qué grupo es el más fuerte, el que tiene un mensaje con más fuerza, con esa radicalidad. Entonces a mí me empezó a gustar más ese mensaje. Y yo misma empecé a escribir mis propias canciones. Y por ahí un poquito empecé escribiendo, escribiendo.” (Entrevista, 23/4/2015).

Con el gusto por el *graffiti* y después por el *rap*, *Jezy P* escribe su primera canción: *Sueños Enlatados*.

La primera canción en sí que compuse se llama *Sueños enlatados*. La pueden encontrar por ahí en YouTube, todavía la pueden encontrar. Bueno, el coro es como algo muy pegajoso que quedó, y todavía como que se recuerda. Es una de las grandes rimas que quedaron de ese tiempo que decía... La canción hablaba del *graffiti*. Habla mucho de códigos de calle y de *graffiti*. Entonces el coro decía- “*No puedes imaginar lo que podemos hacer, una lata en la mano y piernas para correr*”. Entonces ese era como el llamado de guerra. Entonces para nosotros que éramos *graffiteros* y hablaba de eso, del *graffiti*. Decía, de qué voy a hablar. Pues de lo que yo hago, del *graffiti*. Eran mis primeros versos. 17 o 18 años.” (Entrevista, 23/4/2015).

Canción: Sueños enlatados

“Pollos Rudos”

*Sabe cuáles son las reglas no te dejes engañar,
cuando andas caminando y te quieren agarrar.
Se te ve en la cara no eres como los demás,
Siempre andas bien atento porque quieres graffitear.
Cuando sales en la noche y te gusta ilegalizar,
Son muy pocos los que saben aplicarse de verdad.
Si es que traes dinero no te pueden agarrar,
Pero si eres peladita a ti la tira te va piñar.
Es impresionante a lo que podemos llegar,
este movimiento es neto y lo quieren chacalear,
No puedes imaginar lo que podemos hacer,
Una lata en la mano y piernas para correr,
No puedes imaginar lo que podemos hacer,
Una lata en la mano y piernas para correr.*

En el año 2002 se desarticula la agrupación *Pollos Rudos*, motivo por el cual *Jezy P* y *Luz Reality* dejan de trabajar juntas. Al respecto dice *Jezy P*, “comenzaron a haber las fallas, los egos, ya sabes, que sí, que no. Yo empecé a andar con mi..., con el que es ahora mi esposo, pues a ella también como que le dio celo que ya no estábamos tan juntas y bueno, comenzaron a surgir conflictos personales. El grupo se separó, yo comencé mi carrera como solista” (Entrevista,

23/ 4/2015). De esta forma *Jezzy P* continuó trabajando en solitario hasta que años después otro proyecto la reuniría con más *raperas*. Mientras tanto, en el sur de la Ciudad de México estaba en actividad otra agrupación de mujeres: *Ximbo* y *Malick*.

6.4.2.- Las raperas del sur de la Ciudad de México: *Ximbo* y *Malik* (*Sabotaje*)

En el sur de la Ciudad de México una joven mujer de 16 años comienza a *rpear*, se trata de Jimena de Santiago, *Ximbo*. “Yo soy *Ximbo*, así me dicen desde la secundaria y se convirtió después en mi nombre artístico por así decirlo (...) Empecé a *rpear* sola porque todo el mundo *rpeaba* como podía, punto.” (Entrevista, 24/2/2017). Pronto se encontró con *Malik* que “es una amiga muy querida, una rapera muy chida, aparte, que vivía en el sur de la Ciudad de México, estudiaba en la prepa de la UNAM, en la Prepa 8, es decir, tenía muchas cosas que ver conmigo.” (*Ximbo*, entrevista, 24/2/2017).

Ximbo tomó el micrófono y empezó a *rpear* en 1996 y para 1997 - 1998 ya estaba con *Malik*. “Yo la vi un día en *Rokotitlán* y fue la única mujer que se subió, y me quedé impresionada, me encantó y dije, wow, yo tengo que hacer algo con ella” (Entrevista, 24/2/2017). También contribuyó a la relación el hecho de que *Ximbo* y *Malik* son de edades cercanas. ¿Por qué trabajar con otra mujer? Dice *Ximbo*: “Yo tenía muchas ganas de estar con una mujer haciendo *rap* porque había muchos hombres y traían muy su onda, eso sí era muy marcado, y más como en esa época que una es todavía medio adolescente, todavía no es totalmente adulto y tal, y uno extrañaba ciertas cosas, y platicar, hacer cosas de mujeres.” (Entrevista, 24/2/2017). Ambas chicas conformaron un grupo que “tuvo mil nombres, pero nos acabaron conociendo como *Malik* y *Ximbo*, porque como nos cambiábamos de nombre. *Sabotaje*, fue nuestro nombre mucho tiempo, que también era como...era como infiltrando el *Hip Hop* femenino, infiltrando el *Hip Hop* femenino, era como una bomba femenina en lo masculino. Eso siempre lo decíamos. Nuestro *sabotaje* era ese” (Entrevista, 24/2/2017).

Ximbo y *Malik* reivindicaron los elementos de la cultura *Hip Hop* en las letras de sus canciones, por consiguiente, hablaban del *graffiti* y de la calle: “hablábamos de *graffiti*, yo estaba muy clavada con la poesía que empezaba a estudiar, entonces, de repente, hablábamos de..., hacíamos versiones, nos inspirábamos en poemas, haz de cuenta García Lorca, para decir cosas de la calle, pero como con metáforas que sacábamos de...muy raro...era muy raro. Y *Malik* siempre ha sido muy *volada* también para escribir. Hablábamos de esas cosas raras, de la calle, de lo que se vivía en la calle, hablábamos mucho del *graffiti*, siempre nos gustó mucho el rollo del *graffiti*. La experiencia del *graffiti*.” (Entrevista, 24/2/2017).

Para entonces la conciencia de género no formaba parte de una propuesta musical contundente, “y sí de repente teníamos dos tres rimas que hablaban de que éramos mujeres, pero no era lo que más nos importaba, nos importaba hacer *rap* igual que a los demás. Y ya. O sea, como que eso era algo tácito, ya se sabía que éramos pocas mujeres y que no iba a ser tan fácil de repente, pero no era un tema pa’hablar, el chiste era hacerlo, no decirlo, y lo hicimos” (Entrevista, 24/2/2017). En este sentido las primeras agrupaciones de mujeres en el *rap* centraron la mirada en la reivindicación de los elementos del *Hip Hop*.

Después *Ximbo* y *Malik* emprendieron caminos distintos en cuanto a formas de pensar y carreras profesionales. *Ximbo* ingresó a estudiar *Letras* en la Facultad de Filosofía de la UNAM y *Malik*, *Ingeniería mecánica*. “Se nos cruzó la huelga. Fue un desmadre, la huelga nos movió a todos, toda la existencia” (Entrevista, 24/2/2017). Los factores de la separación no están focalizados, fueron muchos: términos socioeconómicos, el elemento geográfico, la universidad. Aunque dice *Ximbo*, “es una amiga para toda la vida.” Con la separación emergió una agrupación que es un referente del *rap* en México, *Magisterio*, gremio que existe hasta la actualidad.

Magisterio surgió en 2001, no con ella, ahí fui yo y puro hombre. Y eso fue otra coincidencia, yo ya estaba en la Facultad, yo estaba en el equipo de *Taekwondo* de la UNAM. Y resulta que yo me cambio a vivir al centro de Tlalpan y había otro chico que también *rpeaba* que vivía en el centro de Tlalpan, o sea, era mi vecino, que estaba en el equipo de *Taekwondo* de la UNAM y que estaba en la Facultad de Economía, que era casi vecina, sólo teníamos a Derecho en medio, entonces él y su hermano y su hermana, porque también tenían una hermana que también estaba en *Taekwondo*, todos éramos juntos en lo mismo, entonces nos veíamos diario en el barrio, y había otro que estaba en el CCH, que era Waxer, estaba ahí también muy cerca, en fin, habíamos muchos MC’s en el barrio y tenían ellos, uno de

ellos tenía la inquietud de juntar al *Hip Hop* del barrio, el barrio de Tlalpan (...) Yo viví ahí muchos años, en la calle de Magisterio Nacional y pues ahí nos empezamos a juntar y se hizo un *crew*, no era un grupo al principio, era un *crew* donde se reunían varios proyectos de solistas, entró *Van-T*, que él para mí es el más importante porque es el que sigue conmigo, en Magisterio, y éramos como ocho raperos. Diferentes cada quién con su proyecto y nos apoyábamos como se podía. (Entrevista, 24/2/2017).

En Tlalpan conforman un estudio musical. Y el título de *Magisterio* viene por dos motivos: uno, el nombre de la calle donde vivían los integrantes del *crew*: *Magisterio Nacional*. Y dos, porque ya se asumían como MC's (Maestros de Ceremonias, de izquierda). "Nosotros somos un conjunto de Maestros de Ceremonias, somos un Magisterio" (Ximbo, Entrevista, 24/2/2017). Magisterio se conforma como una agrupación que reivindica los elementos de la cultura *Hip Hop*: imparte talleres de *rap*, realiza diseño de playeras, genera *beats*. Esa característica se ve reflejada en las letras de sus canciones.

Canción: Graffiti

Ximbo- Magisterio

(Recital de inicio)

Año de 1981, el regente de Nueva York declara la guerra al *graffiti*, 0.4 millones de dólares en construir dobles bardas patrulladas por perros, entre las dobles bardas. Año 2003, se rumora que un desdoblamiento de Taki 183 se apoderó de millones de escritores, dice la leyenda que son fuertes como robles, que en lugar de manos tienen botes y marcadores, algunos hablan español, inglés, francés, otros chino y portugués, pero todos coinciden en el lenguaje universal calle, un espectro del Futuro 2000 dijo a los escritores, apunten botes y marcadores que esta noche decoraremos aparadores. Sólo sobrevivirán los mejores, aquéllos con técnica y entrenamiento. Nos vemos a las 10 en el estacionamiento, y como sólo hay puntuales en mi regimiento, si llegan tarde lo siento, aquel día subieron las acciones de Krylon, Montana y Comex, se agotaron las válvulas punto verde y los plumones, hablar de lo que planeaban los jóvenes serían palabras mayores.

6.4.3.-Las raperas de la Ciudad de México: hacia la conformación de una relación

Pollos Rudos y *Sabotaje* se caracterizaron por señalar en las letras de sus canciones los elementos básicos de la cultura *Hip Hop*. Ambas agrupaciones hacían referencia al *graffiti*, a la calle, al barrio. Su posicionamiento era un retorno constante a la cultura *Hip Hop*, a la vida urbana, y las expresiones artísticas que lo acompañan. En todo momento ponían en evidencia a los adversarios sociales de la juventud: la pobreza, el conflicto, la policía. Su crítica era social y política, pero también reivindicativa de una cultura que apenas ganaba terreno entre los barrios más conflictivos de la gran urbe. Entonces las dos agrupaciones, las del norte, *Pollos Rudos*, y las del sur, *Sabotaje*, empezaron a tener conocimiento mutuo.

Por ahí de repente nos llegó el rumor que existía otro grupo de chavas que eran del sur. Y por ahí empieza el pique, ¿no? Norte –Sur. Y siempre había un chavo que también conocía a todos y de repente iba a eventos y de repente nos metía el pique. –No es que esas chavas son mejor que ustedes. Ya sabes, el típico que te quiere meter pique con una persona que ni siquiera conoces y a aquéllas también les decían lo mismo. Al grupo de *Ximbo* y *Malik*, que eran las chavas que eran del sur. Porque nada más éramos las que estábamos. Los demás eran hombres. Te estoy hablando de que éramos a lo sumo dentro de la cultura, en el movimiento éramos, de raperos 50, por ponerle un número. *Graffiteros* pues sí eran un poquito más. También cada quién focalizaba su zona, había unos en Ecatepec, había unos acá por Tlalpan, en Neza. Que fue donde se hicieron los *crews* más importantes de *graffiti* en la ciudad. (Jezzy P, Entrevista, 23/4/2015).

Por consiguiente, la relación inicial entre ambas agrupaciones fue de conocimiento mutuo y alejamiento. Sin duda la experiencia de trabajar entre *mujeres* aún no se consolidaba. Motivo por el cual se ocuparon cada cual de sus respectivos espacios. Dice *Jezzy P*, "eran del bando contrario porque además ellas eran las fresas, nosotras éramos las del barrio" (Entrevista, 23/4/2015). Posteriormente, tanto *Pollos Rudos* como *Sabotaje* se fueron disgregando. Los integrantes de estos colectivos decidieron tomar rumbos distintos acorde a sus necesidades e intereses. Lo cual es propio de personas que están dejando atrás el periodo de adolescencia y se enfrentan a las determinantes sociales de elegir un proyecto de vida a desarrollar. Si bien todas aún tienen contacto con la cultura *Hip Hop*, fueron *Jezzy P* y *Ximbo* quienes eligieron el *rap* como ruta principal.

Por otro lado, *Jezy P* y *Ximbo*, que habían pertenecido a grupos distintos y cuyo recuerdo se sintetiza en la dicotomía: *las del norte y las del sur*, se fueron reencontrando en el quehacer del *Hip Hop*. Hasta que, gracias a la intervención de una artista chilena, Moyenei Valdes, cantante de *rap* y *sould*, con antecedentes en una agrupación que ganó el Grammy Latino, *Mamma Soul*, se constituye *el crew Rimas Femeninas sobre la Tarima*.

6.4.5.- El surgimiento de *Rimas Femeninas sobre la Tarima*

La onda de mujeres empezó a trabajarse con *Rimas Femeninas* que fue un proyecto previo a *Mujeres Trabajando* (...). Surgió *Rimas Femeninas* en el 2006, todo fue impulsado por una chica que vino de Chile, Moyenei, que ella llegó aquí y nos empezó a buscar a todas con mucho ímpetu de hagamos algo, nos empezamos a juntar y se hizo un grupo muy bonito de mujeres, que empezamos a trabajar. Empezamos a hacer *toquines*, siempre se concibió como un colectivo. Después del primer, segundo *toquín*, vimos que funcionaba tan bien, era un momento histórico donde no había otros colectivos de mujeres, todavía no estaba eso que está pasando ahora con la ola del feminismo, entonces era importante hacerlo.

Ximbo

Rimas Femeninas sobre la Tarima estuvo vigente del año 2006 a 2009. Significó un parteaguas en el *rap* porque visibilizó a las mujeres. Además, se configuró como *colectivo*, que, a diferencia de los *crews*, donde las personas integrantes trabajan de manera afín al grupo, éste permitía que cada una mostrara el trabajo propio respetando la individualidad: había raperas, *graffiteras* y también mujeres involucradas en la fotografía. Era la primera vez que un colectivo de mujeres se conformaba en México para posicionarse como *Hip Hop* y tenía la virtud de conjuntar a más de dos raperas, como había sucedido con *Pollos Rudos* y *Sabotaje*. Era un hecho histórico que *Rimas Femeninas sobre la Tarima* pusiera a prueba lo que significaba trabajar entre mujeres, situación que inmediatamente detonó diversas situaciones, como lo señala *Jezy P*.

Ya hasta por ahí del 2006, con esta chica que viene de Chile que trae esta idea de organizar este evento con puras raperas. Fue cuando se realizó el primer evento de *Rimas femeninas sobre la Tarima* en el *Foro Alicia*. Y de ahí fue tanto el *boom* que se generó, el éxito que se generó, que dijimos, vamos a seguirnos presentando como *Rimas Femeninas*. Ya como un colectivo. Ya en otro tipo de presentaciones, cada quién con su proyecto y cantando y en otras canciones complementándonos. También duró como dos años y medio. Por ahí del 2008 pues *ya fue*. También hubo como conflicto de intereses, y situaciones ahí, ya sabes. Porque las mujeres también tenemos nuestros egos. Por más que uno quiera echarle ganas y pues como bajarle también a sus ínfulas. Pues también somos mujeres. Y también somos muy viscerales. Y pues surgen conflictos. Entonces decidimos ya mejor cortar por lo sano antes de que algo malo pasara. Y ya quedó *Rimas Femeninas*. (Entrevista, 23/4/ 2017).

La relación entre las integrantes de *Rimas Femeninas sobre la Tarima* enfrentó ciertos problemas. “Todas estábamos acostumbradas a trabajar con puros hombres”, dice *Ximbo* (Entrevista, 24/2/2017). Sin embargo, lograron conjuntar sus distintas labores y hacer un espacio de compañeras, comenta una exintegrante, Gloria Isabel Rivera⁹⁸: “no éramos tan amigas, era cuestión de trabajo” (Entrevista, 13/3/2017). Gloria Isabel salió poco antes de que se desintegrara *Rimas Femeninas sobre la Tarima* porque “había ciertos comportamientos y actitudes que no eran muy congruentes con lo que se decía” (Entrevista, 13/3/2017). Además, comenta *Ximbo*, “Yo nunca había tenido ese tipo de choques con hombres” (Entrevista, 24/2/2017), lo cual ponía de manifiesto la forma experimental de trabajar entre mujeres y reconocer la existencia de diferencias.

Lo interesante del colectivo era que cada quien era tan distinta y decirle al mundo que no importara que fuéramos distintas pero que nos íbamos a juntar por el simple hecho de ser mujeres, y buscar un espacio. Entonces, no importaba, ahí no importaba, y fue un momento importante y había que hacer eso. Cambió todo mucho en estos últimos años. Llegó el feminismo, nueva ola del feminismo súper dura, llegaron muchas maneras distintas de expresar el ser femenino y el feminismo. Se abrió mucho ya a otras cosas, la comunidad lésbico-gay, los transgéneros, se hizo tan grande esto que yo ahorita ya no veo necesario salirse y decir nada más aquí estamos. Creo que eso ya se superó, entre “comillas”, sé que hay mucho trabajo por hacer. Tengo muy claro que hay machismo aquí. (Ximbo, 24/2/2017).

⁹⁸ Fotógrafa y *graffitera*.

La conformación de *Rimas Femeninas sobre la Tarima* fue la proyección, a nivel nacional, de un grupo bien organizado de mujeres que trabajaron como colectivo para la difusión del *Hip Hop* en México. En esta agrupación musical la condición de género comenzó a marcar un *parte aguas*, además de apelar a los elementos culturales del *Hip Hop*, hacía la reivindicación de la feminidad, aunque no así del feminismo, lo cual originaba divergencia con el discurso que le antecedió al *rap* que circulaba en el resto del país. Así se podía escuchar en las letras de sus canciones.

Rimas Femeninas Sobre La Tarima

Canto del corazón, vengo a decirte,

femenino sabor, mujer, sentimiento, pura bendición.

Canto del corazón, vengo a decirte, *femenino* sabor, mujer sentimiento pura bendición.

Mujeres extremas, féminas bellas,

Mostramos un altar de estrellas,

Orgullo latino, sin vilo,

Sufrimos golpes, oraciones elevo durante las noches.

Agudas violaciones, en mis emociones,

Triste por humillaciones, a pesar de todo defendemos honores, no critique las formas, valemos más que moda, todas y cada una.

Somos todas y cada una, únicas.

Somos todas y cada una, *hijas humanas de la luna, como ninguna, únicas.*

Diosas del amor, guerreras del son, sigue pa' lante dando con esta canción que viene desde el corazón.

Bellas y femeninas son estrellas ideales,

Todas son bellas son iguales, somos importantes.

Este estilo femenino viene haciendo historia,

con estas mujeres llegaremos a la gloria.

Comunicando, poniendo ejemplo en la memoria,

Ya sabes, y compartiendo toda esta euforia.

Despiertes, levantes la cabeza,

Tomen la rienda de su vida, no más condenas sin cadenas.

Si te encontraras con líneas divisorias.

Resiste, sigue tocando puertas.

A partir de la revolución interna, se ilumina esa mirada,

Extiende las alas, emprende el vuelo, trazando un horizonte nuevo,

Libérate de miedos, creador.

6.4.6.-Colectivo Mujeres Trabajando

En 2008 finaliza *Rimas Femeninas sobre la Tarima* e inmediatamente después, en 2009, inicia la conformación del *Colectivo Mujeres Trabajando*. Este último se posiciona como una agrupación *Hip Hop* que emerge en México y ha tenido presencia en lugares como: Nueva York, San Salvador, Santo Domingo, Guatemala, Costa Rica, Colombia y Panamá. Entre las personas que lo integran hay *raperas, graffiteras, bailarinas de breaking y una Djing*. Si bien el *rap* está visibilizado en México, *Mujeres Trabajando* recupera otros elementos de la cultura *Hip Hop*, de tal forma que ellas

tallerean, hacen trabajo comunitario y tienen una importante incursión en la moda callejera. Otro elemento que caracterizará a *Mujeres Trabajando* es que comenzó a reunir a mujeres que habitan en otros estados de la república, incluso, a mujeres que viven en otros países. *Mujeres Trabajando* nace gracias al impulso de quienes son pioneras en el rap de la Ciudad de México: *Ximbo* y *Jezzy P*.

Mujeres Trabajando es un colectivo vigente, aunque algunas de sus pioneras se han retirado del mismo. *Ximbo* sale en 2016 porque “en *Mujeres Trabajando* ya hubo cosas más difíciles” (Entrevista, 24/2/2017). *Ximbo* lo atribuye a que no se producía material, a que el trabajo se daba de forma lenta, y a las diferencias existentes entre mujeres que se posicionan desde el feminismo y las que no. El feminismo entonces comienza a tener señales de presencia. Aunque *Mujeres Trabajando* representa aún ese proceso complejo y no lineal de la organización entre chicas.

El colectivo *Mujeres Trabajando* existe hasta la actualidad, situación que lo convierte en la organización de mujeres en el *Hip Hop* con más tiempo activo en la escena. Sin embargo, sus integrantes han ido cambiando, lo cual, lejos de empobrecer, ha dado auge a las propuestas en la organización. En el siguiente cuadro, proporcionado por la rapera *Dayra Fyah*, se muestra el nombre de las mujeres que han formado parte de la agrupación *Mujeres Trabajando*.

Mujeres Trabajando

Fuente: Dayra Fyah.

Los nombres en blanco corresponden a las mujeres que actualmente forman parte del Colectivo *Mujeres Trabajando*. Los nombres en rojo hacen referencia a las mujeres que en algún momento formaron parte del Colectivo pero que en la actualidad ya no están.⁹⁹

1. Jezzy P – Rap - Ecatepec
2. Ximbo – Rap – CDMX
3. Joaka – Rap - CDMX
4. Nax – Canto - CDMX
5. Dayra Fyah – Rap – CDMX/Ecatepec
6. News – Graffiti – CDMX
7. Viry – Medios – CDMX
8. Zad aka Diana Rocks – Rap - Monterrey
9. Leazzy – Rap - Guadalajara
10. Mare Advertencia Lírika – Rap - Oaxaca
11. Nefftys – Rap - Sonora
12. Audry Funk – Rap & Reggae - Puebla
13. Chatis – Rap – Puebla
14. Jess – Canto – CDMX

⁹⁹ La obtención de los datos contenidos en la tabla son producto de una larga conversación que tuve con *Dayra Fyah*, el lunes 3 de abril de 2017, después de que amablemente asistió a la clase de *Teorías de la Comunicación I*, que impartí en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Como resultado de la larga y fructífera charla, *Dayra Fyah* me hizo un recuento de todas las mujeres que habían formado parte del Colectivo *Mujeres Trabajando*. Con el riesgo de caer en omisiones, propuso hacer una lista detallada de quienes habían sido sus compañeras, con la intención de hacérmela llegar a la brevedad. Al día siguiente, el martes 4 de abril de 2017, recibí vía correo electrónico la lista final de nombres, con la actividad artística y el lugar de procedencia de las mujeres que conforman o habían integrado el Colectivo. Aquí se reproduce la información recibida.

15. Raw G – Rap – Guadalajara/Oakland California

16. Destreza – Rap – Sonora

17. La bomba – Rap – Chile/Canadá

18. Prinzes Fuego – Rap – Edo. Mex.

19. Rabia Rivera – Rap – Torreón

20. Laryza García – B-girl – CDMX

21. Jenko – B-girl – León/Edo.Mex.

22. Guari – Graffiti – Edo. Mex.

23. Gaby Loeza – BeatMaker – CDMX

24. Soul B – B-girl - CDMX

25. Micherry Sirena – Rap & Canto - CDMX

6.5.- El rap feminista en el interior de la República Mexicana

A inicios del nuevo milenio otras manifestaciones de *rap* hecho por mujeres se hicieron visibles. Primero en Oaxaca, uno de los estados de la república más politizados, con una larga tradición de lucha social y magisterial ligada al reconocimiento de los pueblos originarios. En ese lugar una agrupación de tres mujeres estaba gestando el colectivo *Advertencia Lírika*, que poco tiempo después se desarticularía para dejar en la escena nacional a una *rapera* que para 2014 ya se posicionaba como feminista, *Mare Advertencia Lírika*. Posteriormente, otra agrupación aparecía en el norte de México: *Batallones Femeninos*; un nombre beligerante para un colectivo que emergía en un periodo de *Guerra contra el Narcotráfico*¹⁰⁰, aunado a la guerra social y la perpetrada contra las mujeres. *Batallones Femeninos* se configura en medio de los lamentables actos de feminicidio que se perpetran en *Ciudad Juárez, Chihuahua*. Desde un principio *Batallones Femeninos* puso en evidencia la violencia de género cometida en contra de las mujeres en las letras de sus canciones.

6.5.1.- Las raperas del sur, *Advertencia Lírika*

Marlene Cruz Ramírez, *Mare Advertencia Lírika*, proviene de una familia migrante Zapoteca de la Sierra Norte del Estado de Oaxaca. Un hecho trágico modificó la estructura familiar cuando *Mare* era pequeña:

Quando yo tenía cinco años a mi papá lo asesinaron. Entonces, en ese momento, mi hermana tenía siete años, yo tenía cinco y mi hermano tenía dos. Y mi mamá se queda a cargo de los tres hijos. Una mujer muy joven, en ese momento 30 años de edad. Y le toca como tener que volverse a ver, construir su vida. Porque además yo creo que mi familia sí venía con la idea de la construcción de la familia, el matrimonio, de todo, o sea como que realmente sí tenía esta formación como más tradicional. Pero por estas situaciones, pues se rompe como eso” (Entrevista, 8/4/2015).

Ante este acontecimiento, *Mare* comienza a tomar responsabilidades que en ese momento no serían propias de su edad. También significó algo que años después vendría a cobrar mayor relevancia: quedar en un mundo de mujeres donde los roles tradicionales de género se veían trastocados. Esto se traducía en que ya no esperaban la figura masculina para tomar el lugar protector. Ahora la situación era completamente distinta. “Entonces a partir de eso es que yo siento que mi burbuja se rompe, como que yo despierto a la realidad. Porque creo también incluso que la idea de la

¹⁰⁰ Conflicto armado entablado al interior del *Estado Mexicano*, que se conformó en el sexenio del presidente Felipe Calderón Hinojosa, durante diciembre de 2006 a enero de 2012, dejando un saldo estimado de 60,000 personas muertas.

familia, como esa estructura, también es como una protección. Entonces cuando se rompe por la muerte de mi papá pues como que fue darte cuenta de lo difícil que es” (Entrevista, 8/4/2015).

Mare continuó pese a lo complicado que podía tornarse la vida. Asistía al colegio donde además se interesó por la lectura y los concursos de declamación de poesía; hasta que en una ocasión la profesora de *español* le pidió que se retirara de esta actividad por un problema de dicción que padecía. Así que *Mare* dejó de declamar, pero no de escribir, hasta que, en 2003, a los 16 años de edad, aparecen en su vida personas que la llevarán a *tomar la palabra nuevamente*, como fue el caso del *DJ TBear*, quien conformó en Oaxaca una agrupación de *rap* a la que *Mare* ingresó.

Cuando yo entré era la única mujer, pero luego luego entró otra mujer que más bien fue como.., que más o menos le pasó lo que a mí, pero ella había entrado antes que yo, pero luego a ella la regañaron y dejó de *rapear*, como que se alejó de los ensayos. Entonces entré yo y como un par de meses regresó ella. Una cosa así. Porque todo pasó muy rápido también en ese primer año, y hasta recuerdo que fue octubre, no es cierto, fue octubre de 2003 cuando fue nuestra primera presentación. Pero ya en ese momento, ya había este otro chico que estaba estudiando el bachillerato, otro de los grandes también ya estaba estudiando idiomas, el otro estudiaba ingeniería eléctrica, creo. Entonces no eran como el estereotipo del pandillero que se droga y es un vago, o sea, no había como ese estereotipo, por lo menos en ese círculo. Entonces como que mi mamá fue, los conoció, y me dejó. Como que hubo un acuerdo de que ella iba a conocer a esta banda. Y de ahí, pues mi hermana fue también como chido para ella porque le quitó como la responsabilidad. Como que ya dando el permiso mi mamá ya no tenía ella que estarme solapando así. Pero lo que sí, por ejemplo, después de que comenzamos a tener presentaciones había en ese entonces un bar aquí en Oaxaca que los miércoles ponía *Hip Hop*, bueno, *rap*, entonces, a veces, nos dejaban hacer eventos ahí. Y cuando eran esos eventos, yo era menor de edad todavía y se supone que no podía entrar, y son bares, entonces mi hermana tenía que ir conmigo. Pero eso sí, también era como que yo misma, ni siquiera fuera que mi mamá me lo exigiera, sino que yo misma o sea como que me hice más responsable todavía. O sea, yo iba a tocar así en la noche, así fueran las cuatro de la mañana que yo regresaba a la casa, a las cinco de la mañana ya estaba despierta para irme a la escuela, como que yo misma me disciplinaba mucho. Si teníamos que viajar, era pedir permiso a mis maestros, qué es lo que tenía que hacer. Cumplir muchísimo. Y de esa manera como que mi mamá también me daba más chance. Pero además también, por ejemplo, en ese entonces, yo también era como, siempre fui bien rara. (...) A nadie más le gustaba el *rap*. Ni siquiera a mis amigos que pintaban les gustaba el *rap*. A ellos les gustaba el Ska. Entonces era como volver a no encajar, y no encajar, y no encajar. Entonces era como bien difícil. Y a partir del *rap* yo empiezo a cambiar. O sea, como que ese grupito se empieza a hacer como ya mis allegados, así, mis hermanos. Siempre, incluso la dinámica yo digo que, por ejemplo, nunca me salté las clases más que para ir a expos de *graffiti*. Para eso sí, sí, sí. O sea, mi mamá no sabía. O sea, yo le decía, no voy a ir a la escuela mañana, y si quieres, mejor firmame la nota de que estoy enferma porque no voy a ir a la escuela mañana. Y así era. Y la neta yo siento que por ejemplo mi mamá, a pesar de que nunca estuvo de acuerdo, que todo el tiempo, y yo creo que hasta el día de hoy sigue esperando que ya le diga que ya me voy a dedicar a otra cosa, que voy a trabajar en una oficina, o en una escuela, o en algo, siempre me apoyó. Entonces, hasta en esto. (Entrevista, 8/4/2015).

Inicialmente el proyecto queda conformado por dos mujeres y siete hombres. Después ingresó otra mujer. Y en ese momento, en 2004, se decide concretar el plan sólo con mujeres. Entonces se hace la presentación de *Advertencia Lírika*, constituido por *Itza*, *Luna* y *Mare*. Ahí también deciden salirse de casa del DJ para ensayar en la casa de *Mare*: “Nosotras fuimos el grupo más representativo de Oaxaca, pero no ha vuelto a suceder” (Entrevista, 8/4/2015). Además, señala, “los siguientes grupos conformados por mujeres en Oaxaca no han durado más de dos años. La carga social es muy fuerte sobre las mujeres” (Entrevista, 8/4/2015). Con respecto a la propuesta de crear *Advertencia Lírika* comenta:

Era interesante también el hecho de que hubiera sólo mujeres. Porque en otros grupos, que en general en la escena no había tantas mujeres, como en otros procesos. Entonces al Dj se le hacía muy interesante que nosotras estuviéramos ahí, que fuéramos tres. Para ese momento, donde estábamos nosotras había muy pocas mujeres en toda la república. Sonaban ya nombres como *Pollos Rudos*, que eran dos. Bueno, sonaban nombres como en ese entonces era *Ximbo* y *Malik*, que estaban juntas. Pero no había como, o sea, era como aislado. Y en el Distrito Federal que había tanto *rap* eran los nombres que sonaban. Por ejemplo, en Querétaro, no había mujeres. En Veracruz no había mujeres. En Oaxaca había tres, además *Itza*, *Luna* y yo, *Mare*! Entonces alguien fue que dijo, así como de bueno, y por qué no se juntan. Como podría ser el proyecto sólo de mujeres. Y entonces nosotras, así como de, qué interesante, sólo mujeres. Y en realidad nos llevábamos bien. Dijimos, bueno, vamos a ver qué sale. Entonces en 2004 empezamos a escribir canciones juntas, y al DJ le gustó mucho, pero no sólo, como que él nos empezó a apoyar mucho. Porque creo que no sé si era como el hecho de que éramos mujeres las tres, o en general, como de los procesos de los que veníamos, que nos empezamos a acoplar muy bien. Entonces en escenario realmente éramos buenas. Nos apoyábamos, o sea como la interacción entre una y otra, se veía la cohesión. Entonces el DJ nos empezó a apoyar mucho porque él veía mucho futuro en el proyecto. Más que en el de los otros hombres que había, creo que también tiene que ver incluso que, con los egos, como siempre va a haber alguien que va a querer como sobresalir. Pero en nosotras funcionaba así muy natural, el estar las tres, y el apoyarnos hasta en los ensayos. Yo me acuerdo que de los primeros ensayos que tuvimos, un día el Dj sí dijo, así como de, -la neta, ya *les dieron*

vuelta las mujeres. Porque teníamos poco tiempo de estar trabajando juntas, pero se veía como la cohesión. Y después de eso, empezamos a tener algunos conflictos dentro del grupo. Realmente por esto de los egos. Porque a pesar de que nosotras teníamos, como que sabíamos que teníamos el peso en el escenario, a veces se decidía arbitrariamente que otras personas eran las que iban a estar como los principales, los estelares. Bueno, una vez dices. Pero de repente si se sentía como ese favoritismo, o dentro del mismo *crew*, incluso. Yo siento que fue también. O sea, con los que iniciamos hubo una dinámica bonita, porque nos tocó picar piedra de cero. (Entrevista, 8/4/2015).

En 2009, con 22 años de edad, *Mare* comienza su carrera en solitario. Para entonces *Advertencia Lírika* ya se había desintegrado; sin embargo, ella decide mantener el título del *crew*. *Mare*¹⁰¹ empieza a escribir y a hablar de sus experiencias teniendo en mente que “no puedo darles gusto a todas las personas” (Entrevista, 8/4/2015). En 2010 sacó una canción cuyo nombre es: *¿Qué mujer?*, donde da cuenta de su inclinación feminista, aunque asegura que en ese momento todavía no se reivindicaba desde esta posición.

¡QUÉ MUJER!

Qué belleza la que tú presentas bajo de ese traje,

¡Qué belleza mujer! pero que sea más tu coraje.

No dejes que nadie te pise ¡qué no te manden!

Que lo mejor de ti, no lo oculte el maquillaje...

Ya deja de tragarte la basura sexista.

Ya deja de pensar que, "mejor es quien mejor vista"

Ya deja las revistas lo que tu vida controla, porque naciste libre, y te hiciste esclava de la moda,

¿Qué importa si el traje entallado es el que te acomoda?

Las 12 dieron ya, y el hechizo se acaba ahora...

¡Reacciona! deja de ser sólo la novia "de", mejor, preocúpate de lo que tú puedes ser.

Supera las expectativas que de ti creen,

Que de veras merezcas el respeto que te den.

No te preguntes: ¿por qué siendo más, el mundo es de él? Que, si este mundo es machista, es porque nosotras, también.

Crear... vencer... tener... poder...

¡Mujer no te límites a lo que te piden ser!

Sentir... pedir... salir... huir...

¹⁰¹ En la cultura *Hip Hop* es común que las personas firmen sumando al nombre propio o *tag* el de su *crew* de procedencia. Cuando una persona deja el *crew* lo usual es que simplemente emplee el término: *one* (uno en inglés), para reafirmar que no está vinculada a otras personas.

6.5.2.- Las raperas del norte: Batallones Femeninos

La agrupación de rap *Batallones Femeninos* nace en 2009 en uno de los contextos más complejos de México: *Ciudad Juárez, Chihuahua*. *Batallones Femeninos* representa la propuesta encaminada a visibilizar y denunciar las formas de violencia cometidas contra las mujeres en nuestro país. Así lo devela una de sus integrantes y pioneras, *Obeja Negra*: “Soy Obeja Negra como nombre de MC, de Maestra de Ceremonias, y el nombre lo elijo dada una discusión con mi mamá, donde así me nombra ella, que soy la *Obeja Negra* de la familia por no hacerle caso” (Entrevista, 15/3/2017).

Obeja Negra se presenta como una mujer *rolera* (viajera) que no sigue los patrones establecidos. Todo comienza cuando surge la *Colectiva Fronteriza*, una organización de mujeres activistas y artistas, que inspira a otras mujeres. Meses después, “Dos MC’s, Siniestra y Dilema se *topan* en un evento y deciden hacer una *conecta*, *No te compares*, para luego quedar contentas con esa y decir, por qué no invitamos a otras a hacer otra rola, y ahí ya nos invitan a *Lady Liz*, que viene de un grupo cristiano y yo, que ya venía de *Socialismo Barbarie* y por eso me ubicaban pero ya en ese entonces estaba con *Sonido Grillo*, que eran los chavos del barrio, y ahí hablábamos más de la mariguana y el barrio.” (Entrevista, 15/3/2017). Esos fueron los antecedentes de lo que en el verano de 2009 se convertiría en *Batallones Femeninos*.

La *conecta*, me topé a Lady Liz, la chica del grupo cristiano y me dijo: me dijo Dilema que conectó con Siniestra, y ya sacaron una rola y quieren hacer otra e invitarnos. Y me dijeron que tú le dabas con el Sonido Grillo, porque nos ubicábamos en los *toquines*, las morras, las únicas morras, pero no éramos compas, no lográbamos como la mesa de las chicas, sino era la mesa con tu grupo, cada quien, con su grupo, porque es una onda más así, pero nos veíamos. Y siempre tuvimos un trato amable. Nunca nos vimos como competencia, eso también permitió que pudiéramos colaborar, porque los de mi grupo decían: no la neta tú le das más chido que la otra, pero pues está morra. Pero nosotras nunca caímos en esos comentarios. Nunca los hicimos propios. Los oíamos y claro que te levanta el ego que te diga tu *crew* que le das mejor que la chava del otro *crew*. Pero no, las chicas obviamente pues un trato cordial. Entonces Lady ya me dice, Lady estaba saliendo con un súper raperero famosísimo de Ciudad Juárez, el MC Crimen, y que yo conocía a Crimen porque él conocía a los chavos de mi *crew*, no a mí propiamente, no era mi amigo sino amigo de los chavos del grupo: - ah, ella es Obeja Negra del Sonido Grillo y también le da chido. Entonces ya me dijo Lady, pues les voy a decir que ya te vi a ti y nos vamos a ver este domingo con este horario, con el Mercy de Poetas Insurrectos que vive por mi casa. Esa era la invitación, a hacer una rola, un domingo. Y ahí fuimos las cuatro. (Entrevista, 15/3/2017).

La reunión tuvo resultados fructíferos porque grabaron la canción Dulce Tormento, comenta *Obeja Negra*. “Pero ya después cuando escuchamos la rola, a nivel movimiento local impactó y gustó mucho” (Entrevista, 15/3/2017). Desde ese momento otras reuniones comenzaron a fraguarse, “quedamos tan contentas de esa canción que dijimos, vamos a hacer un grupo mejor, y es aquí donde se combina Colectiva Fronteriza y Batallones Femeninos” (Entrevista, 15/3/2017). Porque “Batallones Femeninos originalmente es el nombre de una campaña gráfica de Tai. (...). Eran imágenes de electrodomésticos: la licuadora, la estufa. Todas estas ondas de la cocina de la mujer en esténcil puestas en las paredes. Eso era, una campaña gráfica” (Entrevista, 15/3/2017).

Voy con Tai, que era mi amiga en ese momento, más, y le digo: no manches, mira la rola que estuvimos grabando. Ya se la puse. -No manches, está bien chida, y de ahí surge la iniciativa donde yo le dije: y *si somos Batallones Femeninos*. Le digo: tú crees que podamos usar tu nombre ese porque está bien padre, somos cuatro chavas y ellas ya habían visto la gráfica de Batallones Femeninos. Entonces le dije a Tai, qué onda, ¿podemos usar?...-Sí, adelante. Como quedamos tan contentas dijimos vamos a hacer otra rola. Y nos quedamos de ver otra vez y ya llego yo con la propuesta, oigan, dice la Tai que sí podemos usar Batallones Femeninos, qué tal que somos un grupo mejor. Y esta siguiente rola, *Ninguna guerra en nuestro nombre* es la primera canción como Batallones Femeninos. Y que la grabamos, y que se pudo terminar de grabar porque había una balacera y Lady no se podía ir. También tiene como un peso. (Entrevista, 15/3/2017).

En el primer fragmento de la canción *Ninguna guerra en nuestro nombre*, las integrantes de *Batallones Femeninos* toman una postura autónoma que abarca la reapropiación de la palabra y el sentir como mujeres. Con ello hacen la defensa de uno de los primeros elementos que expropia el orden genérico para ser recuperado en el *rap*, la palabra: “Ahora nadie nos calla con mi forma de expresión”¹⁰².

NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE

Llega la reacción, batallas en acción,
ahora nadie nos calla con mi forma de expresión.
Y llega la reacción, batallas en acción,
ahora ya nadie nos calla con mi forma de expresión.
Con mi forma de expresión...
No me arrancaron de la cara la sonrisa.
Hoy vengo firme representando el ser mujer, soy fronteriza,
digna guerrera, fuerte verdadera, como mamá dijera.
Traigo un motor dentro de mí para estrellarme, para contarte,
desde esta parte, de su vida teñida en sangre,
nos hemos vuelto cazadores de nosotros mismo,
como aturrida propaganda de balazos, suenan, retumban,
los cañonazos, es la actitud del cerco de mis brazos,
Ninguna guerra en mi nombre.

La resistencia de las mujeres está adherida a la apuesta de hacerse escuchar. Y aunado a ello se puede encontrar desidentificación con los mandatos genéricos, principalmente con aquéllos que apelan a la culpabilidad y opresión. Develando un error cometido *por los otros*, un error en torno a la idea de fijar a las mujeres bajo concepciones establecidas, como lo demuestran en la siguiente canción.

LA DE EN MEDIO

Un día de estos en la línea de fuego,
mientras cantaba, como si nadie me oyera,
como si el cielo fuera la tierra.
Escuché a los cerdos blasfemar, y me culparon,
dijeron que los males del mundo en mi vientre se engendraron.
Se equivocaron, se gesta amor y resistencia, se equivocaron,
se gesta amor y resistencia, se equivocaron,
se gesta amor y resistencia.
Venimos certeras guerreras.

Hablar sobre las imposiciones genéricas, evidenciarlas como formas de opresión, ha sido una de las estrategias discursivas que más emplea *Batallones Femeninos*. En ese sentido, la lucha se vuelve contra un orden social genérico que oprime a las mujeres.

¹⁰² Letra de la canción *Ninguna guerra en mi nombre*.

Aquelarre

Sus apellidos nos impusieron, como si fuera él mi dueño,
amas de casa, madres relegadas, prisioneras en la casa.

Las distintas formas de violencia cometidas en contra de las mujeres también poseen un papel central en las canciones del grupo *Batallones Femeninos*. En el contexto de Ciudad Juárez, Chihuahua, la denuncia en torno a la violencia *feminicida* se vuelve fundamental. Hablar sobre lo que ahí sucede, -humanizando, nombrando e historizando a las mujeres, - es parte de la estrategia para evitar que los asesinatos se conviertan únicamente en cifras.

Así era ella

Ojos grandes, oscuros luminosos,
llenos de esperanza, llenos de sueños varios,
de estatura media, de gruesos labios,
de tez morena, delgada, joven y bella, cabello hasta los hombros, así es ella.
De las mujeres fuertes, alegres, trabajadoras, valientes,
que siempre luchan, que no se rinden, así es ella.

A la maquiladora con 17 años, de nuevo la rutina se encargó de hacerme daño, las horas duelen tanto, acaso ¿es necesario?

No lo vale el salario, ¿qué es lo que está pasando?
Voy de regreso a casa, ya es como medio día,
Llevo un pantalón azul, sandalias y blusa amarilla,
Noto que me mira, más no me imaginaba que el miedo me atraparía.
Cuando sola caminaba, sentí que alguien se acercaba,
y aceleré mi paso, cuando jalaron mi mano.
Grité lo más que pude, todos se volvieron sordos.
Nadie dijo nada, nadie miró nada.
Fui violada, torturada, amenazada, amordazada,
con lágrimas imploraba que esto terminara,
ayúdenme gritaba, pero lejos estaba y ya no regresé a casa.

Actualmente el colectivo *Batallones Femeninos* está conformado por Obeja Negra, Lady Liz, Kiara-Murder, Bawa, Dilema, Candy, Xirena, Xibakbal, Luna Negra, Yazz y Polyester Kat. Ellas radican en distintas partes de la República Mexicana, lo que permite un proceso de descentralización que ayuda a tener un panorama aún más completo de lo que hacen las mujeres en el *rap* nacional. Son un colectivo que demuestra la posibilidad de organización de mujeres en México, aunque con algunas desventajas. Dice Obeja Negra que la dificultad reside en la articulación, porque “las reuniones son un triunfo”, ya que la escuela, la inseguridad, el clima, la iglesia, son factores que limitan la disponibilidad de ensayar. También hay madres solteras que tienen otras responsabilidades, y, “porque somos precarias, la neta.” (Entrevista, 15/3/2017). *Batallones Femeninos* se posiciona como una agrupación feminista a partir de 2014. “Es mucho desde venir al DF. En Ciudad Juárez me rehusaba a nombrarme desde el feminismo” (Obeja Negra, entrevista, 15/3/2017). El feminismo también ha implicado tener un estigma dentro del *Hip Hop*, ya que sus compañeros las

señalan con frases del tipo: “Aguas con esa morra porque trae ideas locas”, “eras más chida antes”, “estabas más chida antes” (Obeja Negra, entrevista, 15/3/2017).

6.6.- Feminismos & Hip Hop ¿qué eligen las mujeres?

Señala Almudena Hernando que la modernidad abre las puertas para que las sujetas y los sujetos se piensen a sí mismos (2003, 20). Antes de la modernidad lo que imperaba eran las sociedades tradicionales, corporativistas, donde la familia, el Estado, la organización comunitaria jugaban el papel protagónico. Ahora estamos ante el surgimiento del umbral histórico que permite que las personas se miren desde su particularidad. El surgimiento de la modernidad admitió entonces la manifestación del feminismo, donde las mujeres se colocaron en el centro e ingresaron a la *reflexividad*, la tarea de volcar el pensamiento sobre sí mismas, sobre sus formas concretas de entender el mundo.

Por otro lado, la cultura *Hip Hop* es un planteamiento que en principio se muestra corporativo, grupal, que valora al todo por encima de las partes. Aunque su propuesta corporativa es laxa tiende a mostrar rostros rígidos en momentos específicos. Una de esas posturas dominantes y avasalladoras aparece particularmente frente a las mujeres feministas que forman parte de la cultura, a quienes se les cuestiona insistentemente qué son, se les exige que definan su posición, ¿*feministas o Hip Hop*? Las mujeres que han sido interpeladas de esta manera han tomado una ruta estratégica, inteligente y solidaria. Se remontan a los planteamientos de apertura que vanagloria al *Hip Hop* para decir que, en este mundo, en este *Planeta Rock*, todas y todos caben, sin importar sus diferencias. En este tenor, dicen ellas, no es una contradicción ser *feminista y Hip Hop*, porque ambos son perfectamente compatibles. El posicionamiento de *Obeja Negra* de los *Batallones Femeninos* es claro:

Yo primero que nada soy mujer, pero creo que soy ambas, no puedo separar, soy todo eso, no puedo decir, ahorita soy feminista, ¡ay no!, ahorita soy rapera, ahorita soy socialista. Yo sí me considero una combinación de todas mis experiencias y procesos de vida en los cuales he ido adquiriendo, que del socialismo esto, que del feminismo esto, que de la cultura *Hip Hop* esto, que, de mis amigas, que mi experiencia, o sea, yo soy un cúmulo de experiencia. (Entrevista, 15/3/2017).

Sin embargo, personas involucradas en la cultura *Hip Hop* son insistentes en solicitar una postura al respecto, al grado de descalificar a las mujeres feministas, como menciona *Obeja Negra*.

A mí allá me dijeron, se *enranflaron*. Sí, como el *wey* que canta *narco, corridos*, y que el narco le paga para que haga sus corridos, eso es *enranflar*. Y yo dije, no, pues qué pinche ranfla más gacha agarramos porque así que tú digas mi cuenta va en aumento, al contrario, le desembolsas. Porque a partir de eso, de que nos rezagan de la cultura de ellos, de su *Hip Hop*, nosotras nos damos a la tarea de construir nuestros espacios, nuestros *toquines*, donde las estrellas del cartel somos nosotras. Y claro que invitamos a los compas que pueden sobrellevar nuestras líricas críticas. (Entrevista, 15/3/2017).

El feminismo dentro de la cultura *Hip Hop* no sólo ha sido descalificado por hombres, también por mujeres –sobre todo pioneras- a quienes les ha tocado ver el tránsito de un *rap* que reivindica los elementos de la cultura *Hip Hop* a uno que se posiciona feminista. Prácticas como impedir la incorporación de hombres a *toquines*, o bajarlos del escenario, no se mostraban en la década de los noventa en el *Hip Hop* y ahora sí acontecen. Así que el discurso feminista no siempre se toma con pleitesía, como refiere *Ximbo*.

Estoy muy enojada con este feminismo actual, yo sí pienso que las mujeres somos distintas que los hombres, sí pienso que tenemos distintas cualidades, no por ello menos ni más que ellos en absolutamente nada. Y que una mujer puede hacer absolutamente lo que puede hacer un hombre, claro que puede, y un hombre no todo lo que una mujer, pero casi, porque no pueden dar a luz, pero sí veo que somos distintos. Y yo sí creo que una mujer se siente bien cuando está protegida. Veo que es algo

muy sano y yo me sentí protegida por ellos, eran mis hermanos, me cuidaron muchísimo. Estuvieron a mi lado siempre, cuando hubo de esas manifestaciones se pararon junto a mí, y dijeron, no, ella viene a *rapear* igual que nosotros. Me acuerdo en un Vive Latino que se comentaba –y a mí me chocaba– de que por qué yo hacía puros coros, y todos encabronadísimos, ella no hace coros los versos miden lo mismo, está *rapeando* lo mismo que todos nosotros.

El feminismo tampoco garantiza la sororidad entre las mujeres. La rapera guatemalteca *Rebeca Lane* fue contundente:

Hay chicas que tal vez tienen mucho tiempo *rapeando*. Lo que pasa es que nuestras..., la gente que nos sigue es pasional, me entendés, son entregadísimas, la mayoría de chicas que sólo hace *Hip Hop* y que no canta temas como muy importantes entonces tienen el mismo público que cualquiera, o sea, no tiene *fans, fans*, entonces cuando ven que vos jalás a la gente y que la movés y que no sé qué más se ponen, muy...,- ¿Y estas Centroamericanas qué? Incluso nos han dicho, nos han hecho así comentarios, así como ese, ¿y estas Centroamericanas qué?, así súper racistas, súper racistas, pero eso sí no lo quise decir, bueno, sí lo dije la verdad. (Entrevista, 19/3/2017).

En este sentido, la rapera *Rebeca Lane* manifiesta el trato que recibió al llegar a México. Al sentir ciertos obstáculos por parte de las mujeres, con un ambiente no grato: “Sí, y te digo, y chicas feministas, o sea, con un discurso feminista, con un posicionamiento feminista que te ven a vos como competencia.” (Entrevista, 19/3/2017). Rebeca lo atribuye a su lugar de procedencia. Asume que a las raperas que provienen del “sur” se les trata diferente, se les discrimina de muchas formas, sobre todo por parte de las mujeres inmersas en la cultura *Hip Hop* en México.

6.7.- La diversidad sexual en la cultura Hip Hop en México

La rapera *Dragonfly*, Shalom Garduño Soto, es una joven mujer de 25 años. Vive en los Héroes Tecámac, junto a su pareja, una mujer *graffitera* y tatuadora. *Dragonfly* además de ser rapera tiene una barbería, “pero realmente la barbería va junto con pegado con el *Hip Hop* de años, porque los negros siempre se han ido a las barberías, a estarse siempre ahí desvaneciendo” (Entrevista, 18/2/2017). Ella es contundente al decir, “yo no soy feminista, yo simplemente pido respeto, como yo te respeto a ti” (Entrevista, 18/2/2017). Se trata de una mujer que reconoce la diversidad en el mundo y quizá la única rapera en México que acepta abiertamente *ser lesbiana*.

Fíjate que también eso, en la actualidad, fíjate que ya se da mucho el bisexualismo, no sé si te has dado cuenta, pero eso es más por experimentar, por querer, es que los andróginos se confunden y ya, vamos a mover y aquí yo le doy, no, el ser lesbiana para mí es algo de respeto y de cuidado, no es nada más decir, hoy soy lesbiana, mañana soy heterosexual, o mañana soy bisexual, no, yo nací lesbiana y me he de morir lesbiana, o sea, jamás, y lo digo en varias canciones, a *mí* no me conocerán por andarme acostando en varias camas con hombres, sino por mis canciones, entonces, yo los tengo, tengo mis amigos, me he estado hasta amaneciendo con ellos, pero pues saben qué onda, saben que jamás. (Entrevista, 18/2/2017)

Dragonfly tiene un reconocimiento especial por las mujeres que forman parte del *rap* en México. “La Cheka, Rivera, la RapSería, Neira de Aguascalientes, wow, esa mujer es para mí otra cosa. Siempre se lo he dicho, wey, es que tú cuando cantas no sé qué pedo, se ríe. Estás loca, dice. Es que es otra cosa, si las escuchas en vivo, Hélice, su compañera con la que luego cantaba, otra cosa también. Dasara también, es un desmadre esa chava, la Crow también, ese tipo de chavas con las que yo sé que puedo llegar, verlas en un evento y me da gusto” (Entrevista, 18/2/2017). *Dragonfly* sabe que el negocio de la música genera filtros para que cierto tipo de mujer no ingrese y entonces ahí considera está la cultura *Hip Hop*, forjando responsabilidad social para concientizar desde *otro lugar* y hablar de los problemas cotidianos.

Pues sí, a veces, a veces cuando de repente reaccionan. Reaccionan, porque yo, por ejemplo, en este disco que estoy manejando, se llama Utopía, como algo que no existe, como que no se ve, entonces,

hablo de diferentes tipos de cosas, no nada más como te digo, de fiesta, muchos dicen vamos a escribir un disco que hable de fiesta, pura fiesta, fiesta. No, el Hip Hop no es sólo eso. El Hip Hop es como te digo, es dejar algo más allá, como, por ejemplo, yo hablo de qué es lo que pasa en la actualidad, ahora a los chavos como te decía ya quieren cantar *Trap*, porque no les pega su música *rap*, ya quieren enseñar cada vez más, quieren drogarse cada vez más para ver si pueden escribir mejor, se va perdiendo todo eso, ya no hablan de lo que está realmente pasando en la actualidad. Y lo que realmente, como te digo, se ve en México, como hay cada vez más asesinatos, como hay cada vez más niños tirados en la calle ya como si fueran animales, ya el abuso de poder, el cómo nos engañan literalmente en la cara, y nosotros, así como si nada, seguimos avanzando, cómo nos roban, cómo nos siguen subiendo cada vez más, todo eso, y yo siento que por eso en este disco es manejarlo así. ¿Por qué se dan los suicidios?, por ejemplo. Este, y por ejemplo te digo, cómo en la actualidad la gente se suicida, no, este, porque, por los gastos, porque se sienten solos los chavos, aquí, todo esto en los Héroes (Tecámac), me he enterado de chavitos de once –doce años se han suicidado porque el novio los dejó o porque la novia los dejó. (Entrevista, 18/2/2017)

La obsesión por la vida es un tema central en las canciones de *Dragonfly*. No se trata de una vida que se toma a la ligera, sino donde existe malestar: “El malestar, exactamente, el malestar que se convierte en una protesta. Y el otro lado es una protesta, pero con sensibilidad, no. Es diferente. Entonces qué es lo que pasa con Shalom, que trae muchas cosas, trae muchos sentimientos encontrados, que crearon una bomba y yo me voy al *Hip Hop*, y ahí es donde yo me quiero quedar” (Entrevista, 18/2/2017). No en vano la cultura *Hip Hop* es siempre la utopía.

CANCIÓN: UTOPIA

Dragonfly

El pasado, verdugo del presente, pero lo borro de mi mente.

Porque, así como amanece, todo muere, como otra noche más que renace y crece.

Si te caes es para aprenderse a levantar, pero sí de pie estás es para aprender a caer y comprender, que la reacción de vida, es entre los días, sentimientos de amor y dolor, para saber distinguir su sabor.

6.8.- Las prácticas discursivas sobre sí mismas de las mujeres en la cultura Hip Hop

En el siguiente cuadro se desarrolla la síntesis de la cronología de la participación de las mujeres en el *rap Hip Hop* en México. Se inicia señalando cómo a principios de los noventa llega a nuestro país esta cultura, a través de dos vías: la migración y la industria cultural. Es a mediados de la década de los noventa cuando las mujeres comienzan a hacerse visibles dentro del *rap*: *Sabotaje* y *Pollos Rudos* son los grupos más representativos que emergen en el centro del país y logran configurarse como referente al interior de la república. El discurso de ambas agrupaciones versa sobre los *elementos de la cultura Hip Hop*: el *graffiti*, la calle, las pandillas.

En ese momento la cultura *Hip Hop* se superpone a la presencia de las mujeres. Diez años tuvieron que transcurrir para que en 2006 surgiera un colectivo de mujeres en el *Hip Hop* mexicano, con clara orientación hacia el *rap*: *Rimas Femeninas sobre la Tarima*. El nombre de la organización ya reivindicaba en sí la presencia de las mujeres y colocaba en un lugar secundario los elementos del *Hip Hop*. Su lírica claramente visibilizó a las mujeres y lo femenino en la escena del *rap*. También representó el ensayo sobre las posibilidades de organización de las mujeres en el *Hip Hop*. Su corta duración, de dos años, puso en evidencia cómo la falta de experiencia en el reconocimiento conjunto del trabajo entre mujeres se convertía en obstáculo. Sin embargo, marcó un hito al resaltar que efectivamente las mujeres podían organizarse de forma autónoma, no en vano a su disolución dejó una heredera que subsiste hasta ahora: la Colectiva *Mujeres Trabajando*, que a pesar de las dificultades logra completar casi la década de vida.



El rap propiamente feminista no emerge en el centro del país, sino en la periferia: en el sur (Oaxaca) y en el norte (Ciudad Juárez, Chihuahua). Si bien las letras de las *raperas* claramente contribuyen a la denuncia y a la erradicación de la desigualdad genérica no logran posicionarse desde el feminismo hasta el año 2014, gracias a una toma de conciencia genérica que ellas van adquiriendo y desarrollando.

En Oaxaca, desde el 2003, *Mare Advertencia Lirika* toma la batuta de una lucha encaminada a configurar el *rap* contestatario. Ya no es hablar de las mujeres y lo femenino, sino de la situación de las mujeres en la sociedad y los conflictos que ahí enfrenta. En 2009 se gesta en Ciudad Juárez el colectivo *Batallones Femeninos*, con clara intencionalidad feminista en el discurso y con nombre “*de batalla*” para vivir en un espacio de guerra. Su intención es hacer *rap* para las mujeres que están VIVAS y que todos los días enfrentan la fuerza del poder devastador.

En síntesis, en la década que corre de 1996 a 2006 se observa el tránsito del discurso *Hip Hop* a la reivindicación de las mujeres, y del 2006 a 2016, la transformación de éste al discurso feminista. Es decir, en veinte años de *rap* hecho por mujeres ha transitado por: el *Hip Hop*, las mujeres y el feminismo como los ejes de enunciación que determinan el proceso de creación rítmica basado en la experiencia.

CAPÍTULO SIETE:

PRÁCTICAS DISCURSIVAS DE LAS MUJERES EN LA CULTURA HIP HOP EN MÉXICO: MANIFESTACIONES DE AGENCIA Y RESISTENCIA GENÉRICAS

El objetivo de este capítulo es indagar, desde la enunciación de las mujeres en la cultura *Hip Hop*, la manera en que ejercen agencia y resistencia genéricas frente a los mandatos y limitantes que plantea la propuesta emergente en el Bronx.

7.1.- Las prácticas discursivas de las mujeres en la cultura Hip Hop en México

La noción de prácticas discursivas en las ciencias sociales ha tenido diversos acercamientos y formulaciones. Hay quienes hablan al respecto de este concepto para asimilarlo con la función de tomar la palabra y emitir un enunciado: *lo que una persona “expresa” es una práctica discursiva*. La otra noción, que para este trabajo es pertinente, tiene que ver con las condiciones históricas de “posibilidad” para decir algo en un momento determinado. Es importante hacer énfasis en la idea de “posibilidad” porque evidentemente no todas las personas, en todos los momentos históricos, pueden acceder al uso de conceptos, categorías o simplemente a las mismas palabras que empleamos hoy. Por ende, hay quienes consideran, como lo hace Michel Foucault, que las prácticas discursivas son las condiciones que en determinada época histórica establecen la enunciación.

En fin, lo que se llama “práctica discursiva” puede ser precisado ahora. No se la puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea, un deseo, una imagen; ni con la actividad racional que puede ser puesta en obra en un sistema de inferencia; ni con la “competencia” de un sujeto parlante cuando construye frases gramaticales; es un conjunto de reglas anónima, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que ha definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa. (2013:154).

¿Qué se entiende entonces por prácticas discursivas? Que lo enunciado por las personas –por las mujeres– corresponde a las normas contextuales que se imponen, y, por ende, son capaces de generar sentidos. Si algo no es enunciado con anterioridad, si no se tiene relación con lo que se dice, entonces fácilmente podría pasar desapercibido a

nuestra escucha. Pero, por el contrario, cuando algo cobra sentido y fácilmente se puede vincular con lo que acontece en el entorno y además se enuncia, es porque tenemos la posibilidad histórica de nombrarlo.

Esta propuesta parece conveniente para esta investigación por diversos motivos: 1) la participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* está modificando la enunciación al interior de esta propuesta juvenil; 2) el feminismo académico y como movimiento social están influyendo en la cultura *Hip Hop*, y por ende, algunas raperas con instrucción, formal o informal, han decidido incorporar la crítica a la desigualdad genérica en sus canciones; 4) el contexto violento del país y la forma en que éste impacta en la vida de las mujeres, está permitiendo que la enunciación de quienes integran a la cultura *Hip Hop* cobre relevancia y sentido; 5) las condiciones políticas y económicas de México, así como el debilitamiento del Estado-nación, potencian el ingreso de las mujeres a propuestas alternativa de organización; 6) las modificaciones en la manera de concebir a la familia hace que varias mujeres que pertenecen a la cultura *Hip Hop*, sobre todo las mujeres que están casadas, no abandonen su propuesta artística ante la elección de la vida conyugal; 7) la nueva forma de concebir la feminidad: activa, propositiva y gozosa, hace que muchas mujeres en la cultura *Hip Hop* piensen su propuesta artística como “un trabajo” o como “una forma de vida”, lo cual rompe con el estereotipo de las mujeres que “sufren” cuando salen al espacio público. 8) La inclusión de las mujeres a la calle ha permitido que se erradique el estigma de la “*mala mujer*”, al menos entre quienes integran la cultura *Hip Hop*¹⁰³.

La presencia de las mujeres en la cultura propuesta en el Bronx no podría ser leída sin el contexto que permite darle un sentido a lo que pasa al interior de ésta. Las mujeres toman la palabra, cantan, componen; porque fuera de ese espacio las mujeres también lo están potenciando; se están preparando, se integran porque se organizan de muchas otras maneras; las mujeres se están relacionando con hombres que no son restrictivos, ni imponen diques materiales ni simbólicos para que ellas salgan a la calle a realizar práctica artística; están replanteando los vínculos amorosos. Por eso la presencia de las mujeres en el *Hip Hop* sólo es posible gracias a las particularidades del contexto.

En el ámbito social también acontecen fenómenos que impactan y que le dan mayor significado a la cultura *Hip Hop*. Uno de esos elementos es la diversidad cultural con la cual se tiene contacto. Asumir que el *Hip Hop* se muestra como una cultura cuyas puertas están abiertas conviene ante un contexto que así lo exige: *la diversidad impera y difícilmente las personas pueden vivir en mundos cerrados*. La apuesta ahora es generar culturas intencionalmente porosas, maleables, con la flexibilidad de construirse y reconfigurarse todo el tiempo. Por ende, el *Hip Hop* vive a través de esa posibilidad, aunque en muchos ámbitos tienda a la ambivalencia, a la contradicción, como evidentemente pasa con todas las culturas.

Mientras tanto, en el terreno internacional, el debilitamiento del Estado-nación permite la configuración de entidades locales que contrarrestan la potencia arrasadora de la globalización. La cultura *Hip Hop* es una de esas propuestas; donde la construcción de “comunidad”, la “organización”, y, sobre todo, el impulso de un movimiento que se gesta de “abajo hacia arriba” dan cuenta de la participación social. Hoy en día el *Hip Hop* puede subsistir en cualquier parte del orbe, donde se le convierta en ritual. En este tenor, el contexto es determinante porque incide en la propuesta *foucaultiana* de las prácticas discursivas, que propone un acercamiento de doble vía: *hacer el análisis de la enunciación y posteriormente el análisis con el exterior, es decir, con las posibilidades históricas de esa enunciación*.

Algunos de los elementos que se han mencionado con anterioridad configuran la emergencia de la participación de las mujeres en el *Hip Hop*. Por eso el análisis de *Foucault* está inscrito en los márgenes correspondientes a la historia de las ideas: *porque lo que nombramos, lo que decimos, cobra sentido gracias a lo que sucede en la sociedad*. Así, el método de este autor francés está inmerso en estos dos momentos:

¹⁰³ Muchos hombres de la cultura *Hip Hop* en México hablan de las mujeres involucradas en esta cultura en un modo respetuoso.

Cúpleme ahora voltear el análisis y, después de haber referido las formulaciones discursivas a los enunciados que éstas describen, buscar en otra dirección, hacia el exterior esta vez, el uso legítimo de esas nociones; lo que se puede descubrir a través de ellas, cómo pueden situarse entre otros métodos de descripción, en qué medida pueden modificar y redistribuir el dominio de la historia de las ideas.” (2013: 154).

En los capítulos anteriores: *cuatro, cinco y seis*; se ha llevado a cabo este ejercicio, ahora es el momento de recuperar la enunciación de las mujeres como posibilidad de agencia en su *calidad de expresión*. Evidentemente este tipo de enunciación también es una *práctica discursiva*, aunque no como la entiende Foucault. Así que situándonos en la noción de *competencia parlante y significativa* cabría preguntar, ¿qué se entiende por discurso? La definición de la teórica Nelly Richard puede ser pertinente: “Entendemos por discurso un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa.” (2009: 76).

Esta definición permite vislumbrar matices importantes con respecto al discurso. Uno de ellos es pensar en lo *no exclusivamente lingüístico*, donde se puede ubicar la dimensión materialista del cuerpo, lo que éste dice a través de sus movimientos, de sus señales, de su vestimenta, su estética; y por supuesto, a través de sus dolores y sus placeres. Por otra parte, y en lo concerniente *a la realización simbólica, material y comunicativa*, permite pensar en las particularidades de la enunciación, los variados derroteros para decir, para expresar, a través del canto, la pintura, el baile, la poesía. Incluso recuperar lo que no se dice, lo que no es palabra sino voz: el grito, el llanto, el silencio absoluto.

Todo este andamiaje con respeto a las prácticas discursivas está inscrito en los niveles de agencia y resistencia genéricas que propuso la teórica *Lois McNay* en su texto *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory* (2000) y que se desarrollaron con profundidad en el capítulo primero de esta investigación. Rememorando la clasificación de McNay conviene decir lo siguiente. Primero, que su propuesta de *agencia genérica* es una categoría relacional que opera con respecto a lo que llama el *paradigma negativo de la subjetividad*; es decir, la idea de pensar a los sujetos como “*construidos unidireccionalmente por la cultura*” sin fisuras y posibilidades. La autora *McNay* señalará al respecto que esa lectura impositiva y unidireccional posee tres líneas de fuga, que son en sí posibilidades de acción para las mujeres porque les brindan las herramientas de colocarse estratégicamente en la agencia.

La propuesta de *McNay* al estar diseñada frente a un “*modelo negativo de identidad*” se plantea como *resistencia* en sí misma (2000). El modelo de *McNay* tendrá la virtud de recuperar de la investigación feminista la postura de erradicar el binarismo, de cuestionar el racionalismo, de ser crítico al falocentrismo, y finalmente, de ser historicista y con intencionalidad concreta para la transformación social. Así, los tres niveles que ella recupera para la agencia de las mujeres son: 1) *Lo material y lo simbólico* (la relación que las mujeres tienen con respecto a la economía, las instituciones y el cuerpo). 2) *La identidad personal* (como elemento que está en constante transformación leído bajo la noción del devenir), y 3) *La psique y la sociedad* (bajo la concepción abierta de que no sólo la cultura “*construye*” a las sujetas, sino que las sujetas construyen todo el tiempo a la cultura). Con estos tres niveles se han podido identificar las siguientes unidades de análisis:

Base categorial	Las unidades de análisis (Hallazgos de entrevistas)
<ul style="list-style-type: none"> LO MATERIAL Y LO SIMBÓLICO 	<ul style="list-style-type: none"> El dinero y la posibilidad de movilidad. Las mujeres y su actuar frente a las limitantes culturales. Las mujeres negociadoras con los hombres y con la “industria de la

	<p>música”.</p> <ul style="list-style-type: none"> Las mujeres en el <i>Hip Hop</i> y la negociación con las instituciones gubernamentales. Las mujeres y su negociación entre la cultura <i>Hip Hop</i> y la escuela. Las mujeres en la cultura <i>Hip Hop</i> como negociadoras ante la institución familiar. Las mujeres que eligen la cultura <i>Hip Hop</i> ¿y por qué no otra opción? El acceso tecnológico de las mujeres en la cultura <i>Hip Hop</i>. “No soy sólo cuerpo en el escenario”.
<ul style="list-style-type: none"> LA IDENTIDAD PERSONAL 	<ul style="list-style-type: none"> Las mujeres <i>Hip Hop</i> (La identidad y el devenir: el constante cambio). “Yo”, la egoísta de la familia. “Yo, la rara de la casa.
<ul style="list-style-type: none"> LA PSIQUE Y LA SOCIEDAD 	<ul style="list-style-type: none"> Las mujeres como constructoras de la cultura <i>Hip Hop</i> Las mujeres como constructoras de espacios: “Los espacios no existen, se construyen”. Las mujeres en la cultura <i>Hip Hop</i> y la reivindicación feminista.

Las mujeres entrevistadas se muestran en el capítulo tres, el capítulo metodológico general. La mayoría son raperas, aunque también hay *graffiteras* y *bailarinas*, en menor número. Todas ellas ocupan un lugar representativo dentro de la cultura *Hip Hop* en México, por ende, sus nombres artísticos son fácilmente reconocidos. Aunque generalmente son de la Ciudad de México, no se puede desdeñar otras latitudes, como Oaxaca, Ciudad Juárez, Ecatepec y Tecámac. También hay mujeres extranjeras, una proveniente de Guatemala y otra de Costa Rica, quienes ayudaron a tener una noción más completa de cómo se observa la cultura *Hip Hop* en México desde fuera. La guía de entrevista contempló cinco ítems: 1) Identidad personal, 2) la significación de la cultura *Hip Hop* en México, 3) Conflictos con la cultura *Hip Hop*, 4) El cuerpo en la cultura *Hip Hop*, 5) El género y la juventud en la cultura *Hip Hop*. Las preguntas se estructuraron de la siguiente forma:

ÍTEM	PREGUNTAS
1) Identidad personal.	¿Cuál es tu nombre? ¿Cuál es tu nombre artístico? ¿A qué te dedicas? ¿Qué estudiaste?, ¿Hasta qué grado? ¿De dónde eres originaria? ¿Edad?
2) la significación de la cultura <i>Hip Hop</i> en México.	¿Para ti qué es el <i>Hip Hop</i> ? ¿Te podrías adscribir como parte de la cultura <i>Hip Hop</i> ?, ¿por qué?, ¿qué te haría adherirte a esta propuesta cultural? ¿Qué es lo genuino del <i>Hip Hop</i> ? ¿Cuáles son los principios básicos para ser <i>Hip Hop</i> ? ¿Qué significa lo real reconoce lo real? ¿Se puede salir de la cultura <i>Hip Hop</i> ?
3) Conflictos con la cultura <i>Hip Hop</i>.	¿Cómo compaginas tu vida en el <i>Hip Hop</i> con tus otras actividades, como la escuela, la casa, la maternidad, etc.?

	¿Qué te dicen las personas del entorno inmediato con respecto a lo que te dedicas?, ¿están de acuerdo?, ¿te apoyan?, ¿los horarios te impiden hacer esta actividad?
4) El cuerpo en la cultura Hip Hop.	Cuando estás en el escenario ¿te han gritado algún insulto las personas que te observan? ¿Las personas se refieren a tu cuerpo? ¿qué dicen? ¿Has modificado tu forma de vestir desde que bailas ¿en qué aspectos?
5) El género y la juventud en la cultura Hip Hop.	¿Qué obstáculos enfrentan las mujeres en la cultura Hip Hop, asumiendo que se trata de una cultura masculina? ¿Qué estrategias empleas para estar en esta cultura? ¿Piensas que es una cultura juvenil? ¿Qué harás cuando ya no estés <i>rapeando o bailando o graffiteando?</i>

7.1.1.-Lo material y lo simbólico (economía, instituciones, cuerpo)

La propuesta de *Lois McNay* al pensar que las mujeres ejercen agencia más allá del referente femenino, el cual las coloca en una posición de opresión y subordinación únicamente frente a la masculinidad, impulsa a la autora a reparar en las formas jerárquicas que someten en condiciones reales de existencia a las mujeres y que tienen que ver con las dinámicas institucionales, económicas y corporales que operan en la sociedad. La idea de que las mujeres ejercen agencia constantemente al estar negociando y reestructurando las instituciones -económicas, sociales y familiares)- ha permitido vislumbrar algunos puntos que sobresalen en el decir y el actuar de quienes están al interior de la cultura *Hip Hop*.

- **El dinero y la posibilidad de movilidad**

El dinero representa un elemento material prioritario para las mujeres. Dadas las condiciones actuales de vida difícilmente se puede dar la movilidad sin recursos económicos. Tomando en cuenta que la cultura *Hip Hop* representa la salida de las mujeres al espacio público, conviene señalar que no siempre las jóvenes cuentan con los caudales para ingresar en este ámbito. Y el proceso de involucrarse en esta propuesta se lleva a cabo desde la precariedad. Así lo señala *Jezzy P.*

Yo soy de Ecatepec y de repente estaba en el Olivar del Conde, que está allá por Observatorio. O me iba a Neza, o me iba a Cuautitlán Izcalli porque ahí es donde se generaban los eventos, las fiestas. Y yo decía, de aquí soy y de aquí no me muevo, aunque me saquen. En ese tiempo la ciudad creo que era más tranquila de lo que es ahora. Te estoy hablando de finales de los noventas. Pues yo andaba en la Guerrero, en Tepito, o sea, andaba en lugares que puedes decir, ¡jay no! Cómo puedes andar en esos lugares a tan altas horas de la noche. Y luego ni dinero llevábamos, ni comíamos. (Entrevista, 23/4/2015).

La edad, las condiciones de vida en la gran ciudad, la dependencia económica en edad juvenil, todo ello impacta en la limitación de las mujeres para vivir la relación con la cultura *Hip Hop*. Aunado a ello se sumará que muchas veces la condición de género impide la adquisición de recursos económicos dentro del *Hip Hop*, a diferencia de lo que puede acontecer con los hombres, como lo menciona *Obeja Negra* de *Batallones Femenino*:

Pues sí, porque ellos como que ya tienen más experiencia en cómo venderse. Pues la lógica de que empiezas en el barrio *under* y luego ya te vas haciendo más *pro...más pro*. Hay como una escalerita. Y ya son más *pro*. *Nosotras no somos pro*. Nosotros no tenemos una producción que hayamos mandado a maquilar en un estudio que tiene los estándares auditivos de calidad. Nosotras grabamos, nosotras editamos, nosotras mismas generamos" (Entrevista, 15, 3/2017).

Si bien muchas personas involucradas en la cultura *Hip Hop* mencionan que el género no es una determinante de los recursos que puedan adquirir cuando están en activo, porque en sí lo que cuenta es la fama, es un hecho que las mujeres están más limitadas. Sin embargo, el ánimo autogestivo de las mujeres permite generar la posibilidad de agencia para salir de la inmovilidad que provoca la falta de recursos.

- **Las mujeres y su actuar frente a las limitantes culturales**

Ante el mandato social y económico que impide a las mujeres dedicarse a las actividades artísticas, ellas han encontrado en la cultura *Hip Hop* la oportunidad de incorporarse a diligencias que estuvieron negadas desde su contexto familiar. En este tenor, integrar una de las prácticas artísticas del *Hip Hop* ya representa una forma de agencia genérica, como lo señala *Jezzy P.*

Yo soy defeña de nacimiento, de aquí de la Colonia Roma, pero toda mi vida yo viví en Ecatepec. Es un municipio que no tiene muchos espacios ni artísticos ni culturales. Entonces, cuando ya estaba yo en la prepa, por ahí del 96, más o menos, yo dije, me voy al DF. Yo todavía me quería desaparecer de mi casa, entonces yo dije, me voy a estudiar a la vocacional. Yo estudié aquí en la Vocacional 5 en Ciudadela. Entonces yo me quería desaparecer de mi casa. Ya no quería estar bajo en ojo protector de mamá, que siempre me había tenido en escuelas particulares allá en Ecatepec. Entonces ahí fue el *deschongue*, fue cuando ya entré a la Vocacional y empecé a juntarme con otro tipo de gente, con otro tipo de banda, y entonces ahí ya me latía el *graffiti*, ya me latía el rap, porque lo veía en televisión. Entonces era el tiempo de la loquera y yo dije, no, pues yo voy a *graffitear*, yo a eso me voy a dedicar. Empecé *graffiteando*. Entonces en la escuela. También la *cinta*, los *porros* y todo, y a mí me encantó el relajo, y yo dije, de aquí soy. Entonces empecé a pintar. Me hice de una placa. Lo que nosotros le decimos placa o *tag* para *graffitear* y por ahí empezó todo mi rollo. (Entrevista, 23/4/2017).

El arte no sólo está restringido para las mujeres en términos institucionales y de clase social, sino que los espacios artísticos también están tomados por los hombres. Así que una vez que las mujeres se incorporan a este ámbito tienen que defender sus lugares, casi siempre, a través de la configuración de grupos femeninos alejados de los hombres quienes en reiteradas ocasiones las excluyen, como lo señala la rapera *Obeja Negra*, de Batallones Femeninos, quien habla sobre su relación con las *graffiteras* de Ciudad Juárez Chihuahua.

Entonces yo a ella le dije, oye, pero si tú también eres diseñadora gráfica. Le dije, y tú por qué nunca pintas, y luego se quedó así y dijo, pues porque no me invitan. Y yo, así como...yo creo que hay que decirles a los chavos, no creo que nos digan que no. Pues nos dijeron que no. Y le digo, yo puedo ser tu pinche, pero yo te ayudo con las cubetas y así, lo que ocupes yo te ayudo. Y les pedimos un espacio y dijeron, no ya repartimos las bardas. Entonces mi amiga de así: -No, te dije.

-Le dije, no, ¿cuál te dije?, vamos a buscar nuestras bardas. De ahí como que empieza a surgir el: pues hagámoslo sin ellos, busquemos nuestras bardas, nuestras pinturas y digámosles a otras, que hagamos eso. Y entonces ya estábamos en la casa de mi mamá comiendo ahí un guisadito y yo le dije, sabes qué hay que hacer, vamos a invitar a Mine, vamos a invitar a Ivone, a Itzel, a las morras que identificábamos y vamos a hacer una colectiva de mujeres artistas más que *Cruces en el Desierto*, porque también traíamos esta reflexión de las muertas de Juárez, ¿y las vivas, ¿qué estamos haciendo? Ir a la par. y nosotras qué estamos haciendo, que estamos vivas, pues sí, nos enojamos y denunciarnos, pero aparte qué construimos y proponemos, era como esta inquietud. Hicimos una instalación, nuestra primera participación como Colectiva Fronteriza fue en una instalación donde eran todos chavos. Pero nosotras llegamos ya como una Colectiva. Éramos varias morras. No todas éramos artistas, verdad, pero con que una supiera trazar la otra ya rellenaba. (Entrevista, 15/3/2017).

En este tenor, los espacios son ámbitos en disputa entre las mujeres y los hombres. Pensar en una relación simétrica entre los géneros aún es problemático en el quehacer artístico porque implica hacer uso del espacio público en nombre del sujeto y no bajo su representación. De modo que se sigue observando una obsesiva necesidad de llevar a las mujeres al espacio privado, para inscribirla al silenciamiento.

- **Las mujeres negociadoras con los hombres y con la “industria de la música”**

La industria de la música es masculina. En este contexto las mujeres raperas tienen un contacto permanente con quienes manejan tanto grandes corporativos como pequeños negocios: bares, pulquerías, discotecas, salones de baile. En esta esfera los conflictos tanto por cuestiones de horarios como por dinero tienden a ser una problemática, y, por ende, las mujeres aprenden a negociar como una forma de ejercer agencia y resistencia genéricas.

Por ejemplo, en una ocasión la rapera *Jezzy P* relató en torno a su experiencia con la industria musical y con las personas que manejan los espacios donde se llegó a presentar. Comentaba que antes, cuando comenzaba a *rapear*, no negociaba su sueldo y tampoco la fecha de su pago, de hecho, en más de una ocasión permitió que se le pagara por sus presentaciones hasta días o meses después del evento. Posteriormente decidió -y gracias a que observó el comportamiento de sus compañeros raperos- que la dinámica en la industria musical es asegurar la fecha con el

cincuenta por ciento de pago adelantado, mientras que el cincuenta por ciento restantes se salda el día de la presentación. En este tenor dice, “los hombres no negocian pagos con los hombres, simplemente les dan el dinero y no hay más” (2015).

Su experiencia fue en Toluca. La invitaron a hacer una presentación en un bar y aceptó, pero sin confirmar el sueldo. Simplemente sabía que recibiría una cantidad monetaria, aunque no conocía a ciencia cierta a cuánto ascendía la compensación. Así que llegó al lugar en cuestión e hizo su presentación con el profesionalismo que la caracteriza. Al terminar su actuación fue con el dueño del lugar, quien de hecho la invitó, y entonces *Jezzy P* se encontró frente a una respuesta que ella no esperaba: “*el vato no me quería pagar*”, comenta. “¿Para qué quieres el dinero?”, le dijo, mientras ella pensaba, “también me alimento y los gastos de venir hasta acá no se pagan solos”, imaginando que regresaría con algo de dinero a casa. Finalmente, el hombre le pagó. Después de esa ocasión, dice *Jezzy P*, siempre negocio, siempre hablo sobre mi sueldo desde el inicio. O como dice la rapera *Afromega*, “A mí me pagan porque me pagan” (Entrevista, 5/3/2017).

Por su parte, dice *Ximbo*, “en el rap siempre se negocia con hombres”. Eventualmente cuando es una mujer quien tiene la presentación es común que aparezcan las estrategias de evasión de pagos. Los hombres conocen bien las frases: “Échanos la mano, no se pudo”. A lo que ella contesta: “No te preocupes, en el próximo evento”. Aunque *Ximbo* considera que no es propio del género femenino el hecho de no recibir un pago. “Yo trabajo con amigos que ganan muy bien pero también es evidente que llenan los lugares” (Entrevista, 24/2/2017). Innegablemente también importa el evento en el que se presenten, si lo organiza una institución, una empresa, o es en un lugar austero. También está presente la negociación sobre el espacio en el que las mujeres estarán representadas en el cartel publicitario, porque en ocasiones llegan a eliminarlas, como menciona la rapera *Afromega*: “Sí, entonces, pues yo nel, si yo no salgo en el flyer, yo no, la neta, y no es mala onda, pero no voy a ir, porque no dice que yo voy a estar ahí, entonces, una vez así me escribió en el messenger, el de Hotmail, y me dijo que a mí ya se me había subido, que era una payasa, que no sé qué” (Entrevista, 5/3/2017).

Es común que las mujeres digan que las ganancias en el *Hip Hop* dependen de la fama, como lo menciona *Laryza García*: “Lo que sí sucede es que la fama. O sea, si es uno muy famoso o una muy famosa, cobran bastantito” (Entrevista, 15/2/2017). Otro factor que se negocia con la industria es el uso de los equipos, que muchas veces es manejado por hombres, y que en el caso del *rap* feminista ha llegado a provocar cierta rispidez en las presentaciones, dice *Obeja Negra*, de Batallones Femeninos.

Y nos han censurado. Nos bajan los micrófonos, nos hacen sonar pa’ la ma....sí. Cuando el DJ se enchaleca lo que estás diciendo, de – *tú eres un idiota todo el año, yo menstrúo cuatro días al mes y tú eres un idiota todo el año*. Empieza así de: no le bajas cabrón. O sea, esas disputas de así, no me le muevas nada, wey, es más. Y arriba del escenario, un buu para el DJ que está saboteando, o sea, tienes el poder. (...) Nos es posible, decirle en su cara, hey, wey, no me bajas el volumen, que no te guste, que esa no es tu chamba, tú pones el sonido y me oigo porque me oigo. Hasta el momento de llegar a quitarlos y subirle nosotras y quedarnos en la consola de no lo toques wey, de no lo toques, esos tíos. Y en otras cosas muy chidas los vatos, no si, que dame tu tono, medio, o sea. Yo no creo que pudiéramos seguir si todo fuera tan mal como algunas experiencias que cuento, porque realmente creo que mucho de lo que permite que sigamos es eso, que hemos encontrado compañeras, compañeros, compañeroes, que creen en nuestra propuesta y que la hacen más sobre llevadera, y que creo que eso es también uno de los éxitos de la agrupación, que Batallones Femeninos ya no sólo es un grupo de Hip Hop de mujeres, es un movimiento de mujeres, porque no todas propiamente rapean. (Entrevista, 15/3/2017).

En muchos casos la presencia de mujeres también revierte la dinámica en la cultura *Hip Hop*. Los hombres de la industria musical quieren solamente a las mujeres y ya no importan los *crews*. Como son pocas las mujeres que cantan rap se convierten en el pretexto para atraer a públicos. Situación a la que también se han enfrentado las raperas como comenta *Ximbo*.

De repente se dio al revés, que querían que yo participara en cosas porque era mujer, o sea, en cosas ya más como *mainstream*, en alguna disquera alguna vez decían – Si, *Ximbo*, sí, pero los chavos no. Porque *Ximbo* vende más. Pero yo los mandé a la fregada, yo quiero estar con mis amigos. Ellos vivieron el machismo también conmigo. (Entrevista, 24/2/2017).

Mientras que, por otro lado, hay mujeres raperas que asumen que su condición en el mundo les impedirá tener un acercamiento con una disquera, lo cual no implicaría que dejen de cantar. Dice *Obeja Negra*.

No nos interesa que la disquera nos ofrezca un contrato, pero, pudiera que llegue, pero bajo lo que tenemos entendido de que somos precarias, de que tenemos una conciencia, en qué sector social pertenecemos una de nuestras aspiraciones más que nada es lograr ser inspiradoras de otras chicas. Y nuestro gran triunfo es mantenernos juntas, porque desde la precariedad, con todo lo que acabamos de mencionar, pretender llegar a ser el grupo que pudiera figurar en estos escenarios sería dejar de ser nosotras, en el sentido no de nuestra esencia ni de nuestra propuesta, pero tenemos una crítica a la industria, tenemos una crítica a la forma en que la música se hace popular. Y hemos compartido con otras agrupaciones de mujeres que nos hacen ver que es posible hacerlo de otra forma, que nos abren espacios, que nos gestionan sonidos para irnos al parque, para irnos a la comunidad. Y eso nos llena de satisfacción, más no de dinero. Pero también vamos generando las alternativas de los discos, playeras, pero también esas las hacemos nosotras mismas. Entonces es súper laborioso, es artesanal nuestro trabajo. Pero estamos convencidas de que así es. (Entrevista, 15/3/2017).

De modo que la relación de las mujeres con la parte material, dentro de la cultura *Hip Hop*, se convierte en un ámbito de negociación continua, que pretende ir más allá de la idea naturalizada que intenta acentuar que las mujeres no requieren recursos para la subsistencia, aunado a que la cultura *Hip Hop* no se concibe como un campo encaminado a generar riquezas. Una vez que se logran superar estas limitantes, parece ser que se impone la noción de la fama.

- **Las mujeres en el *Hip Hop* y la negociación con las instituciones gubernamentales**

Las mujeres en la cultura *Hip Hop* se convierten rápidamente en gestoras culturales. Así que su contacto con instancias gubernamentales se vuelve contundente. Ya sea que *casas de cultura* o *programas sociales dirigidos a la juventud* las llamen para hacer presentaciones, talleres y conversatorios, o que ellas mismas propongan a institutos o escuelas públicas llevar a cabo una participación musical.

Las mujeres raperas aprenden a hacer gestión de medios de comunicación, espacios y trato con funcionarios. Ellas brindan su participación a cambio de pagos, de publicidad, de apoyos en viáticos y hasta de comida. Sin embargo, la negociación con las instancias gubernamentales siempre tiende a presentar algunos obstáculos. En una ocasión la rapera *Dayra Fyah* decía que algunas mujeres involucradas en la cultura *Hip Hop* crearon la propuesta para hacer un festival en el Zócalo de la Ciudad de México. Las pretensiones de esa petición era lograr llevar esta cultura a un importante recinto como lo es la plaza pública con mayor representatividad en el país, teniendo como referente que en otros lados hay festivales de *Hip Hop* de esa magnitud. La respuesta que les dieron fue que “*en México no hay mujeres en el Hip Hop*”, al menos no en la cantidad para hacer uso del Zócalo capitalino.

Desde entonces a la fecha, señala *Dayra Fyah*, hay más mujeres en esta cultura y los espacios se siguen negociando para hacer crecer esta propuesta. En este tenor, el vínculo que las mujeres *raperas* establecen con las instancias gubernamentales es ambivalente. Por otro lado, la negociación con estas instancias también es un aspecto que las mujeres analizan en la interacción. Así lo manifiesta *Obeja Negra*.

Ahí sabes a dónde le he aprendido, a Mare. A Mare le he aprendido de cómo cotizo. Por persona, por tiempo, por sí es una asociación, si es una institución, si es una secundaria, si es un grupo de mujeres, o sea, quiénes son, las que te están invitando y te preguntan un precio. Entonces a la BBC cuando estuvimos en Bellas Artes nos dijo, no tenemos dinero para pagar, pero les vamos a dar difusión. Y dijimos, gracias por la difusión nosotras mismas generamos nuestra difusión, no sé si sepan cómo nos manejamos, pero difusión a sí que tú digas desconocidas, desconocidas, no somos. Le digo, pero mínimamente si ustedes no están contemplando pagar honorarios, págúenos viáticos y transporte. ¿Y cuánto es eso? Pues vamos a participar estas, no, pues danos cinco mil, y así al tanteo, y en la universidad luego salen de 16 mil por taller y presentación porque tienen sus programas culturales en el marco del ocho de marzo. (Entrevista, 15/3/2017).

Muchas veces las instancias gubernamentales buscan a las mujeres *raperas* para ejecutar algún plan discursivo que tienen programado: la reivindicación de los derechos de las mujeres, el 8 de marzo, o la defensa de los pueblos originarios. Como lo expresa *Ximbo*.

Sí, cada vez hay más raperos en distintas lenguas, nosotros tuvimos la suerte de estar dando talleres en este encuentro que es de Tradición y Nuevas Rolas, que bueno, finalmente sí es un intento del gobierno que también tiene ciertos alcances, no es lo que uno quisiera, porque uno, claro, muy pronto va descubriendo que hay mucho más y que no tuvo oportunidad de salir, pero bueno, pues es un principio y está bien que

exista y nos hemos dado cuenta que hay mucho y bien padre. Hay cosas bien buenas, que no nada más es meterle ahí un rap cualquiera, porque también se da mucho esta como autocomplacencia: soy mujer y ya, soy indígena y ya. No, hazlo bien. Y nos hemos topado con proyectos que los cumplen. Hay un grupo, Yoreme. (Entrevista, 24/2/2017).

- **Las mujeres y su negociación entre la cultura *Hip Hop* y la escuela**

Tradicionalmente se ha pensado a la cultura *Hip Hop* como una propuesta de “calle” y ahí radica en gran medida su estigmatización. Sin embargo, a través de las entrevistas se ha podido constatar que varias mujeres tienen un vínculo importante con la institución académica, incluso, parece, las mujeres tienen más formación escolar que los hombres. La mayor parte de las *raperas* que realizan una carrera profesional buscan que ésta contribuya al desarrollo de su propuesta artística, algunas otras piensan la formación académica como opción alterna a lo que hacen al interior del *Hip Hop*. Por ejemplo, la rapera *Mare Advertencia Lírika*, quien estudió *Lenguas* en la Universidad Autónoma Benito Juárez, de la Ciudad de Oaxaca, señala que eligió una profesión capaz de brindarle la oportunidad de seguir con su propuesta musical.

Por otro lado, la rapera *Jezy P*, quien estudió *Diseño Gráfico* en una universidad privada del municipio de Ecatepec, en el Estado de México, menciona que eligió esa carrera porque le ayuda en el *Hip Hop*. De hecho, *Jezy P* hizo la portada y el arte de su último disco titulado *Rapiografía*. La guatemalteca *Rebeca Lane* estudió *Sociología*, y su formación se ve claramente reflejada en las letras de las canciones. La rapera *Afromega*, quien estudió *Historia* en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), está en la misma sintonía de proponer con letras críticas al interior del *Hip Hop*. La rapera *Ximbo* (una de las pioneras en México), estudió *Letras* en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su vínculo con la poesía y la relación que ésta tienen con el *rap* la llevaron a elegir una formación académica que abonara al *Hip Hop*. De esta forma conjuntó el *rap* y la carrera, aunque siempre fue más importante el *Hip Hop*.

No, en un principio no. O sea, tampoco fue que me dijeran tajantemente no, porque pues bueno, es una actividad como cualquier otra, hay gente que patina, lo que sea. Pero se empezó a poner difícil cuando yo salía demasiado, cuando desatendía la escuela, cuando lo único que me importaba era eso, dejaba de hacer cualquier otra cosa por *rapear* y evidentemente hubo ahí conflicto un poco social, no es que ellos (padres) me dijeran no te lleves con ellos. No, mi familia es muy respetuosa y soy afortunada de tener una familia como con mucho respeto y una formación amplia, con una visión amplia de las cosas. Pero sí era muy obvio que alguna banda con la que salía estaba fumando, era muy obvio que había banda que estaba haciendo *graffiti* en lugares donde quizá no era permitido, se entendía al principio una manera revolucionaria de hacerlo, pero ya cuando estaban en broncas ya no era tan padre, en broncas ya legales de verdad, en fin, todo eso, sobre todo cuando intervenía con cuestiones de mi escuela, o sea, cuando yo estaba faltando a la escuela o cosas así ahí venía el problema. (Ximo, entrevista, 24/2/2017).

Evidentemente la preparación académica de las mujeres involucradas en la cultura *Hip Hop* invita a hacer dos lecturas. Una de ellas refiere a que se enfrentan a mayores presiones familiares, sociales y económicas para contar con un título universitario. Bajo la idea tradicional de que la vida de las mujeres “es más difícil” y entonces hay que contar con un “papelito para defenderse en la vida”¹⁰⁴. En ese momento los grados académicos tienden a ser significativos.

Por otro lado, conviene decir que las *raperas* se deslindan de su formación académica y de sus “títulos universitarios” cuando se encuentran al interior del *Hip Hop*. Ellas comentan que lo realmente importante en esta cultura es el talento. Esta parece ser la norma en el *Hip Hop*: *ganarse el respeto con talento*. Las mujeres *raperas* pocas veces hablan de su formación profesional: lo hacen de sus logros en la cultura. De hecho, cuando los hombres se expresan de las mujeres en la cultura *Hip Hop* siempre lo hacen en lo referente al trabajo artístico, a la calidad de sus letras, a la cantidad de presentaciones que tienen; las admiran por su trayectoria, pero nunca sobresale la formación escolar que las respalda como mujeres con profesión.

¹⁰⁴ Todas las *raperas* han cubierto los créditos de su profesión, pero ninguna se ha titulado hasta ahora.

Por otra parte, las prácticas artísticas de la cultura *Hip Hop* no se han desarrollado hasta hora en la academia. En cuanto a la preparación que llegan a tener las mujeres se puede concebir como autodidacta. Así lo señala la bailarina *Laryza García*:

Para empezar, como ya te imaginarás, no hay una carrera de esto. Es más, hay gente de otros géneros dancísticos que ni siquiera consideran la danza urbana como baile. Es totalmente, lo abren. Eso ha ido cambiando, claro, con los años, pero bueno, eso hace que obviamente no haya como tal una licenciatura o algo así y otra de las cosas que también creo que es razón para que no haya una licenciatura o una carrera en danza urbana es porque, es tan libre, es tal libre, es tan *freestyle* que al momento de tú sistematizarlo tanto perdería esa esencia, entonces la preparación de un *Street dancer* es totalmente autodidacta. Ya conforme pasaron los años se empezó a poner como de moda también, de repente ya traían maestros del extranjero algunas convenciones de Estados Unidos venían a México y demás, pues empezas a buscar esa oportunidad de prepararte ya como directo de maestros que lo vivieron, que vienen de allá, sabes, pero la mayoría de nosotros somos autodidactas. A la fecha, ahora los tiempos han cambiado, y ahora ya hay academias o estudios donde dan clases de esto. (Entrevista, 15/3/2017).

Esta generación de mujeres que incursiona en la cultura *Hip Hop* ahora está pensando, para la vida adulta, comenzar a construir academias donde las mujeres –y también los hombres- adquieran los conocimientos necesarios para seguir desarrollando la cultura. Aunque la formación tampoco ha representado una limitante entre las mujeres que se conciben a sí mismas como artistas. Dice *Obeja Negra*.

Me decían estudia arte, no, o música y yo decía no, eso no se estudia, eso eres o no eres. Y entonces. No sé realmente cómo llegué a esa conclusión. Para mí siempre fue como parte de mi ser así, o sea, desde niña, la onda de ser.....una tía iba por mí para llevarme a fiestas porque era esta típica niña que bailaba, que era como animadora de las fiestas, o de los concursos de baile, yo participaba y aparte ganaba. Siempre tenía premios por mi actividad artística. Imitar, bailar o participar en algo que tuviera que ver con este tipo de expresión. Entonces para mí siempre fue como, pues, así soy. Es parte de mí. No creo yo que deba estudiar eso porque ya soy eso. (Entrevista, 15/3/2017).

También conviene decir que hay prácticas artísticas que se han arraigado como parte del conocimiento popular en algunas latitudes. Como ha sucedido con el *graffiti* en Oaxaca. Situación que permite la formación artística de las personas a través de otras vías, como refiere *Mare Advertencia Lírika*.

Sí, yo siento que también Oaxaca particularmente tiene una tradición de gráfica que hizo que se arraigara mucho. Pero precisamente en esta como estar rompiendo con la idea de la, como de la escuela. Porque había una formación artística en las artes plásticas en Oaxaca, pero el *graffiti* en realidad no te demandaba una preparación, entonces era como, creo que como por la aceptación a esta gráfica formal empieza a haber también una aceptación a esta gráfica informal. Entonces era como interesante el proceso porque en realidad el *graffiti*, hasta el día de hoy, tiene mucha presencia e incluso hablando ya como de reconocimiento nacional e internacional, el *graffiti* de Oaxaca es muy reconocido en otros lugares, uno de los primeros exponentes que marcó en México es de Oaxaca, el *crew* se llama...son los 9-7-1, hay los 9-7-1., y uno de ellos, el Gota, fue de los primeros que empezó a hacer realismo, que empezó a hacer figuras humanas y eso, o sea, para cuando empezaban y hacían letras y todo, el hacer realismo era súper novedoso. Yo me acuerdo que en ese tiempo, o sea, cuando yo tenía como 12 o 13 años, ya estaba sonando el *graffiti* de Oaxaca por su realismo. (Entrevista 8/4/2015).

- ***Las mujeres en la cultura Hip Hop como negociadoras ante la institución familiar***

Una institución determinante ante la cual las mujeres *raperas* llevan a cabo agencia genérica es la familia. Hasta ahora ninguna *raperas* ha comentado que su familia haya aceptado con gracia y pleitesía la decisión de formar parte de la cultura *Hip Hop*. Casi todas las familias esperan de ellas que estudien, que trabajen en una institución medianamente respetable y que formen una familia bajo el modelo tradicional. Así que la relación con la familia es un ámbito de fuertes y certeras negociaciones que van desde expresiones de rebeldía, de ocultamiento, de odio y amor, hasta de asociación.

Al respecto, *Mare Advertencia Lírika* señala que en un inicio no le comentó a su madre cuando decidió comenzar a *rpear*. La única que sabía era su hermana mayor. El motivo por el cual no le decía a su madre era porque *rapeaba* sólo con hombres y también hay un estigma sobre ellos; su madre diría que son chavos drogadictos, que toman y fuman, que no estudian, y entonces pensaría que bajo ese entorno ella saldría embarazada o adquiriría prácticas adictivas. Aunque la realidad era distinta, todos sus compañeros estudiaban, no fumaban, pero eran mayores.

Cuando yo entré era la única mujer. Pero luego, luego, entró otra mujer que más bien fue como, porque más o menos le pasó lo que a mí, ella había entrado antes que yo, pero luego a ella la regañaron y dejó de *rpear*, como que se alejó de los ensayos entonces entré yo, y como un par de meses después regresó ella. Una cosa así, porque todo pasó muy rápido, también en ese primer año, y hasta me acuerdo que fue octubre de

2000, no es cierto, en octubre de 2003 fue nuestra primer presentación, pero, ya digamos, en ese momento, pues había este otro chico que estaba estudiando el bachillerato, otro de los grandes también estaba estudiando *idiomas*, el otro estudiaba *ingeniería eléctrica*, creo, entonces no eran como...,no era el estereotipo del pandillero que se droga y es un vago, o sea, realmente no había ese estereotipo de...por lo menos en ese círculo, no. Y entonces como que mi mamá fue, los conoció, y me dejó, o sea, como que hubo un acuerdo ahí de que ella iba a conocer a esta banda, y de ahí, pues mi hermana también, para ella fue chido porque le quitó como la responsabilidad, como que ya dando el permiso mi mamá ya no tenía que estar ella como solapando así....(Entrevista, 8/4/2015).

Jezy P comenzó a *rappear* sin decirle a su madre y a su padre. Su forma de agencia fue a través de la rebeldía y la distancia. “Obviamente yo no le decía a mi mamá. Yo me ocultaba totalmente. Como ya había tenido esos problemas de conducta en mi casa, y mi mamá ya me había metido otra vez al redil, pues ni modo de salirle con que otra vez estaba en el relajo. Que estaba *rapeando*. Pues yo me escapaba. Le decía voy a una fiesta y de aquí para allá. Pero no le decía qué es lo que andaba haciendo.” (Entrevista, 23/4/2015).

En este caso, *Jezy P* le reveló a su madre que era *rapera* hasta que ya contaba con cierta fama y reconocimiento en el mundo del *Hip Hop*. Durante mucho tiempo su madre le pidió que se dedicara a otra cosa, incluso cuando su carrera ascendió y comenzó a salir en programas televisivos y a tener mejores contratos, simplemente ser *rapera* no figuraba como una opción. Aunque a últimas fechas, refiere, su madre está cambiando de perspectiva y la apoya. Ahora *Jezy P* es una mujer casada, no tiene hijos y no desea tenerlos, comenta que, si su esposo no la apoyara en el *Hip Hop*, y no entendiera su forma de vida, entonces no estaría con él.

Por otro lado, el caso de *Dayra Fyah* es particular, ella no sólo negoció con su familia, sino que la involucró en la cultura *Hip Hop*. Algunas *raperas* hacen eso, provocan que su familia asimile el *Hip Hop*, y en el caso de *Dayra* es evidente; cuando gestiona eventos lo hace tanto con su madre, con su hermano y con su hija, quienes forman parte del equipo.

Las negociaciones con la familia implican muchas veces la intención de modificar las decisiones, como lo señala *Laryza García*, profesora de *Street dance* en el Tec de Monterrey, quien lleva siete años en dicha institución.

En un inicio, creo que igual que yo, lo veían (la familia) a lo mejor como un juego, un *hobbie*, a lo mejor bueno, está chava, está viendo a ver qué le gusta, al rato lo va a dejar, yo creo que mis papás lo vieron así y me dejaron hacer lo que yo quisiera. Si eso era lo que en ese momento me hacía feliz pues en realidad nunca me pusieron como un, pero, y en el momento en que se empezaron a dar cuenta ¿no? Como que esto ya le está gustando mucho, no lo deja, y que yo pues como que les dije, me gustaría dedicarme a esto. Empezó como ya la época de: y ya vas a acabar la prepa, y qué vas a hacer y a qué te vas a dedicar. Y yo, pues mira, me gusta bailar y ya. Y había otras cosas que me gustaba, pero no, no, no se comparaba, pero en absoluto con la pasión que yo tengo con esto. Entonces, pues al principio mi papá fue como, bueno, te gusta bailar, te gustan los deportes, vamos a ver esto, entonces me trajo aquí a la ciudad, me trajo a la Escuela de Educación Física, me llevó al CNA, entonces mira, ballet no lo iba a hacer porque danza contemporánea además de que no me gustaba tienes que empezar muy morrito, si no, ni futuro te dan. Danza Contemporánea dije, bueno, podría ser un buen acercamiento, pero igual, yo acababa pasar la edad límite para entrar. Entonces fue como, no sé, las cosas se fueron dando, para mi papá fue como bueno, y si no estudias esto, bueno qué otra cosa te gusta, sí se fueron cerrando. Al final pues no me decidí por nada, aquí estudié diseño de moda, que es algo que también me gusta mucho, allá en Morelos, no lo acabé, me faltó todavía poquito, pero fue precisamente porque me empezó a salir trabajo como ya, o sea, yo seguí alterno, seguí bailando, y de repente fue así de oye, como en Cuernavaca no había tanto, y menos de eso, oye, y por qué no das clase de eso. – Un amigo, en un gimnasio, y de repente el gimnasio, como seis meses después ya me llamaron de una escuela de baile y después, o sea, fue todo muy rápido, sabes, entonces como en un año ya estaba yo dando clases en una UVM, entonces fue donde ya mis papás lo empezaron a ver como serio y fue hasta una oportunidad que me salió en el Tec de Monterrey, aquí en la Ciudad de México, que ya yo le dije a mi papá, a mi mamá, formalmente, pues me está saliendo esta oportunidad, creo que es muy buena, es haciendo lo que más me gusta y pues lo voy a hacer. (Entrevista, 15/3/2017)

En el caso de *Obeja Negra*, cuando le dijo a su familia que ya no iba a estudiar para dedicarse al *rap* la reacción fue contundente:

Pues se agüitaron, porque ellos me consideran que soy inteligente. Siempre fui una buena alumna de calificaciones y reconocimientos, por tener buenas calificaciones. No porque fuera estudiosa, porque nunca fui estudiosa, más bien pues se me hacía muy sencilla la escuela, no tenía como muchas dificultades, y ellos albergaban en mí una esperanza de la familia. Ser la primera que lograra ir a la universidad, porque mi hermano desertó desde la secundaria (...) Mis papás eso, ven como un fracaso que yo decida no ir a la universidad porque ven en mí como esta capacidad para hacerlo. Y la esperanza de la familia. Pero yo ya desde chiquita, cuando mis papás estaban en la maquila, que mi mamá me dijo, mira aquí está tu empresa de televisiones y controles, y mis papás duraron años ahí, pues ellos son obreros, y siempre fue contradictorio para

mi con ellos hablar de esos temas porque yo le echo mucho al trabajo explotador de la maquila en mis reflexiones y mi mamá y mi papá: pues de ahí comiste, pues de ahí calzaste. (Entrevista, 15/3/2017).

- **Las mujeres que eligen la cultura *Hip Hop* ¿y por qué no otra opción?**

La teórica *Lois McNay* señala que la agencia de las mujeres se hace presente cuando no existen mandatos unidireccionales de adscripción a una institución y por tanto se tiene la posibilidad de elegir con libertad y autonomía. Precisamente por eso ha interesado saber por qué las mujeres eligen la cultura *Hip Hop* y no otra propuesta con posibilidades alternativas de modificar los mandatos de género.

Para tal efecto, la pregunta que se formuló en principio fue abierta y sin pretensión de aspirar a una respuesta predecible: ¿tú llegaste al *Hip Hop* o el *Hip Hop* llegó a tu vida? La respuesta en todos los casos remontó a un periodo de la historia personal de las entrevistadas, para entender que la elección de la cultura *Hip Hop* forma parte de un proceso: “todo es un proceso”, dice *Mare Advertencia Lírika*. Así, ninguna *raperas* se planteó durante su niñez ingresar a la cultura *Hip Hop*, tampoco contaron con referentes concretos para *ser Hip Hop*: algunas *raperas* tuvieron un vínculo particular con el *Ska*, porque es la primera propuesta musical con contenido político y social que les llamó la atención. Las *raperas* que fueron pioneras en esta actividad artística plantean su acceso al *Hip Hop* gracias al *graffiti*. Ellas conocen el *graffiti* y posteriormente descubren que esta propuesta artística forma parte de algo mucho más completo que es la cultura *Hip Hop*, como lo señala *Mare*.

Pues en ese momento sí. Sí se sentía mucho, todo el mundo que venía curiosamente incluso en el movimiento de *graffiti* en México hubo mujeres desde el inicio, está la Mona, La Peste, bueno, ellas dos son las que más ubico, pero había varias en ese momento, muchas de ellas ya no pintan. Peste sigue hasta el día de hoy ‘pintando y La Mona, me parece que sigue vinculada al arte, creo que es tatuadora ahora, pero ya no netamente *graffitera*, entonces sí sigue como esa presencia, entonces ella me acuerdo que era de las que no sólo porque, más bien, no era el hecho de que fueran mujeres sino porque fueron de las primeras manifestaciones de *graffiti* en México, o sea, Peste y Real iniciaron en Monterrey, y ellos fueron como de los que iniciaron a pintar e Monterrey. Entonces ellos se hicieron de un renombre porque eran como de las primeras manifestaciones.(...) Yo, cuando empiezo a ver cómo todo esto del *graffiti* también de mis mismos amigos había como, porque yo era, o sea, yo siempre buscaba, si yo oía que iba a haber una expo yo decía, llévenme, llévenme, yo quiero ir, y yo tenía amigos que como yo era más chica, como de la edad de mi hermana eran las amistades que ya pintaban y todo eso, tres años más grande que yo, entonces en ese momento como que los hombres, mis compas pues de ahí de la colonia, de la escuela, luego no querían llevarme, o sea porque era más chica y porque era mujer. Porque a mi hermano menor, a él sí lo llevaban. Entonces sí había una cierta discriminación, pero yo me aferraba, yo así como de no me importa. Entonces de ahí, en esa misma calle de Derechos Humanos yo jugaba Voleibol entonces, y ahí mismo están unas canchas, hay un gimnasio, y yo entrenaba ahí o iba a partidos ahí todos los fines de semana. Entonces a veces me tocaba coincidir en que yo tenía que ir a partido y había expo ahí, entonces me quedaba ahí paseando, y en una ocasión de esas que yo no iba a la expo sino que iba a jugar, cuando termina, me acuerdo que había una feria de no sé qué también ahí, y mi mamá se quedó como viendo lo que había en la feria. Y entonces yo me acerco donde estaban pintando y había un escenario. Y ahí fue donde yo conocí a Ximbo, que en ese entonces yo creo que tendría a....(...)Fue a la primera que conocí, a Ximbo y a MC-Burrón, a ellos dos fue a los que conocía que habían venido en ese entonces, ese día. (Entrevista, 8/4/2015)

Otro factor determinante son los elementos materiales que exige el *rap*. En realidad, cantar *rap* puede resultar económico porque no son necesarios cuantiosos insumos técnicos. Gracias a las nuevas plataformas tecnológicas la mayor parte de las *raperas* cargan sus bases rítmicas (o *beats*) en un iPod o tableta, que conectan a un amplificador y micrófonos. En este sentido, las mujeres no requieren mucho apoyo técnico, lo que finalmente se configura en una labor solitaria, lo cual no siempre es leído en términos negativos (sino como posibilidad de seguir cantando a pesar de que *los otros se vayan*). Así lo señala *Jezzy P* en su experiencia.

Los sábados era la chela con ellos. Pero yo estaba más chavita, yo los veía, escuchaba, yo con la ilusión de un día poder tener mi grupo. Yo era muy fan de grupos como *Rage Against the Machine* que también tienen un discurso muy fuerte, muy radical, y yo decía, yo quiero tener un grupo donde yo *rapee* y un grupo detrás de mí. También a mí me tocó, en ese tiempo, en la década de los noventa, había grupos encabezados por mujeres. Como, no sé si te acuerdes de 4 Non Blondes, Garbage, The Cranberries, No Doubt. Entonces yo decía, yo tengo que tener mi grupo y voy a ser cantante, y mi grupo de chavas. Mi ilusión era tener un grupo de chavas que tocaran, y pues nunca se me hizo encontrar chavas que les gustara lo que a mí y que aparte tocaran un instrumento. Yo en la secundaria tocaba la mandolina y la guitarra, pero no me gustaba tanto, nunca me clavé tanto en el rollo de componer y de tocar un instrumento. Yo quería cantar. Dije yo voy a cantar. Pero está cabrón ¿no? Encontrar todo para hacer el rollo. (Entrevista, 23/4/2017).

Por lo tanto, el *rap* tiende a ser accesible para las mujeres. Casi todas las *raperas* inician en asociación: *un crew o una acompañante*; pero este vínculo al poco tiempo se desintegra porque los proyectos de vida son distintos, porque se casan, porque tienen hijos, por las “envidias”, por los “egos” y entonces quedan solas, situación en la que el *rap* siempre es una opción, porque el micrófono y la iniciativa siempre están con ellas. En síntesis, para contestar a la pregunta inicial de este apartado, el arribo de las mujeres a la cultura *Hip Hop* forma parte de un proceso que no sólo es individual sino también histórico- contextual. Las mujeres *raperas* tuvieron contacto con alguno de los elementos de la cultura *Hip Hop*, que no siempre es el *rap*, y también hay una base material y económica que las lleva a elegir esta opción. Hacer *rap* es barato, es solitario, es una posibilidad de dar continuidad a una carrera musical aunque *las demás personas ya no estén*. En este marco, el *Hip Hop* es una elección, a veces dolorosa, a veces fortuita, a veces necesaria ante la imposibilidad de contar con los recursos para hacer “otra cosa”. La soledad de las mujeres en el *Hip Hop* se presenta como una constante, dice *Ximbo*.

Sí, es muy cierto, todo ha pasado por mi vida y siempre he acabado *rapeando*, o sea, lo que sea, eso es totalmente cierto. Y es increíble esta dualidad, el rap se hace cuando estás muy solo, y aunque vivas con personas, o sea, estés casado o no, tengas hijos o viva con tus papás pero cuando haces rap lo haces solo, hay ciertas maneras de hacer canciones en conjunto, yo que he trabajado en grupo tanto tiempo sí, pero aun así es aléjate un poco de mí para que acabe mi verso, aunque estemos juntos, pero, o sea, escribir con alguien es poco usual. (Entrevista, 24/2/2017).

En el caso de *Obeja Negra* su ingreso a la cultura *Hip Hop* es a través de las expresiones artísticas:

El arte es mi gancho, o sea, para mí las expresiones artísticas o el trabajo artístico es lo que me llamó. La música. Si, o sea, yo siempre estuve como en el coro, en la rondalla, la onda de cantar. Más auditiva, y lo que dice, cómo suena, y esta combinación de conocer a las personas de la organización social pero también a las personas de organizaciones sociales, de la *Teología de la liberación*, que son así como bien prendas en esta onda del trabajo juvenil, y que también como ahora reflexionando con tu pregunta, veo el trabajo de estas personas que desarrollan estos proyectos sociales en formar nuevos líderes o en formar personas críticas, líderes de su comunidad, de su barrio, y en ese sentido yo me veo como en ese proceso porque éramos pocas las mujeres que estábamos ahí. (Entrevista, 15/3/2017).

- ***El acceso tecnológico de las mujeres en la cultura Hip Hop***

Es preciso señalar que de todas las actividades artísticas que conforman a la cultura *Hip Hop* en México el mayor déficit está en el *Djing*. Es un campo de acción limitado para las mujeres. Las posibilidades de agencia están casi anuladas y en muchos sentidos se atribuye a la precariedad económica femenina. Si hay pocos hombres haciendo *DJing*, motivo por el cual prefieren hacer *Beat-Box* (música con la caja torácica), entre las mujeres éste es un terreno árido. La lectura de que las mujeres tienen “poca empatía” hacia el uso del *hardware* musical es otro de los argumentos que en muchos casos es borrado por el factor económico.

- ***“No soy sólo cuerpo en el escenario”***

El cuerpo es la base material con el cual las mujeres suben al escenario, y en este sentido, es un factor importantísimo en la agencia. Hay dos elementos que se vuelven determinantes para hablar del cuerpo como recurso que le permite a las mujeres *raperas* modificar el modelo de opresión femenino: *la postura y la vestimenta*. La postura, es decir, la forma de pararse en el escenario, con fuerza y con determinación, rompe con el modelo estereotipado de la feminidad que definió a las mujeres cantantes como objeto de ornato para los hombres. Las mujeres *raperas* toman una postura que puede llegar a parecer confrontante o delatar cierto enojo. Mientras tanto, la vestimenta también rompe con el modelo. Algunas *raperas* emplean ropa holgada como estrategia para cubrir el cuerpo, aunque ahora no se emplee tanto. Sobre todo, las *raperas* feministas están descubriendo la divergencia existente entre la forma en que son miradas por los hombres y la irrupción de sus discursos. En el caso de *Laryza García*, cuando baila, se muestra como una persona que piensa en la comodidad: “No short, no top, no te puedes mover, igual yo comodidad. El *mood urbano* del *Hip Hop*.” (Entrevista 15/3/2017).

Sí está presente, la verdad, o sea creo que es educación, sabes, pero sí se da bastante de que a lo mejor si pasa una chica a veces le están aplaudiendo a ella nada más porque se le bajó tantito el pantalón, en vez de apoyarla porque está haciendo algo, no, está intentando hacer algo

en su baile, haz de cuenta que son ciegos a eso y lo único que están viendo es, ah, ya se le movió la playera o esto, entonces, sí, sí sucede, pero igual, yo creo que ha ido disminuyendo, y eso ha ido disminuyendo a medida que las mujeres somos más profesionales en lo que hacemos, sabes, porque hay muchas chicas, y yo creo que en el rap y en todos los ámbitos pasa, que llegan que a lo mejor les gusta un chavo y quieren acercarse a ese ambiente, o porque su novio es B-boy o lo que sea y entonces intentan meterse como en ese ambiente pero en realidad no les interesa y sólo quieren como lucirse o lo que sea, entonces a veces las mismas mujeres lo generan, sabes, entonces en el momento en que tú vas y empiezas a ganarte sus aplausos por lo que estás haciendo no por cómo te ves es donde se les olvida eso. Entonces ya no se van a acercar a ti para quererte ligar sino para decirte wow, qué chido bailas, te rifaste, que buena batalla, sabes, entonces creo que en un inicio sí. A mí me llegó a tocar muy poco. A mí me tocó sólo como sentir miradas que bueno, eso, ellos creen que son súper cautelosos, pero bueno, nunca me dijeron algo así como, feo, pero más bien sí me llegó a tocar como el comentario de –órale, bailas súper padre para ser chava, eh, o sea, cómo le haces, eres una chica y bailas súper bien. Y yo más allá de un halago lo tomé como wey, no me hables, es muy tonto sabes. (Entrevista 15/3/2017).

En el caso de *Obeja Negra* resulta interesante cómo la presencia de las mujeres en el escenario también forma parte de una cierta solidaridad que encuentran con sus compañeros.

Yo tenía seguridad al plantarme en el escenario porque me subía con mis compañeros de cierta forma, eso me hacía sentir segura, que estaba con ellos. Y claro que percibía lo demás pero lo bloqueaba porque decía, porque mis compas me decían, no, tú segura, y tú firmes, tú no rajes porque eso lo ven y entonces si te ven débil, *full*, van a ir sobre de ti, entonces siempre me brindaron estas herramientas de, aunque te estés cagando, tú te mantienes segura y tu actitud. Tú siempre actitud. Tú siempre actitud. No muestre debilidad arriba porque te van a comer siempre. Y eso me hacía bloquear todo lo demás. (Entrevista, 15/3/2017).

Las mujeres *raperas* también contemplan que “*su trabajo puede callar bocas*”, más allá de lo normalizado que está observar el cuerpo de las mujeres en el escenario, por parte de los varones. Así, una vez que comienzan a *rapear* pueden dejar en un lugar secundario al cuerpo, lo cual ha servido de estrategia porque irrumpe su potencia musical por encima de su presencia corporal, como bien señala *Ximbo*.

De todo, fíjate que justo cuando estoy *rapeando* creo son un poco menos. Y eso me lo aprendí a fuerzas cuando era muy chavita, y empezaba a *rapear*, y cuando me empezaban a gritar cosas yo les empezaba a *rapear* durísimo.

¿Y qué te gritaban?

Que mucha ropa, me acuerdo una vez en una cárcel en Estados Unidos iba a *rapear* yo con puros hombres, era una cárcel de hombres, fue una de las situaciones más fuertes en las que he estado, pese a que he *rapeado* en cárceles aquí, pero aquí no me ha pasado eso, y pues cuando me tocó, iba a *rapear* y todos me empezaron a gritar *take it off* de la ropa. *take it off*. Eran muchos delincuentes, así unos turtos, era muy fuerte la situación. Y yo, ¡madres!, qué voy a hacer, y aparte con la barrera del lenguaje, que yo les podía hablar inglés y todo, pero mis letras no las iban a entender, sólo algunos, entonces fue muy duro, pero eso se calla *rapeando*. Se termina muy pronto, y cuando el público ya te conoce, ya no pasa. Alguno dice una cosa por ahí. (Entrevista, 24/2/2017).

Finalmente, conviene decir que la mayoría de las mujeres en la cultura *Hip Hop* usan tatuajes en el cuerpo, aunque ellas no identifican una relación directa con esta cultura, con excepción de quienes hacen *graffiti*, quienes ven la piel como una posibilidad de lienzo.

7.1.2.- La identidad personal (la constitución del yo)

Pensar en la identidad de las mujeres en la cultura *Hip Hop* es complejo. Así como acontece con toda identidad, la de cualquier sujeto, la de las mujeres está inscrita en el devenir, en el cambio constante. Esta postura cambiante, contingente, es la posibilidad de agencia identitaria señalada por *McNay*.

- **Las mujeres Hip Hop (La identidad y el devenir: el constante cambio)**

Este apartado se inscribe en la identidad *Hip Hop* de las mujeres *raperas* porque su actitud en el mundo tiene que ser leída bajo esta complejidad. Sería simplista decir que las mujeres en el *Hip Hop* cantan, pintan y bailan, y nada más. Muchas mujeres *raperas* en México comenzaron haciendo *graffiti*, haciendo talleres en festivales, en centros de apoyo, en organizaciones gubernamentales, es decir, comparten conocimientos; muchas mujeres *raperas* hacen ropa como posibilidad de generar marcas alternativas; otras son gestoras culturales; muchas más son estudiantes, madres, activistas. En realidad, no hay mujeres en la cultura *Hip Hop* que hagan una sola cosa. Es el caso de *Laryza García*.

Bueno, igual como que ligándolo a lo que estudié pues todo lo que es el Street Fashion, lo que tiene que ver con la moda, me ha servido ahora que doy clases para diseñar los vestuarios de mis alumnos, digo, si yo tuviera el material para hacerlo créeme que lo estaría haciendo, porque es algo que también me gusta. Y sabes qué, yo creo que un poquito, más que algún otro de los elementos artísticos como que he aprendido como a gestionar eventos. A hacer como esto de logística, bueno, hacer un programa de estudios para mis alumnos, para darle continuidad, entonces no es precisamente que me involucre directamente con otros elementos de la cultura *Hip Hop*, pero más bien otras actividades las he conjugado con mi baile. No es sólo bailar y ahí se acabó, sino, uno quiere tratar de llevarlo más allá. (Entrevista, 15/3/2017).

- **“Yo”, la egoísta de la familia**

La movilidad de las mujeres en la cultura *Hip Hop*, así como su postura autogestora y propositiva han generado que familiares y amigos las nombren “egoístas”. Esta denominación se las atribuye porque no cumplen con el mandato de género de *ser para los otros* y casi siempre la enuncian personas que están cercanas a ellas: madres, amigas, amigos, hermanos. Es una designación con tintes negativos, una especie de castigo. También da cuenta de la libertad de las mujeres para no circunscribirse al deseo de *los otros*, es una muestra de su agencia. El egoísmo está ligado a anteponer la actividad artística a las necesidades del entorno, dice *Ximbo*. “Yo siempre estaba muy clavada en el *Hip Hop*, siempre fue lo más importante, más que la escuela, más que todo” (Entrevista 24/2/2017). Esta reivindicación del “yo” también contempla un reconocimiento de la juventud, dice *Obeja Negra*.

Reivindicábamos a las mujeres jóvenes. Porque también veíamos la adultocracia, las doñas que nos querían. Decíamos, ya sabes, yo les decía, vengo de liberarme de mi mamá o de darme unas cachetadas sabrosas porque..., le dije, mi primera autoridad que yo tuve que deshacer fue la de mi madre. Porque mi madre, la educación fue a chingazo, a chingazo a chingazo. Eso fue, pero chingazo, chingazo, chingazos. Entonces sí, fue un momento en el que ya le tuve que parar y decirle, ya no me puedes golpear así, o sea, dices que me quiere y me estás golpeando. Porque sí me golpeaba. Me imagino yo, es que como también así la educaron a ella, chingazo, chingazo, chingazo. Y entonces cuando yo logro romper con eso, esa era nuestra reflexión, no queremos que las adultas nos digan qué hacer. Y aparte también el proceso de empoderamiento jóvenes, jóvenes líderes, donde nos decían, ustedes son la fuerza creadora y revolucionaria. Nos metían todo ese rollo: la juventud es el motor de toda esta sociedad. (Entrevista, 15/2/2017).

- **“Yo, la rara de la casa”**

La “rareza de las mujeres” en la cultura *Hip Hop* es otro elemento que forma parte de su oposición al *paradigma negativo de la subjetividad*. Ya que no pueden ser circunscritas a un modelo estereotipado de mujer. Elemento que también da cuenta de su agencia, por no hacer lo que el resto esperaría, comenta *Mare Advertencia Lírika*.

En realidad, como la parte social siempre fui muy rara. Porque precisamente también por todas estas limitaciones sociales que tuve al inicio, o sea, como por tener que madurar más pronto. Por el tener que darte cuenta incluso de las relaciones de poder al interior de la sociedad. Y como cuáles eran los sectores vulnerables, que en ese caso éramos nosotras, y mi familia, pues. Entonces yo me hice como muy desconfiada. Y también como por otras mismas cuestiones, como de violencia que en general nos toca vivir, como que yo era una persona así, súper antisocial, no confiaba en nadie, era así como bien difícil que yo me relacionara con las demás personas, y si me relacionaba con las demás personas era muy superficialmente. Entonces, como realmente, incluso ahora lo pienso, como las amistades que tuve digamos en la secundaria, por ejemplo, eran personas totalmente ajenas a mi forma de vida. En ese entonces a mí ya me gustaba el *rap* pero como que no podía decirlo así abiertamente porque era como la rara. (Entrevista, 8/4/2015).

Salir de los mandatos de género, convertirse en “rara”, también está relacionado con la idea de las mujeres que “persiguen su sueño” y no abandonan sus motivaciones por complacer a las demás personas. Eso no siempre está mal visto, también llega a formar parte de un reconocimiento que el entorno brinda a las mujeres, como lo señala *Laryza García*.

Lo que me ha pasado mucho es que de repente, por ejemplo mis compañeros de la secundaria, o de la prepa, me escriben de, -Lary, qué padre que seguiste bailando, o sea, veo tu perfil y veo tus videos y como que no sé yo percibo como cierto, como, pues como admiración, no tanto hacia mí sino que logré hacer y vivir de lo que más me gusta. Eso a mí, leer esos comentarios, esos mensajes, pues me motiva mucho, porque yo sé que por diversas cuestiones hay gente que a veces no logra hacer lo que...su sueño, digamos. Entonces me siento yo muy afortunada y muy apoyada de la gente que me rodea y pues, por ejemplo, ahora mis papás, mi familia, es como de, y ahora dónde vas a viajar. Ellos saben que el *Hip Hop* y la danza urbana me han dado lo que yo necesito, soy independiente, viajo si quiero, me compro lo que yo quiero con mi trabajo, haciendo lo que me gusta...entonces, pues sí, la gente reacciona muy bien. A veces algo incrédulos no, a poco sí, a poco la danza te deja eso, a poco el *Hip Hop*. (Entrevista, 15/3/2017).

7.1.3.- *Psique y sociedad (la inherencia entre dentro y fuera del cuerpo)*

Pensar como lo hace *Lois McNay* que las mujeres ya no pueden ser vistas como externas a la cultura es una propuesta que se vuelve determinante en la configuración del *Hip Hop*. Las mujeres lo están haciendo, colocarse en el centro, en la construcción de esta propuesta cultural para dejar de mirarse en la periferia.

- **Las mujeres como constructoras de la cultura *Hip Hop***

Las mujeres están viendo su relación con la cultura *Hip Hop* como parte de un trabajo. Evidentemente se trata de un acto de agencia. Las mujeres en el *Hip Hop* han configurado una posibilidad laboral, como dice *Laryza García*.

Yo creo que el *Hip Hop* es eso, siempre y cuando tú le retribuyas a la cultura lo que has obtenido de ella, sabes, ¿cómo? Dando talleres gratis o becando a alumnos que quieren aprender, pero no tienen dinero, pues vente, no importa, el dinero es lo de menos, obviamente cobras pues lo que sabes que te ha costado prepararte, pero no vas a “sangrar a la gente”, sabes, yo creo que el *Hip Hop* puede ser eso, por algo es algo ya tan grande que ha trascendido décadas, porque puede funcionar como una comunidad, y entre los mismos integrantes de la comunidad apoyarnos a ser autosustentables. Comprarnos nuestros productos, promocionar nuestras marcas, a lo que nos dedicamos cada quien. Entonces a veces sí es algo que está medio peleado, no, como el *underground* con el...no debiera ser. Yo siento que el *Hip Hop* es universal, no debería de hacer esas diferencias. (Entrevista, 15/3/2017).

En el *Hip Hop* se pueden generar recursos económicos y no abandonar las prácticas artísticas, como en el caso de *Ximbo*, que siempre quiso ser actriz y le impidieron esa formación en casa, para descubrir que la cultura *Hip Hop* no pone límites.

Y fíjate, una persona así –abierta- me dijo no, qué difícil. Porque es que las actrices, cuando obtienen cierta edad se les termina la belleza física, el cuerpo, y ya no tienen trabajo. Y yo siempre he sido muy susceptible, no a lo que me dice cualquier gente, pero lo que me dicen mis papás o mi pareja, desafortunadamente siempre he sido muy susceptible, entonces me dicen no, es algo que se me queda por dentro y que muy probablemente abandone, que muy probablemente también de modo muy rebelde le dé la vuelta y haga otra cosa, como aquí que acabé *rapeando*. Pero me pasa mucho eso y es algo que me tardé mucho tiempo en descubrir. Si me dice no cualquier *hijo de vecino* voy a mandarlo a la *fregada* y voy a hacerlo más, pero eso no, entonces ese comentario de mi madre me cambió, yo dije no, entonces yo no puedo ser actriz, no, porque va a pasar eso. Y claro, es súper machista. (Entrevista, 24/2/2017).

- **Las mujeres como constructoras de espacios: “Los espacios no existen, se construyen”**

Una propuesta de alcances éticos y políticos de la cultura *Hip Hop* es asumir que nada existe y que todo hay que construirlo, especialmente los espacios. Al rastrear por qué el espacio es tan importante para las mujeres en el *Hip Hop* se descubre que parte de la subalternidad que enfrentan, no sólo en esta cultura, sino fuera de ella, las hace percibir los lugares como *topos* que están en construcción. Por ejemplo, el hecho de vivir en colonias populares donde los servicios escasean las obliga a ser partícipes de procesos de gestión para que las condiciones de vida se transformen. En este tenor, no son mujeres que ven cómo sus entornos se trasmutan, por el contrario, ellas se involucran en la organización de comitivas para hacer solicitudes y exigir que el bienestar llegue a los lugares que habitan. Esta dinámica se replica en la cultura *Hip Hop*, y, por ende, también ahí construyen. Por otro lado, construir los espacios de mujeres ha representado un gran reto en medio del mundo machista, pero incluso esta posibilidad, permite que ahora haya *crews* completamente formados por chicas donde se apoyan mutuamente, dice la rapera Micherry Sirena:

Pues, sí, sí tengo una experiencia porque pertenecía a un *crew*, yo era la única chica, eran cuatro chicos y de pronto no sé por qué hubo así como un momento en el que a uno se le fue la onda y empezó así como a tirar contra mi persona y era con la persona con la que yo menos me relacionaba, pues sí me saqué mucho de onda, decidí seguir sola, y después me encontré con Mujeres Trabajando, que yo desde chica las escuchaba *Ximbo* y *Jezy P*, y me invitaron a formar parte del colectivo y eso fue así una cosa súper buena, como una recompensa, sabes, las cosas que había vivido malas como que se equilibró con esta parte y lo único que puedo decir es que yo no regreso atrás, siempre ha sido hacia adelante, y cuesta trabajo a veces salir adelante pero sí los estoy logrando. (Entrevista, 12/3/2016).

- ***Las mujeres en la cultura Hip Hop y la reivindicación feminista***

El feminismo es una propuesta transgresora de ciertas mujeres en la cultura *Hip Hop* en México. Enunciarse como *feminista* conlleva una responsabilidad política porque su expresión se encamina a desmontar la desigualdad de género. Si bien las raperas feministas –como *Mare Advertencia Lírika*, *Batallones Femeninos* y *Rebeca Lane*- han apostado por esta propuesta, siempre están en vínculo con los principios y planteamientos de la cultura *Hip Hop*. Efectivamente, no es gratuito que sea en esta cultura donde el feminismo esté floreciendo, porque su ofrecimiento “original”, que emana de *Planeta Rock*, es respetar las diferencias y reconocer la diversidad.

La presencia de las mujeres en la cultura *Hip Hop* representa en sí una forma de agencia y resistencia genéricas. Por otra parte, en este capítulo se ha puesto de manifiesto que la agencia genérica va de la mano con otros ejes sociales que determinan la condición de vida de las mujeres, como son: *lo material y lo simbólico; la identidad; la psique y la sociedad*. En este tenor, las mujeres en la cultura *Hip Hop* toman una posición negociadora que hace de la frase *Hip Hop: cultura en movimiento*, una toma de conciencia dinámica, determinada por el modelo *freestyle: hacerlo al estilo propio y con los recursos que se tienen a la mano*.

CONCLUSIONES

La cultura *Hip Hop* forma parte de las propuestas encargadas de gestionar la vida que se implementaron socialmente a partir del siglo XVIII. Ésta actúa particularmente en la década de los setenta como mecanismo de regulación social implantado entre la juventud. Por tal razón, la cultura *Hip Hop* funciona como una propuesta que “salva vidas” o “resguarda vidas”, apelando a la noción de que ningún sujeto puede exterminarse a sí mismo en la modernidad. Si bien este mecanismo regulatorio puede no brindar grandes alternativas de transformación; porque el *Hip Hop no crea nada nuevo, lo resignifica todo*¹⁰⁵, sí propone elementos que permiten a las mujeres generar reivindicación cultural y cuidado personal. En este sentido, contar con una propuesta cultural que apuesta por la vida y no por la muerte, en un mundo donde fenómenos como el feminicidio son cotidianos, representa en sí un espacio de agencia y resistencia genéricas.

Sin embargo, la propuesta cultural emergente en el Bronx no simboliza un espacio cómodo para las mujeres más allá de su versión idealizada de *Planeta Rock* o *planeta en movimiento*. Pese a la situación, las mujeres hacen uso estratégico de lo porosa que es la puerta de entrada a la cultura *Hip Hop*, enfrentando negociaciones y conflictos constantes con las personas del entorno. Desafiar las peripecias cobra valía si se toma en cuenta que la cultura *Hip Hop* es una posibilidad de generar opciones de vida más allá del espacio doméstico, tradicionalmente asignado a las mujeres. Esta forma de vida representa también la constitución activa de la cultura, ámbito considerado masculino (Véase capítulo dos), donde las mujeres no sólo ingresan a un horizonte de significación específico, sino que son protagonistas de las Bellas Artes: canto, danza, pintura y música (rap, breaking, graffiti y DJing), situación que podría ser compleja si se consideran las condiciones sociales y económicas de procedencia.

Contestando a la pregunta que guía esta investigación: *¿cuáles son las prácticas discursivas de las mujeres en la cultura Hip Hop en México y de qué manera estas prácticas discursivas plantean manifestaciones de agencia y resistencia genéricas?* Las respuestas se recabaron con base a la esquematización de agencia y resistencia que formuló *Lois McNay* en los niveles 1) *material y simbólico*; 2) *identidad*; y 3) *psique - sociedad*. Por consiguiente, bajo la dimensión de lo *material y lo simbólico* es claro que las limitantes económicas se convierten en el principal obstáculo para que las mujeres ingresen al espacio público y a la constitución de la cultura, puesto que la falta de recursos limita la preparación, la movilidad y la compra de equipo. Como forma de agencia y resistencia genéricas las mujeres en la cultura *Hip Hop* han optado por la tarea de autogestión para afrontar las restricciones materiales existentes.

Mientras que en la dimensión *simbólica* es importante mencionar que los principales obstáculos radican en que se sigue pensando que las mujeres no “deberían” estar en la calle, entre hombres, haciendo prácticas artísticas. Al respecto, las mujeres en la cultura *Hip Hop* han respondido ocultando o mintiendo en lo referente a su quehacer artístico, hasta que logran cierto nivel de reconocimiento social, para aminorar el estigma y las confrontaciones.

Por otra parte, en lo que concierne a la dimensión de *identidad*, es claro que las mujeres en la cultura *Hip Hop* no aceptan de forma unidireccional e irreflexiva los mandatos de género, razón por la cual constantemente son nombradas como mujeres egoístas y raras. Ante esta situación, las mujeres reaccionan explicando al entorno lo que hacen, de modo que logran, en la medida de lo posible, que las demás personas comprendan lo que es la cultura *Hip Hop*.

En la dimensión de *la psique - la sociedad*, es claro constatar cómo la agencia y resistencia genéricas se establecen en la medida que las mujeres no se consideran como personas configuradas por la cultura, sino que ellas mismas se colocan en el centro, al decir que la constituyen. Y no sólo ello, le aportan su visión del mundo y propuesta crítica como lo es el feminismo.

¹⁰⁵ Es una frase empleada en México entre las personas integrantes de esta propuesta cultural.

En síntesis, la agencia y resistencia genéricas de las mujeres en la cultura *Hip Hop* se configura en la creación de una identidad *Borderland* (de frontera), que implica no ser habitante estática de *ningún lugar*, por consiguiente, eligen la *cultura en movimiento*, el *Hip Hop*. Esta identidad *Borderland* se ve apoyada en el método por excelencia de la propuesta del Bronx que es el *freestyle* (estilo libre), que implica hacer cosas con base a la experiencia, y como éstas cambian, las mujeres también se transforman. Aunado a la posibilidad de crear espacios. Desde un *no lugar* las mujeres se organizan y configuran *heterotopías*. En este sentido, la hipótesis que se propuso al inicio de la investigación se ve confirmada: *Las manifestaciones de agencia y resistencia genéricas de las mujeres en el Hip Hop se articulan a la noción de –cultura en movimiento– de Planeta Rock, como posibilidad de dislocar toda lectura esencialista de lo que significa ser mujeres al interior de la propuesta cultural del Bronx.*

A lo largo de la investigación se indagaron las normas históricas discursivas que establecen lo que implica ser mujer en la cultura *Hip Hop* en México. Estas prácticas discursivas, desde la perspectiva de Michel Foucault, permitieron esquematizar un inventario que se sustentó en el método de la *genealogía* cimentado en las tradiciones de pensamiento. Para la cultura *Hip Hop*, leída desde la noción de *Planeta Rock*, las mujeres están en posibilidad de involucrarse en esta propuesta. Para los *medios de comunicación* las mujeres son el estereotipo de género: madres, novias y compañeras amorosas. Y, para las mujeres implicadas en esta propuesta cultural se conciben, ellas mismas, como protagonistas y pioneras.

De todos los elementos que configuran a la cultura *Hip Hop* (véase capítulo cinco), *el rap* – la dimensión cantada- es la forma directa de simbolizar a la propuesta del Bronx. Por ende, no es fortuito que en muchas latitudes el *rap* sea considerado como sinónimo de *Hip Hop*, porque de hecho lo representa. A diferencia de prácticas como el *breaking* o el *graffiti*, que pudieran apelar a la interpretación significativa, el *rap*, al ser lingüístico es también regulable, por consiguiente, este elemento es el que más se difunde como parte de la *cultura en movimiento*.

En este sentido, las prácticas discursivas que impone la noción de *Planeta Rock* normalizadas en el *rap* son la experiencia de la calle, la misoginia, la reivindicación de minorías, algunas propuestas contestatarias, así como la propagación de las prácticas artísticas de la cultura *Hip Hop* y en algunos casos hasta su cosmovisión.

Por otro lado, las prácticas discursivas que normalizan los medios de comunicación a través del *rap* son: la cultura de calle, la misoginia y el arte del *rap* (sin referente histórico de la propuesta de *Planeta Rock*). Mientras que las prácticas discursivas que normalizan las mujeres a través del *rap* son: los elementos de la cultura *Hip Hop*, las mujeres y el feminismo.

Siguiendo los procesos de enunciación de las mujeres *raperas* en México los tópicos están claramente definidos. Del año 1996 a 2006 el discurso versa sobre la experiencia, la calle y el *Hip Hop*. Para 2014 el posicionamiento feminista hace acto de presencia, y entonces, convive con el *rap* hecho por mujeres. Ese lugar de enunciación no es propio del *Hip Hop* sino un reflejo de lo que acontece en la sociedad. Académicas y activistas son quienes han nombrado a ese *rap* como feminista. De hecho, las *raperas* han adoptado esta denominación que antes no asumían. En los últimos años el discurso feminista ha ganado terreno en todos los ámbitos y también se reproduce en esta cultura.

Una mirada geográfica nos permite constatar que el *rap* feminista no surge en el centro del país sino en la periferia: el sur y el norte (Oaxaca y Ciudad Juárez lo visibilizan, ambos espacios de resistencia). Sin embargo, como las propias *raperas* lo refieren, ese posicionamiento también se da gracias a su tránsito por el centro del país, donde el feminismo se difunde con mayor libertad.

En lo referente al contexto conviene señalar lo siguiente. La participación de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México es minoritaria. Evidentemente no se trata de una situación particular, sino que estamos antes un síntoma social:

las mujeres siguen siendo minoría en los espacios públicos a pesar de conformar la mitad de la población a nivel mundial.

Si bien la presencia de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México está activa, difícilmente se pueden obtener datos que sustenten esa participación. La identidad *Hip Hop*, como la de las personas en general, sufre reestructuraciones y se configura todo el tiempo: ser *Hip Hop* depende del momento y del lugar en que cada sujeto se posicione desde esta cultura y evidentemente no todas las personas lo hacen de la misma manera. Hay quienes asumen que ser *Hip Hop* es rapear, bailar o *graffitear*, mientras otras personas piensan que ser *Hip Hop* es tener “conciencia”, “conocimiento” y “fundamentos” de la propuesta que emerge en el Bronx: al final cada quien puede ser *Hip Hop* a su manera, es el método *freestyle*.

En el caso de las mujeres que forman parte de la cultura *Hip Hop* las limitaciones se acentúan porque ni la calle, ni las bardas, ni la noche, ni el escenario, les pertenecen automáticamente, hacer propios esos espacios representa una labor que lleva tiempo, “batallas”, conflictos y disputas con los entornos que las encasillan a los mandatos de género. Sin embargo, a pesar de los ideales identitarios que generalmente la sociedad atribuye a las mujeres: casarse, tener hijos, poseer una carrera, ser tiernas y cuidadosas; el *Hip Hop* representa en sí mismo una ruptura con los estereotipos de feminidad aceptados: ellas se colocan en el centro, toman la palabra, construyen espacios, redes afectivas, confrontan, generan solidaridad con algunos hombres, y a últimas fechas, sororizan con mujeres.

La cultura *Hip Hop* es en sí misma un acto de rebeldía para las mujeres frente a la sociedad que pretende expropiarles habilidades, creatividad y deseos. Anteponer las prácticas artísticas del *Hip Hop*: *rap*, *breaking*, *Djing* o *graffiti*, a las necesidades que impone el sistema sexo-género como *-ser-para-los otros-*, es en sí una postura de agencia entre las mujeres. El *Hip Hop*, en su versión *Paneta Rock*, es el mundo de posibilidades donde pueden *ser*, *hablar*, *expresar*, *crear*, independientemente de su lugar de procedencia, nivel socioeconómico, formación académica o estado civil. Incluso pueden hacer arte porque el *Hip Hop* permite crear desde la soledad, configurando así una *Habitación propia* al estilo Virginia Woolf.

Gran cantidad de mujeres que están inmersas en la cultura *Hip Hop* la hacen propia como forma de sublimar los gustos artísticos ante la sociedad que aplasta su creatividad. Ser mujer y artista representa un lujo para la mayoría de las jóvenes que están en el *Hip Hop* y provienen de familias precarias. Recordemos lo que la rapera *Obeja Negra* dice que sus padres le señalaban cuando hacía referencia a la maquila donde estaba “destinada” a trabajar: “Esta es tu fábrica”. En el fondo, ser *Hip Hop* también representa la negación ante el mandato social que impera en países pobres como los nuestros: *ser obreras*. Es una lucha ante la naturalización de la pobreza que pesa sobre las mujeres y es la apuesta por la insubordinación. Las mujeres se niegan a ser colocadas donde *el otro* les ordena y toman el lugar que eligen: “yo soy artista” y para eso “no se estudia” porque “yo ya soy”, dice *Obeja Negra* de Batallones Femeninos.

La cultura *Hip Hop* también representa un lugar de enunciación, un espacio donde se genera sentido con la palabra y con el cuerpo, porque el “cuerpo también dice cosas”, menciona Laryza García, especialista en *Street dance*. Las mujeres hablan sobre su experiencia vivida, en ese sentido el *Hip Hop* cumple la promesa del feminismo radical: conocer la experiencia de las mujeres desde su enunciación.

En el interior del país se viven distintas realidades y el discurso feminista todavía representa una afrenta a los ordenamientos familiares e institucionales. El activismo es una de las vías por las cuales circula el feminismo, los espacios gubernamentales son otro, aunque en ocasiones sus programas caigan en los vicios de la revictimización y el despojo político. El *rap*, en ese sentido, ha jugado un papel importantísimo como difusor de la propuesta lírica que motiva el empoderamiento de las mujeres, la denuncia de la violencia de género y la crítica a la desigualdad.

En el *dispositivo* se conforma la línea de fuga, la resistencia. Evidentemente no se puede menoscar que los contextos en los cuales ahora mismo opera el *Hip Hop* feminista son adversos. En el caso de Oaxaca estamos frente a un espacio que lleva a la par luchas por el reconocimiento de los *usos y costumbres*, los cuales no siempre comparten la propuesta política de erradicar las desigualdades de género. En el caso de Ciudad Juárez, el *rap* feminista también es un síntoma, puesto que la visibilidad a nivel mundial en torno a los feminicidios en México emana de ese lugar. Ahí la lucha es compleja y ambivalente, se canta *rap* para denunciar, pero también para vivir. Es una apuesta por las *Vivas*, dice *Obeja Negra*.

Sin duda, la aparición de los discursos feministas en el *rap* en México ha causado escozor al interior de la cultura *Hip Hop*. Las mujeres pioneras, las que tomaron el micrófono en el primer lustro de la década de los noventa no terminan de entender qué hace el feminismo en el *Hip Hop* porque hasta ahora desarticula, coloca a los hombres en segundo lugar, e incluso, les impide su ingreso: “eso no pasaba antes”. En cambio, ellas reconocen que siempre tenían que trabajar con hombres porque mujeres eran muy poquitas y ellos se mostraron solidarios. Ahora las cosas han cambiado, perciben al feminismo con un elemento que hace daño.

Por otro lado, la última generación de raperas, las del interior de la república que se posicionan feministas, no conciben su labor artística en el *Hip Hop* si no se habla de los procesos de desigualdad que enfrentan las mujeres: “la burra no era arisca, sino que la hicieron, la niña no era feminista, sino que la convirtieron”, dice *Mare Advertencia Lírika*. Esta generación de *raperas* asume que hay un lugar de desigualdad que el *Hip Hop* no miraba y que ahora están focalizando las mujeres desde el interior de esta propuesta cultural. En este tenor, el feminismo es una contribución de las mujeres a la cultura *Hip Hop*, y también es su agencia y resistencia genéricas. Si se toma en consideración que la resistencia, como dice Foucault, no es una posición externa al poder, sino las estrategias que circulan en su interior y que propician la diferencia.

Como ya se mencionó, un hallazgo importante en esta investigación es que las mujeres se cuentan como protagonistas de la cultura *Hip Hop*. A diferencia de los Estudios Culturales de la década de los setenta que miraban a las mujeres en relación a los varones, ahora es posible ver cómo las mujeres se posicionan a sí mismas, no como parte sino como fundadoras y como personas que contribuyen a que esta cultura crezca junto a quienes la integran. Incluso asumen que no es *el otro* el que las lleva a estar en el *Hip Hop*. Las aportaciones que realizan son diversas: construyen espacios, apoyan movimientos sociales, difunden el feminismo, resignifican el *Hip Hop* y sus prácticas artísticas, socializan conocimiento y siguen siendo un referente para las mujeres –sobre todo para las pobres- de que el arte está ahí para hacerlo propio.

La primera generación de mujeres se propone ensanchar el acercamiento juvenil a la cultura y ser referente de que la edad no es obstáculo para ser parte del *Hip Hop*, como lo menciona *Ximbo*. “Todos los días intentando poner humildemente un ejemplo de que se puede, de que se puede y ahí estamos, y me siento con esa responsabilidad por la edad biológica que tengo, o sea, si pronto voy a tener 40 años seré de las raperas más grandes del país de edad y quiero vivir demostrando que sí se puede y seguir, y seguir.” (Entrevista, 24/2/2017).

Las mujeres contribuyen con la generación de talleres *Hip Hop*, para transmitir sus conocimientos en las diversas disciplinas en las que se encuentran adscritas: “Porque uno va madurando, cuando eres chiquito no entiendes nada, pero claro que tiene una función social, en muchos lugares que se dan talleres de *rap* hay gente que va abandonando actividades que quizá no son tan buenas para su vida, y empiezan a ocuparse en el *rap*.” (*Ximbo*, entrevista, 24/2/2017). El carácter social de la cultura *Hip Hop* es diverso: empodera a las mujeres, les da confianza en los distintos escenarios y se convierte en una herramienta de apoyo. Por eso muchas mujeres que forman parte de la cultura *Hip Hop* se proponen como objetivo en la vida adulta fundar casas de cultura donde se difunda esta propuesta.

Finalmente, reitero, este es un intento por construir discursivamente la historia de las mujeres en la cultura *Hip Hop* en México. Por supuesto que la última palabra aún no está escrita y las nuevas propuestas serán bienvenidas, sobre todo las que logren integrar los elementos de la cultura *Hip Hop* y permitan visibilizar a las mujeres como sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- **AGAMBEN, Giorgio.** (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino.* España. Editorial Anagrama.
- **ANZALDÚA, Gloria.** (2015). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza.* México. UNAM/PUEG.
- **BARTRA, Eli.** (Compiladora). (2000). *Debates en torno a una metodología feminista.* México. UNAM.
- **BELTRÁN PEDREIRA, Elena.** (2012). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos.* España. Ed. Alianza
- **BENHABIN, Seyla.** (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global.* Argentina. Katz.
- **BENHABIB, Seyla.** (2008). "Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral". En: Amorós Celia (ed.). *Feminismo y ética.* ISEGORIA, 6:37-64. Barcelona. Instituto de Filosofía. Anthropos.
- **BLACKMAN, Shane J.** (1998) "The School: 'Poxy Cupid' An ethnographic and feminist account of a resistant female youth culture: the New Wave Girls". En: Tracey Skelton y Gill Valentine (eds.), *Cool Places. Geographies of Youth Culture,* Londres y Nueva York, Routledge.
- **BLAZQUEZ GRAF, Norma** (2012). "Epistemología feminista: Temas centrales". En: Norma Blazquez Graf, Fátima Fernández Palacios y Maribel Ríos Everardo. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales.* México – UNAM.
- **CAMAROTTI, Ana Clara, Pablo Di Leo y Ana Lía Kornblit.** (2007). "Ocio y tiempo libre en los jóvenes", en Ana Lía Kornblit (Coord) *Juventud y vida cotidiana.* Buenos Aires. Editorial Biblos.
- **CANTÚ, Norma Elia.** (2015). "Traducir: abrir caminos, construir puentes", En: Gloria Anzaldúa. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza.* México. UNAM/PUEG. 2015.
- **CASCAJOSA, Concepción y Marta Fernández** (2008). "Género y estudios televisivos". En: Isabel Clúa (ed.) *Género y cultura popular.* Barcelona. Ediciones UAB.
- **CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia.** (2008). *Metodología de la investigación feminista.* Guatemala. UNAM/CEIICH/Fundación Guatemala.
- **CHAVERRY SOTO, Ramón.** (2010). *El sujeto como objeto de sí mismo.* México. AFÍNITA / UNAM.
- **DE BARBIERI, Teresita.** (2000). "Acerca de las propuestas metodológicas feministas" En: Eli Bartra (Compiladora) *Debates en torno a una metodología feminista.* México. UNAM.
- **DE LA PEZA, María del Carmen.** (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa.* México. UAM-X.
- **DE LAURETIS, Teresa** (1989). *La tecnología del género.* London, Macmillan Press. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf
- **DE SAUSSURE, Ferdinand** (1945). *Curso de lingüística general.* Buenos Aires. Editorial Losada.
- **DÍAZ, María Eugenia et al.** (2012). "La paradoja del tiempo libre: ¿actividades regladas para los jóvenes? En: *Juventudes y género. Sentidos y usos del cuerpo, tiempos y espacios en los jóvenes de hoy.* Argentina. Lugar Editorial.
- **DOKINS, Said.** (2007). *La calle es de nosotras. La participación de la mujer en el arte urbano.* México: Sociedad Dokins. 36p. 24 obras gráficas.
- **ESTEVA, Gustavo.** (2004). "Desafíos de la interculturalidad. Intervención en el seminario. El carácter de la interculturalidad". Oaxaca. Oax. 12 de octubre de 2001. En: *Interculturalidad. Desafíos de la interculturalidad.* México. Diálogos en la acción.
- **FANON, Frantz.** (2009). *Piel negra, máscaras blancas.* Madrid. Akal.
- **FEIXA, Carles.** (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México.* México. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud. Colección Jóvenes. No. 4.
- **FOUCAULT, Michel.** (2013). *La arqueología del saber.* 3ra Edición. México. Siglo XXI.

- **FOUCAULT, Michel.** (2011). *Historia de la sexualidad. Vol. 1.* 3ra Edición. México. Editorial Siglo XXI.
- **FOUCAULT, Michel.** (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías.* Buenos Aires. Nueva Visión.
- **FOUCAULT, Michel.** (1980). *Microfísica del poder.* Madrid. La Edición de la Piqueta.
- **FREUD, Sigmund.** (2003). *Tótem y Tabú.* FCE. México.
- **GARCÍA, Laura.** (2008). *Desbordamientos de una periferia femenina.* México. Sociedad Dokins
- **GARCÍA CANAL, María Inés.** (1998). *“Espacio y diferenciación de género (Hacia la configuración de heterotopías de placer”* Revista Debate Feminista, año 9, vol. 17 (abril), pp. 47-57.
- **GOLDSMITH CONNELLY, Mary.** (2000). “Feminismo e investigación social. Nadando en aguas revuelta” En: Eli Bartra. (Compiladora). *Debates en torno a una metodología feminista.* México. UNAM. pp. 35-62.
- **GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl.** (1980). *Introducción al método científico.* México. Esfinge.
- **GURRIERI, Adolfo, et al.** (1971). *Estudios sobre la juventud marginal latinoamericana.* México-Argentina-España. Siglo XXI.
- **HALL, Stuart. & Jefferson T.** (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain.* Birmingham. Routledge.
- **HARDING, Sandra.** (2000). “Existe un método feminista?” En: Eli Bartra. (Compiladora) *Debates en torno a una metodología feminista.* México. UNAM. pp. 9-34.
- **HARDING, Sandra.** (1996). *Ciencia y Feminismo.* Madrid. Morata.
- **HEBDIGE, Dick.** (2013). *Subcultura. El significado del estilo.* España. Paidós.
- **HERNÁNDEZ HERSE, Luisa Fernanda.** (2013). *“Las mujeres no pintan” Identidades de jóvenes creadoras de graffiti en México,* tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de la Mujer, México. Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco.
- **HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Pablo & Gama, Federico** (2009). *Cholos a la Neza. Otra identidad de la migración.* México. Instituto Mexicano de la Juventud.
- **HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Pablo.** (2008). *La historia del graffiti en México.* México. Instituto Mexicano de la Juventud.
- **HERNANDO GONZALO, Almudena.** (Coord.). (2003). *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones en torno a un deseo conflictivo.* España. Minerva Ediciones.
- **KUNIN, Johana.** (2014). *Jóvenes Indígenas que “rapean” al ritmo de los cambios en el Altiplano Boliviano.* En: Maya Lorena Pérez y Laura R. Valladares. *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina.* México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- **LAMAS, Marta.** (2013). “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”. En: *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual.* México. PUEG/UNAM/Porrúa.
- **LAGARDE, Marcela.** (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* México. UNAM.
- **LAGARDE, Marcela.** (2001). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia.* España. Horas y HORAS.
- **LAQUEUR, Thomas.** (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Barcelona. Ediciones Cátedra.
- **LINDÓN, Alicia.** (2006). “Territorialidad y género: una aproximación desde la subjetividad espacial”. En Ramírez Kuri Patricia & Aguilar, Miguel. (2006) *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacios urbano contemporáneo.* España. ANTHROPOS/UAM-I.
- **LÓPEZ DíEZ, Pilar.** (2007) “¿Cómo tratan la violencia de género los medios de comunicación?”. En: Juan F. Plaza y Carmen Delgado (eds.). *Género y comunicación.* España. Editorial Fundamentos.
- **MASSEY, Doreen.** (1998). *“Espacio, lugar y género”.* Revista Debate Feminista, año 9, vol. 17 (abril), 1998, pp. 39-46.
- **MATTELARD Armand. & Neveu E.** (2004). *Introducción a los estudios culturales.* México. Paidós.

- **McROBBIE, Angela & Garber, Jenny.** (1976). "Girls and subcultures". En: Hall, Stuart. & Jefferson T. (1976) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Routledge. Birmingham. 1977. <https://dodgeengl106.files.wordpress.com/2012/02/girls.pdf>
- **McNAY, Lois.** (2000). *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. . Cambridge. U.k. Polity Press.
- **MIES, María.** (2000). "¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feminista". En: Eli Bartra (Compiladora) *Debates en torno a una metodología feminista*. México. UNAM. pp. 63-102.
- **MONTESINOS, Rafael.** (2002). "Masculinidad y juventud. La identidad genérica y sus conflictos. En: Alfredo Nateras Domínguez (Coordinador). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México. UAM-I/ Porrúa.
- **NATERAS DOMÍNGUEZ, Alfredo.** (2002). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México. UAM-I/Porrúa.
- **OLVERA, José Juan. et al,** (2014). "El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción" En: José Manuel Valenzuela. *Tropeles juveniles*. México. COLEF. pp. 157-192.
- **ORTNER, Sherry B.** (1979) ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En: Harris, Olivia y Kate Young (Compiladoras) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- **PIMENTEL, Spensy.** (2014). "Bro MC's: Los Guaraní-Kaiowá de Brasil y el reencantamiento del Hip Hop en la lucha por la tierra". En: Maya Lorena Pérez y Laura R. Valladares. *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 227-254.
- **PELÁEZ RODRÍGUEZ, Diana Carolina.** (2014) "Guerrera beat: Hip hop chicana en Los Ángeles". En: José Manuel Valenzuela. *Tropeles juveniles*. México. COLEF, pp. 123-151.
- **RAMÍREZ KURI Patricia & Aguilar, Miguel.** (2006). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. España. ANTHROPOS/UAM-I.
- **RANCIÈRE, Jacques** (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires. La Cebra.
- **RED DE INVESTIGADORAS POR LA VIDA Y LA LIBERTAD DE LAS MUJERES,** (2009). Marco Jurídico. México. Red de Investigadoras por la Vida y la Libertad de las Mujeres. A.C.
- **REGUILLO, Rossana.** (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Argentina, Siglo XXI.
- **REGUILLO, Rossana.** (2007). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Colombia. Editorial Norma.
- **REGUILLO, Rossana.** (2000) *Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión*. En Carrasco, M. (Com.) Aproximaciones a la diversidad juvenil. México. El Colegio de México. Centro de Estudios Sociológicos.
- **REGUILLO, Rossana.** (2000^a). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. México. Grupo Editorial Norma.
- **RICHARD, Nelly.** (2009) "*La crítica feminista como modelo de crítica cultural*". En: *Debate Feminista*. México. Año 20. Vol. 40.
- **SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina, et al.** (2012). "Feminismo liberal, radical y socialista". En: Elena Beltrán. *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. España. Ed. Alianza.
- **SERRET, Estela.** (2011). "*Hacia una redefinición de las identidades de género*", en *GénEros, Revista de la Universidad de Colima*, Año 18, Época 2, No.9 (marzo-agosto,2011), pp. 71-98
- **SCOTT, Joan W.** (2013) "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (Compiladora) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México. UNAM-PUEG, pp. 265-302.
- **SCOTT, Joan W.** (1991). "Experiencia" *Critical Inquiry*. núm. 17. pp. 773-797. Disponible año 2017 en: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf>

- **SCHWARZ, Patricia K. N y Ana María Mendes Diz.** (2012). “Temporalidad y riesgo. Devenires en la construcción subjetiva y significativa de la sexualidad, el consumo y la violencia en jóvenes. En: *Juventudes y género. Sentidos y usos del cuerpo, tiempos y espacios en los jóvenes de hoy.* Argentina. Lugar Editorial.
- **TODOROV, Tzvetan.** (2001) “Tipología de las relaciones con el otro”. En: *La Conquista de América. El problema del otro.* México. Siglo XXI.
- **VALENZUELA, José Manuel.** (2004). *Paso del Nortec.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Océano.
- **VALENZUELA, José Manuel.** (2003). “Persistencia y cambio de las culturas populares”. En Valenzuela, J.M. (Coor.) *Los estudios culturales en México.* México. FCE.
- **VENDRELL, Joan.** (2002). “Masculinidades juveniles”. En: Alfredo Nateras Domínguez (Coordinador). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas.* México. UAM-I/ Porrúa.
- **VICH, Víctor.** (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.* Argentina. Siglo XXI.

ENTREVISTAS

- **MARE ADVERTENCIA LÍRIKA.** Entrevista, 8 de abril de 2015, Ciudad de Oaxaca.
- **MARE ADVERTENCIA LÍRIKA.** Entrevista, 26 de octubre de 2015. Ciudad de México.
- **LARYZA GARCÍA.** Entrevista, 15 de marzo de 2017. Ciudad de México.
- **GLORIA ISABEL.** Entrevista, 13 de marzo de 2017. Ciudad de México.
- **OBEJA NEGRA.** Entrevista, 15 de marzo de 2017. Ciudad de México.
- **MC SAKUSHIKA.** Entrevista, 14 de agosto de 2015, Ciudad de México.
- **XIMBO.** Entrevista, 24 de febrero de 2017. Ciudad Universitaria. Ciudad de México.
- **AFROMEGA.** Entrevista, 5 de marzo de 2017. Ciudad de México.
- **MICHERRY SIRENA.** Entrevista, 12 de marzo de 2016. Faro Indios Verdes. Ciudad de México.
- **DRAGONFLY.** Entrevista, 18 de febrero de 2017. Estado de México.
- **DAYRA FYAH.** Entrevista. 8 de marzo de 2015. Ecatepec, Estado de México.
- **JEZZY P.** Entrevista. 23 de abril de 2015. Ciudad de México.
- **NAKURY.** Entrevista. 19 de marzo de 2016. Ciudad de México.
- **REBECA LANE.** Entrevista. 17 y 19 de marzo de 2016. Ciudad de México.

INTERNET

- **CALAMAXION** (2017). 9 elementos de la cultura hip hop según KRS-One. Disponible en: <http://calamaxion.blogspot.mx/2010/10/9-elementos-del-hip-hop-segun-krs-one.html>
- **DPA.** “El Hip Hop late fuerte: en el Bronx, en Nueva York, lo que iba a ser una simple fiesta, revolucionó la música”, Excélsior. 11/08/2013. En: <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/08/11/913129>.
- **DECLARACIÓN DE PAZ DEL HIP HOP.** (2015) En http://es.rap.wikia.com/wiki/Las_Declaraciones_De_Paz_del_Hip_Hop
- **HISTORIA DEL GRAFFITI** (2015). En: <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>
- **ORIGEN DE LA PALABRA “HIP HOP”** – Etimología. (2017). Disponible en: <http://www.terapiahiphop.com/2008/12/22/origen-de-la-palabra-hip-hop-etimologia/>

FILMOGRAFÍA

- **THE WARRIORS.** Dir. Walter Hill. Michael Beck , James Remar, Dorsey Wright, Brian Tyler, David Harris, Tom McKitterick, Marcelino Sánchez , Terry Michos , Thomas G. Waites y Deborah Van Valkenburgh. 1979. Paramount Pictures. “Filme”
- **WILD STYLE.** Dir. Charlie Ahearn. Lee Quiñones, Sandra Fabara, Patti Astor, Fab 5 Freddy, Cold Crush Brothers, Rock Steady Crew, Grandmaster Flash, Busy Bee, Grandmixer DST. Rhino. 1983. “Filme”.
- **BEAT STREET.** Dir. Stan Lathan. Rae Dawn Chong, Guy Davis, Jon Chardiet, Leon W. Grant, Sandra Santiago, Robert Taylor, Lee Chamberlin, Mary Alice, Shawn Elliot, Jim Borrelli, Dean Elliott y Franc. Reyes. Orion Pictures. 1984. “Filme”.
- **FLYIN´CUT SLEEVES.** Dir. Henry Chalfant y Rita Fecher. 1993. “Film”.
- **FROM MAMBO TO HIP HOP.** Dir. Henry Chalfant. Willie Colon, Rock Steady Crew, Angel Rodriguez, Ray Barretto, Bobby Sanabria. 2009. “Film”
- **8 MILE.** Dir. Curtis Hanson. Eminem. Universal Studios e Imagine Entertainment. 2002. “Film”.
- **RUBBLE KINGS.**Dir. Shan Nicholson. Benjamin Melendez y Afrika Bambaataa. Saboteador Digital. 2015. “Filme”
- **SONITA.** Dir. Rokhsareh Ghaem Maghami. TAG/TRAUM, Intermezzo Films. Alemania. 2015. “Film”
- **SOMOS LENGUA,** Dir. Kyzza Terrazas. IMCINE. 2016. “Filme”.