Construyendo mundo: Hacia una genealogía de las mujeres feministas en la cultura *hip hop* en México*

Building the World: Towards a Genealogy of Feminist Women in *Hip Hop* Culture Mexico

Nelly Lucero Lara Chávez ORCID: 0000-0002-9349-6468

Universidad Nacional Autónoma de México

Recepción: 13/10/22
Aprobación: 16/02/23

Resumen

En el año 2014, en México comenzó a gestarse un movimiento de raperas feministas que develaba cómo se estaban produciendo cambios importantes al interior de la cultura *hip hop*. La presencia de mujeres feministas en esta propuesta cultural caracterizada mundialmente por cuatro elementos: *rap, breaking, DJing* y *graffiti* ponía en evidencia las grandes transformaciones que se estaban gestando en la cultura que nació en el Bronx, en Nueva York, en la década de los setenta. Estos cambios se encuentran articulados a la cosmovisión del *hip hop* que considera

Abstract

In 2014, in Mexico, a movement of feminist rappers began to take shape, revealing how important changes were taking place within the hip hop culture. The presence of feminist women in this cultural proposal, characterized worldwide by four elements like rap, breaking, *DJing* and graffiti, highlighted the great transformations that were taking place in the culture that was born in the Bronx, in New York in the 1970s. These changes are articulated to the worldview of hip hop that considers the "construction of a better world", which, together with its four artistic practices

* Este artículo fue posible gracias al apoyo que me otorgó el Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través de la Coordinación de Humanidades de la UNAM, durante mi estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG-UNAM)

la *construcción de un mundo mejor* y que, aunado a sus cuatro prácticas artísticas y la presencia de los feminismos, configura lo que en la actualidad se conoce como el *hip hop* feminista en México. A lo largo del presente texto se busca dar respuesta a la pregunta general: *¿cuál es la genealogía de las mujeres feministas involucradas en la cultura hip hop* en México? Como parte de los objetivos está el comprender las particularidades de enunciación y las formas de organización que construyen las mujeres en esta cultura y, finalmente, identificar la especificidad de dichos conocimientos. También se analiza el espacio de la fiesta *hip hop* como lugar para la configuración de una pedagogía feminista en México. Los resultados demuestran que la presencia del feminismo en la cultura *hip hop* habita en el marco de los activismos vinculados a la Cuarta Ola del Feminismo a nivel global.

Palabras clave
Rap, feminismo, *hip hop*, cultura, México.

and the presence of feminisms, configure what is currently known as feminist hip hop in Mexico. Throughout this text we seek to answer the general question posed: what is the genealogy of feminist women involved in hip hop culture in Mexico? As part of the objectives is to understand the particularities of enunciation and the forms of organization that women build in this culture, and finally, to identify the specificity of the knowledge built by feminist women in hip hop. The space of the hip hop party is also analyzed as a place for the configuration of a feminist pedagogy in Mexico. The results show that the presence of feminism in hip hop culture lives within the framework of activism linked to the Fourth Wave of Feminism at a global level.

Keywords
Rap, feminism, Hip Hop, culture, Mexico.

Introducción

La relación existente entre la cultura *hip hop* y el feminismo es añeja; desde el surgimiento de la primera, se establecieron alianzas con diversos movimientos sociales y propuestas encaminadas a erradicar las desigualdades a nivel económico, racial y de género (Chang, 2014), de tal manera que el vínculo existente tiene una historia de encuentro —estratégico y fructífero— desde la década de los setenta, las mujeres han sido parte de la cultura *hip hop* desde que esta propuesta nació en el Bronx, en Nueva York, aunque el discurso dominante se ha centrado fundamentalmente en los hombres como protagonistas (Díez, 2016). Por tal motivo, es importante recuperar la historia del *hip hop*, ahora contada por las mujeres, para evidenciar su participación en todos los procesos de

formación y difusión que, desde hace casi cincuenta años, han permitido el diálogo entre ésta y el feminismo.

Si bien la cultura *hip hop* se ha configurado como una propuesta antihegemónica y de resistencia (Díez, 2016; Tijoux *et al*., 2012), el contexto y los vicios patriarcales han propiciado que las mujeres sean sistemáticamente invisibilizadas. Pese a ello, la cultura *hip hop* está compuesta por mujeres, quienes además se están convirtiendo en un factor determinante para la difusión del feminismo, situación que provoca una paradoja: por un lado, el feminismo se percibe como una amenaza al interior del *hip hop* (Díez, 2016) y, por otra parte, está encontrando un campo para su crecimiento. Aquí un grupo representativo son las mujeres raperas que están enfrentado, cuestionando y revirtiendo los mandatos de género a través del uso de la palabra cantada.

Con la emergencia de la llamada Cuarta Ola del Feminismo, que la periodista Kira Cochrane advirtió desde el año 2013, en su artículo publicado en el diario británico *The Guardian* se vislumbraba la explosión contemporánea del movimiento feminista vinculado a la interseccionalidad (2013). El advenimiento de la Cuarta Ola del Feminismo ponía en evidencia que el/los feminismos, estaban ganando visibilidad a través de movimientos como el *MeToo* y la Marea Verde. Este movimiento, a diferencia de las anteriores, ponía a los países de periferia, entre ellos los países latinoamericanos, como el espacio portavoz de las propuestas encaminadas a la desarticulación de las opresiones y desigualdades, y a través del uso revolucionario de emociones, como la rabia y el dolor (Chaparro, 2022; Lamas, 2021).

La actual relación existente entre feminismo y *hip hop* está cobrando forma a través de un feminismo cultural vinculado al activismo, encaminado a tomar los espacios públicos: las calles, paredes y monumentos, para interpelar al patriarcado, al capitalismo y al poder colonizador. La propuesta *hip hop* con sus cuatro elementos artísticos: el *rap*, el *breaking*, el *DJing* y el *graffiti*; y el conocimiento como su quinto elemento. Las prácticas sociales que contemplan la moda callejera, el lenguaje callejero, el *beat box* y la ética *hip hop* expresada a través de la paz, la unidad, el amor

y el sano esparcimiento, han encontrado articulación con el feminismo al plantear, por separado, la conformación de un mundo mejor.

Como antecedente, la alianza entre feminismo y cultura *hip hop* fue analizada desde los Estudios Culturales, en Reino Unido, y después en la Escuela de Chicago, para posteriormente alimentar a la Escuela de Palo Alto, en los Estados Unidos. De estos espacios académicos emergieron nociones como *cultura, subcultura, contracultura* y *tribu urbana,* que permitieron, desde el interaccionismo simbólico, demostrar la conformación de sentidos propios de agrupaciones, pandillas u organizaciones en espacios urbanos y rurales. A estos campos de conocimiento se fueron agregando trabajos elaborados desde los estudios sobre los pueblos africanos y los estudios poscoloniales que, al sumar al feminismo, evidenciaban la participación de las mujeres en estas propuestas culturales que emergían. En este sentido, trabajos como los elaborados por Angela McRobbie y Jenny Garber[1] fueron pioneros para comprender cómo las mujeres se involucraban en las agrupaciones culturales a partir de la década de los sesenta.[2] Autoras como Charlotte Brunsdon y Dorothy Hobson también estuvieron dentro de esta primera generación de académicas que investigaron la participación de las mujeres en las culturas que emergían en espacios públicos.

Uno de los ejes fundamentales en los trabajos que se hicieron al respecto evidenciaba que las mujeres, más que ser protagonistas en los procesos de tomar las calles, quedaban adscritas a papeles secundarios como acompañantes o como compañeras amorosas de los varones, configurando así una dicotomía genérica establecida bajo la lógica binaria hombres-activos / mujeres-pasivas (McRobbie y Garber, 1976). Los estudios que exaltaban los roles de género pronto comenzaron a virar hacia enfoques

1 Estas autoras, provenientes de los Estudios Culturales, hicieron grandes esfuerzos para demostrar el protagonismo de las mujeres en las llamadas culturas urbanas, como lo demostraron en su trabajo Girls and subcultures (1976).

2 La invisibilidad de las mujeres dentro de las propuestas culturales ya había llamado la atención entre las investigadoras académicas, pero también de la comunidad investigativa de los Estudios Culturales. Autores como Mattelart y Neveu (2004) señalaron que no se puede pasar por alto que los personajes y los comportamientos recuperados 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.

donde las mujeres eran vistas de forma activa y no leídas en función de los varones; ejemplo de este tipo de estudios fue el realizado por Shane J. Blackman (1998), quien analizó cómo adolescentes configuraban organizaciones totalmente manejadas por mujeres para construir espacios de conocimiento y saberes, así como para compartir experiencias.

En México se realizaron estudios sobre las culturas emergentes durante la década de los noventa; esto se hizo desde los estudios sobre juventudes, que señalaban la invisibilidad de las mujeres en las culturas juveniles, subculturas, contraculturas y tribus (Nateras, 2002; Reguillo, 2000). Si bien algunos de estos trabajos mencionaban la poca atención que se brindaba a las mujeres en las culturas juveniles, tampoco tenían un acercamiento en concreto a la cultura *hip hop*; lo hacían, por ejemplo, a elementos por separado, como en el caso del *graffiti*.

Este trabajo no solamente reivindica la historia del *hip hop* contada por las mujeres en México, sino que también intenta articular todos los elementos de la propuesta del Bronx, aunque dando un papel rector al *rap* feminista. La hipótesis central plantea que las procedencias de las mujeres feministas involucradas en esta cultura en México están determinadas por los movimientos sociales y culturales de periferia, que les permiten tomar conciencia de sí mismas derivando en consciencia de género que se articula como discurso feminista. La estrategia metodológica empleada ha sido la entrevista a mujeres involucradas en la cultura *hip hop* —particularmente en el *rap hip hop* feminista— y también el análisis del discurso de las letras de sus canciones.

Resultados

La historia de la cultura *hip hop* en México: Una genealogía de los discursos de emergencia

La construcción de la historia sobre la participación de las mujeres en la cultura *hip hop* en México se encuentra en un proceso de elaboración. Esta historia es pertinente no sólo porque aborda la presencia de mujeres que han sido pioneras y han trabajado en el impulso de esta propuesta cultural que tiene alcances artísticos, sociales y éticos, sino también porque en el

marco de la Cuarta Ola del Feminismo son protagonistas del movimiento de protesta que se promueve. La construcción de la historia de las mujeres en el *hip hop* es una forma de desnaturalizar y configurarlas como sujetas históricas de la cultura, tal y como lo ha planteado la teórica Sherry Ortner (1979). Se trata de apostar por sacar del lugar de determinación, asignación e interpretación a las mujeres, para que sean ellas quienes se conviertan en generadoras de sentidos para la conformación de mundos.

Como la cultura *hip hop* y el lugar de enunciación de las mujeres feministas en esta cultura no tiene un solo origen, el método genealógico[3] fue propicio para descubrir las distintas propuestas de donde emanan significados. Para Foucault (1980), la genealogía se encuentra inscrita en los discursos históricos no lineales, por consiguiente, "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" (p. 27); asimismo, identificar las procedencias de los discursos es una labor meticulosa que requiere quitar máscaras para llegar al fondo del laberinto, asumiendo que no se hallará una sola verdad; por tal motivo, "el genealogista necesita de la historia para conjurar la quimera del origen" (p. 11). En este sentido, el método genealógico propone contar no una historia, sino la diversidad de historias que se entrecruzan y que ponen en evidencia las distintas procedencias bajo las cuales un mismo acontecimiento ha sido abordado, lo cual, a su vez, permite advertir las relaciones de poder existentes que se manifiestan en las condiciones de la enunciación.

La genealogía no funda, simplemente remueve capas para encontrar la heterogeneidad de los discursos que develan la existencia de un ente,

3 En el marco de la construcción histórica existen diversos métodos que pueden apelar a modelos que tienden a ser más lineales y otros que son abiertos y democráticos. El método lineal que plantea la historia universal con sus protagonistas; el método arqueológico que ya no es lineal y trabaja con discursos como si fueran archivos; y el método genealógico, que trabaja con las procedencias de los discursos que se han elaborado en torno a un objeto, persona o acontecimiento. Este trabajo muestra la construcción genealógica del hip hop y del rap feminista, porque permite advertir esa diversidad de discursos que se van construyendo.

el cual, puede ser abordado desde diversos enfoques según se adviertan sus procedencias. Aquí se recupera el método genealógico para abordar el tema del *hip hop* feminista a partir de tres procedencias resultantes: 1) Las mujeres y el origen mítico de Planet Rock, 2) la representación que de las mujeres en el *hip hop* se hace desde los medios de comunicación, y 3) la forma en la cual las mujeres están contando la historia del *hip hop* en México.

Las mujeres y el origen mítico de la cultura *hip hop*

Cada vez más se plantea que la cultura *hip hop* es un espacio para confrontar las expresiones patriarcales de la violencia de género, el sexismo, la misoginia, el androcentrismo y los estereotipos de lo que significa ser mujer. Esta postura considera que se está gestando un *hip hop* feminista que ofrece, como posibilidad, enfrentar y resistir la imposición de modelos masculinizados. Esta capacidad de desafiar al patriarcado es viable, por ejemplo, a través de revertir el lenguaje que invisibiliza a las mujeres y mediante el ejercicio de las prácticas artísticas de la cultura *hip hop*. Para lograr la comprensión de las mujeres en el *hip hop*, y del *hip hop* feminista, es necesario recuperar el origen mítico y la cosmovisión de la cultura del Bronx.

El contexto de emergencia de la cultura *hip hop* es particular porque advierte sobre los cambios que se estaban produciendo en el mundo a finales de 1960 y principios de 1970. La Guerra Fría, la invasión de Estados Unidos a Vietnam, las rebeliones mundiales de estudiantes y obreros —como sucedió con el Mayo Francés—, la tercera ola del feminismo, la activación del movimiento negro —con el protagonismo de personajes como Malcolm X, Martin Luther King o el Partido Panteras Negras, quienes dirigieron el movimiento por los derechos civiles—, así como los movimientos LGBT son una muestra de las grandes transformaciones sociales que se estaban gestando cuando nace la cultura *hip hop*. Estos momentos de efervescencia, no sólo motivan la participación política de las personas, sino que, con ello, daban vida a propuestas de carácter artístico. En síntesis, "así como otras innovaciones culturales, el *hip-hop* es producto de momentos de grandes cambios sociales y políti-

cos" (Mansilla, 2020: párr. 1), y esta cultura —leída como movimiento social— es considerada revolución, cuyo objetivo sería la construcción (Iglesias y Rodríguez, 2014: 179), la construcción de un mundo mejor.

Se ha estipulado que la cultura *hip hop*[4] nace en el Bronx, en Nueva York, a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta (Moraga y Solórzano, 2005); sin embargo, autoras y autores coinciden en aclarar que esta propuesta del Bronx en realidad emergió en contextos caribeños desde la década de los cincuenta, con los *soundsystem* o carros de sonido que llegaban a los barrios (Frasco y Toth, 2008). Pese a ello, el Bronx tenía los elementos necesarios para que esta cultura floreciera, porque coincide con un momento en el cual se están aplicando poderosas políticas neoliberales que acentúan las desigualdades sociales (Tijoux *et al*., 2012). Las condiciones particulares del Bronx fueron campo fértil para el nacimiento del *hip hop*, ya que se trataba de un lugar con extrema pobreza habitado por migrantes de todas partes del orbe —producto de la migración de la Segunda Guerra Mundial—, con una marcada presencia de población latina que llegaba a Estados Unidos a trabajar y en busca del llamado sueño americano, gran cantidad de población negra en pleno proceso de lucha por eliminar las políticas racistas que mantenían la segregación y un grupo de pobladores europeos que cada vez más caían en condiciones pauperizadas. En este contexto, el Bronx fue acumulando problemas sociales que en cualquier momento podrían explotar.

El *hip hop*[5] es una cultura con cosmovisión. La cosmovisión es en sí una "visión del mundo" (Vargas, 2010:108), configurada por las personas a

4 El significado de la palabra *hip hop* ha sido considera de diversas maneras, la discusión sobre el origen sigue vigente, por ejemplo: "*Hip Hop* —del inglés *hip*: en onda y *hop*: saltar— que puede interpretarse como *salir adelante*" (Tijoux *et al*., 2012). También se ha estipulado que puede venir de *hip/ hop/ hip/ hop*, que imitaba la cadencia rítmica de los soldados al marchar (Wiki Rap Hip Hop, 2022). Asimismo, se considera que es el sonido onomatopéyico que hacen los zapatos cuando se baila *breaking*. El significado más común refiere a la cultura de los cuatro elementos artísticos: *MCing* o *rapping, breakdancing* o *B-boying, DJing* y *graffiti* (Frasco y Toth, 2008: 3). Finalmente, también es habitual que se le designe como un género musical (Frasco y Toth, 2008: 3).

5 Desde disciplinas como la sociología y la antropología, el *hip hop* ha sido relacionado con el aspecto cultural, con el espacio público de la calle y con la ciudad. La vinculación con la ciudad, como espacio de desarrollo primordial (Sánchez, 2016), provocó que fuera leído como una cultura urbana o como cultura de la calle, como subcultura o como cultura alternativa

través de sus pensamientos, el lenguaje y prácticas cotidianas; por consiguiente, la cosmovisión es construir mundo. Para el sociólogo Peter L. Berger "toda sociedad humana es una empresa de edificación de mundos" (1969:13). De modo que el *hip hop*, como cultura y forma de vida, tiene esta capacidad de construir mundo, un mundo particular sustentado en el método FreeStyle, es decir, un mundo dinámico y sin reglas preestablecidas, lúdico, con espacios para la construcción de conocimientos, de prácticas artísticas, de prácticas sociales y de sustento ético.

En México, las mujeres involucradas en la cultura *hip hop* han puesto énfasis en cómo la cosmovisión de esta propuesta, contenida en el mito fundacional de la cultura del Bronx, contiene las claves de por qué ahora es posible hablar de un *hip hop* feminista.[6] El relato de las mujeres es que dicha cultura se remonta a comienzos de la década de los setenta, cuando la población mayoritariamente negra y latina proveniente de Puerto Rico, Costa Rica y Jamaica ocupaba el sur del Bronx, en Nueva York —espacio de extrema pobreza—, donde rápidamente emergieron las llamadas pandillas o *gangs* que vivían en confrontación (Frasco y Toth, 2008). La guerra entre pandillas es un fenómeno ampliamente documen-

(Díez, 2016), incluso como expresión de la cultura popular (Rose, 1994); sin embargo, la calle, como espacio geográfico, rápidamente se vio trascendido cuando se advirtió que las prácticas no solamente se daban en las grandes urbes o en los llamados espacios citadinos. En otras ocasiones, lo han catalogado como cultura juvenil urbana (Moraga y Solórzano, 2005) y, desde el aspecto filosófico, lo conciben como una forma de vida que está siempre en conexión al lenguaje y sus usos (Marrades, 2014), de tal manera que la cultura *hip hop* es una forma de ver, pensar y hacer la vida (Iglesias y Rodríguez, 2014).

6 Desde el posicionamiento de los estudios de género, Diana Alejandra Silva señala que el *hip hop* es una cultura juvenil con marcada referencia al género masculino, al grado de que podría ser entendido como una tecnología de género (2017). Esta autora establece que "la sola aproximación de las mujeres a esta escena pone en entredicho su feminidad. Este cuestionamiento produce en las jóvenes una serie de obstáculos materiales, familiares e institucionales a los cuales no se enfrentan los jóvenes, quienes por el contrario ven reforzada su identidad masculina" (Silva, 2017: 148). Se parte del hecho de que en la cultura *hip hop* sistemáticamente se valoran las cualidades consideradas masculinizadas, como la destreza, salir de noche, tomar los espacios públicos y escribir (Silva, 2017); por el contrario, autoras como Carmen Díez (2016) consideran que, al ser una cultura antihegemónica, es un espacio para las mujeres y para el feminismo; lo verdaderamente llamativo para dicha autora es que a esta cultura rápidamente se le haya intentado domesticar como masculina. Esta segunda postura es la que ha permitido teorizar sobre la existencia de un *hip hop* feminista.

tado donde se plantea cómo, desde finales de la década de los sesenta, las confrontaciones callejeras existentes entre grupos rivales impedían que la población viviera en armonía y en paz, motivo por el cual transitar las calles de Nueva York, y en específico del Bronx, era prácticamente imposible. Desde entonces, construir un mundo distinto se convirtió en iniciativa impulsada por diversos sectores.

En 1971, un joven de nombre Black Benjie, perteneciente a la pandilla de los Guetto Brothers, una de las agrupaciones más grandes del Bronx, fue asesinado a manos de pandillas rivales, motivo por el cual se esperaba que las condiciones de vida en Nueva York se volvieran aún más violentas, producto de las venganzas que estarían a punto de estallar; sin embargo, la madre del joven Benjie, de nombre Gwendolyn Benjamin, dijo tajante a los Guetto Brothers: "Nada de venganzas. Benjie vivía para la paz" (citado por Chang, 2005, p. 83). Las palabras de Gwendolyn provocaron que los Guetto Brothers renunciaran a las intenciones de pelear y se concentraran en construir la paz para no perpetuar la violencia; desde ese momento, la utopía de la paz comenzó a cobrar forma a través de acciones concretas, como la Reunión de Paz del Bronx.

En los primeros días del mes de diciembre de 1971 se consumó la Reunión de Paz del Bronx, convocada por grupos pandilleros, sociedad civil, autoridades de la ciudad de Nueva York e instituciones gubernamentales y policiacas, la intención era por fin generar la paz y buscar que las pandillas rivales llegaran a un acuerdo donde, finalmente, cesaran de pelear. Uno de los grupos protagonistas de esta reunión fue los Guetto Brothers, motivados por el reciente asesinato del joven Benjie y por las palabras de su madre, quienes querían que la violencia en las calles desapareciera. De hecho, uno de sus líderes, de apellido Melendez, sentenció: "Lo que sucede es que ya no somos una pandilla: somos una organización. Queremos ayudar a que los negros y los puertorriqueños vivan en un lugar mejor" (citado por Chang, 2014, p. 86). Desde entonces, vivir en un mundo mejor y construir un mundo mejor se convirtió en la base del *hip hop*.

Para las mujeres involucradas en la cultura *hip hop* en México, lejos de identificarse con el origen mítico de la guerra entre pandillas,

recuperan la necesidad inicial de construir un mundo mejor. Para el *hip hop* la utopía de construir espacios —o considerar la posibilidad de construir otros lugares— fue determinante para la configuración de su cosmovisión llamada *Planet Rock* o Movimiento del Plantea (de *Planet*: planeta y *Rocking*: balanceo o movimiento), el cual plantea la posibilidad de crear espacios donde las personas puedan habitar sin pelear y transitar sin problemas.

Después de los tratados de paz, se advirtió que el único lugar donde los integrantes de pandillas contrarias podían convivir sin pelear eran las llamadas fiestas callejeras (*block parties* o *house parties*), de modo que empezaron a materializar la utopía del Bronx. Para el periodista Jeff Chang (2014, p. 95), la relación del *hip hop* con las fiestas callejeras es esencial, porque: "En agosto de 1973 se realizó una fiesta en el West Bronx que se ha convertido en un mito, un mito fundacional". La leyenda cuenta que dos jóvenes hermanos de descendencia latina, Cindy Campbell y Clive Campbell, organizaron una fiesta barrial a poco más de dos kilómetros del estadio de los Yankees, en el Bronx neoyorkino; por habitar un complejo de departamentos decidieron emplear el sótano para realizar el evento, al que llegaron integrantes de diversos grupos pandilleros, quienes sorprendieron por no pelear. Producto de aquella fiesta, realizada el 11 de agosto de 1973 en la avenida Sedgwick 1520, nace el sonido *break* y con ello el *breakingdance*. En la actualidad, se asigna a esa fecha el d*ía* mundial del *hip hop.* Esta es una fecha establecida en la Declaración de Paz del *hip hop* que, el 16 de mayo de 2001, se presentó ante la sede central de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), en Nueva York, para establecer al *hip hop* como una conciencia colectiva que busca la construcción de paz y de armonía.

De esta forma, las mujeres en México están recuperando el origen mítico y la cosmovisión de *Planet Rock* de la cultura *hip hop* en el Bronx, como una manera de construir un mundo mejor. Esta procedencia mítica es el origen discursivo permite advertir cómo el *hip hop* suma, adhiere, hace que se añadan más elementos para mantenerse en constante movimiento, pero, sobre todo, es una cultura que con su enfoque interseccional apuesta por eliminar diversas desigualdades de raza, clase y género. En México

se reconoce que la adhesión de las mujeres feministas a la cultura *hip hop* está directamente vinculada a la idea de construir un mundo donde las desigualdades se erradiquen y todas las personas sean libres para moverse en un planeta en movimiento (*Planet Rock*). Precisamente aquí radica la génesis de un *hip hop* feminista, un diálogo armonioso entre cultura *hip hop* y feminismo.

La representación cinematográfica de las mujeres en la cultura *hip hop*

En medio de la explicación sobre cómo se ha contado la historia de las mujeres en la cultura *hip hop*, como parte de la labor genealógica que se propone este artículo, ahora es el turno del aspecto correspondiente a la representación mediática. Al respecto, conviene señalar que las series, películas, documentales y canciones han abonado para la conformación de una narrativa, desde la cual se ha desprendido uno de los rostros más patriarcales —misóginos y sexistas— que se tiene con relación a la presencia de las mujeres en la cultura *hip hop*. Desde el inicio de este escrito se ha planteado cierta relación paradójica entre mujeres y *hip hop*, y una de estas relaciones está determinada por los medios de comunicación, que es además un espacio de enunciación que más han influido en México para contar la historia del *hip hop*. La importancia de los medios de comunicación no es menor, debido a que el arribo de la cultura *hip hop* a México se dio en la década de los noventa, a través de la industria cultural y la migración. A partir de entonces, la configuración de contenidos mediáticos donde se aborda el tema del *hip hop* se convirtió en una fuente importante entre la población.

La representación mediática de las mujeres en la cultura *hip hop* tuvo gran injerencia en México a partir de películas como *The Warriors*, en 1979, donde en las primeras escenas se hace explícito el intento por generar treguas en el Bronx como forma de erradicar la lucha entre pandillas. Sin embargo, en el caso de la representación de las mujeres, se plantea el modelo tradicional al mostrarlas como compañeras, novias y personas dependientes de los varones, salvo algunas excepciones, como el caso de *The Lizzies* —la única pandilla de mujeres.

La película *Wild Style*, de 1983, da a conocer a nivel cinematográfico la práctica del *graffiti* en las calles de Nueva York. La película presenta solamente a una mujer a manera de excepción. Se trata de la artista Sandra Fabara, quien es una importante graffitera conocida en la vida real como Lady Pink. En la película se representa a esta mujer graffitera como la única en un mundo masculino.

La película *Break Dance* (1984) hace explícita la expresión dancística de la cultura *hip hop*, con un error que para los integrantes de esta cultura es colosal: haberla nombrado así *Break Dance*, cuando lo que se baila en las calles es *breaking dance*. Posteriormente se hizo una segunda parte manteniendo el mismo error: *Break Dance 2*. En ambas se muestra a las mujeres como las mayoritariamente inscritas al ámbito de la danza, mientras que se hace una reivindicación de los valores considerados masculinos.

El documental *Flying Cut Sleeves* (1993), elaborado por Rita Fecher y Henry Chalfant, recrea el contexto del Bronx a inicios de la década de los setenta; se trata de uno de los pocos documentales donde no sólo hay paridad en la dirección, sino que se muestra a las mujeres pandilleras en el Bronx durante la década de los setenta como protagonistas en las calles con en el *rap*, el *graffiti*, el *DJing* y el *breakign.*

El documental *From Mambo to Hip Hop* (2009), dirigido por Henry Chalfant, recrea el *soundtrack* del Bronx de inicios de la década de los sesenta y pone de manifiesto cómo el *beat* del *rap* convivió estrechamente con la salsa, sobre todo de aquella generación vinculada al Bronx, como lo fue Willie Colón. Este documental muestra mayoritariamente a músicos hombres.

La película *8 Miles* (2002), protagonizada por el rapero Eminem, relata el ingreso de la población blanca a una cultura considerada hasta el momento como propia de las personas negras. La película recrea el estereotipo femenino de las mujeres consideradas como novias o compañeras amorosas de los hombres.

El documental *Rubble Kings* (2015) recrea el escenario de la lucha entre pandillas en el Bronx. Se trata de un documental que se enfoca en mostrar el protagonismo masculino dentro de la cultura *hip hop.*

El documental *Sonita* (2015) es un referente para el *rap* feminista, porque aborda la historia de la rapera Sonita, una chica afgana que comienza a cantar en su escuela con la intención de denunciar la violencia de género.

En México, el documental *Somos lengua* (2016) es una película completamente rapeada, donde se muestra un panorama de lo que se canta a nivel nacional. En su contenido, hay presencia de mujeres y hombres, pero el protagonismo es completamente masculino.

En lo referente a las series televisivas, las mujeres en México hacen clara referencia a *El príncipe del rap en Bel-Air*, una serie protagonizada por Will Smith y transmitida en la década de los noventa. Trata de un chico negro de Filadelfia, Estados Unidos, que al verse envuelto en la lucha entre pandillas es enviado por su madre a Bel Air con la intención de alejarlo de los conflictos de la calle. Se trata de una serie que exalta los estereotipos de género femeninos y masculinos, recreados entre la población negra estadounidense.

En México, las mujeres comenzaron escuchando *rap* fundamentalmente masculino, por ejemplo, grupos musicales de Estados Unidos como Wu-Tang Clan, Rapper's Delight y Afrika Bambaata. Posteriormente, grupos mexicanos como Sociedad Café, la Banda Bastón, y por supuesto, Caló. Muchas de estas agrupaciones tienen un posicionamiento crítico con relación a las desigualdades sociales, pero —en su mayoría— reproducen los mandatos de género.

Como se puede apreciar, la genealogía mediática sobre la relación existente entre mujeres y cultura *hip hop* está claramente masculinizada y estereotipada, salvo algunas excepciones; en general, las mujeres están representadas a nivel de imagen y discursivamente como personas secundarias o dependientes de los hombres. Sin duda, en gran medida, la lectura que se tiene del *hip hop* como cultura misógina proviene de los contenidos generados en los medios de comunicación, que, al trabajar desde los estereotipos, simplifican o invisibilizan la presencia de las mujeres.

La cultura *hip hop* contada por las mujeres

En la actualidad, las mujeres en México están reescribiendo la historia del *hip hop* como una de las genealogías más importantes para comprender

la cultura del Bronx. La característica de esta reconfiguración radica en que se están posicionando como protagonistas y, en este sentido, están retornando a los orígenes de la cultura *hip hop*. Un primer retorno está determinado por la recuperación de los intentos para la construcción de paz en el marco de la guerra entre pandillas. La visibilidad de las mujeres como el motor de la construcción de paz, es determinante en la reivindicación actual.

Desde la teoría feminista se ha estudiado el papel de las mujeres para la construcción de la paz. Carmen Magallón (2006), en su libro titulado *Mujeres en pie de paz, pensamiento y prácticas*, analiza a profundidad cómo las mujeres, al ser sistemáticamente las víctimas de la violencia patriarcal, son quienes más se interesan en desarticular las confrontaciones. Para Magallón, la identificación de las mujeres con la paz está determinada fundamentalmente porque: 1) existe un alejamiento histórico de las mujeres del poder y sus instituciones que producen violencia, y 2), la capacidad de dar vida se presenta como una contradicción frente a la violencia y la muerte (p. 208). Por su parte, Anabel Garrido (2021, p. 72) analiza cómo la paz constituye una de las formas de participación política de las mujeres que, a nivel internacional, ha logrado detener guerras y conflictos. Incluso, la participación de las mujeres en la construcción de la paz está integrada a dos agendas internacionales: los ODS (o Agenda 2030 de la ONU) y la agenda de Mujeres, Paz y Seguridad, con el impulso a la Resolución 1325/2000; dichos documentos no sólo configuran procesos democratizadores para la participación de las mujeres a nivel político y social, sino que también conforman una de las aportaciones más importantes de las mujeres a la cultura en general. Los ejemplos cercanos han permitido observar cómo las mujeres tienen un papel determinante para la construcción de paz en Filipinas, Afganistán y Colombia, aunque también se ha problematizado cómo la construcción de paz es una forma de detener la violencia que recae particularmente entre las mujeres, como sucede con la violencia sexual, la violencia física y el feminicidio.

La nueva lectura de las mujeres en la cultura *hip hop* se encuentra vinculada a su papel estratégico como constructoras de paz. En el marco de la guerra entre pandillas, se visibiliza a Gwendoly Benjamin, como

la encargada de desactivar la violencia después del asesinato a su hijo Benjie. La paz no es la única reivindicación que hacen las mujeres en la reescritura de la historia de la cultura *hip hop*; en la actualidad, también se está reescribiendo lo referente al movimiento del planeta como una iniciativa impulsada por las mujeres. En este sentido, es común que en México se retorne a la fiesta de 1973, realizada en el 1520 de la avenida Sedgwick del Bronx, para dar cuenta de cómo aquella fiesta no fue motivada por Dj Kool Herc, sino por su hermana Cindy Campbell, quien fue la persona que convocó y elaboró las invitaciones para que más jóvenes pudieran asistir al espacio donde se observó la dinámica del *Planet Rock*. Hasta la fecha, gran parte del movimiento *hip hop* mira a Cindy como la pieza clave y fundante de la noción de fiesta *hip hop*. Cindy Campbell fue una *b-girl* y una artista del *graffiti*.

Otra mujer importante que es visibilizada dentro de la cultura *hip hop* es Sylvia Robinson, conocida como cocreadora de la discográfica Sugar Hill Records, una productora que se dedicó a difundir la cultura y la música *hip hop*, famosa por lanzar la canción *Rapper's Delight* (The Sugar Hill Gang, 1979). En el *rap* se reconoce como figura pionera a Roxanne Shante, quien tomó el micrófono para rapear en medio de un escenario conformado mayoritariamente por hombres, rapera a la que siguieron mujeres como Lil Kim, Foxy Brown, Eve, Nicki Minaj, Remy Ma, The Lady of Rage, Rah Digga, Jean Grae (o Rapsody), Queen Latifah, Mc Lyte, Salt n' Pepa, Bahamadia, Yo-Yo (o Da Brat), Missy Elliott, Lauryn Hill, Lisa Lopes (exintegrante de las legendarias TLC), Azealia Banks, Cardi B, Young MA y Princess Nokia. Muchas de estas raperas mostraron fuerza en sus líricas al hablar desde distintas resistencias superpuestas, como fue el caso de la rapera Queen Latifah, quien comenzó haciendo *beatbox* y transitó al canto para denunciar las desigualdades genéricas a través de la recuperación en sus canciones y videos de referencias a Angela Davis y Winnie Mandela. En este mismo sentido, se encontró el grupo Salt-N-Pepa —llamado inicialmente Super Nature—, que hizo una fuerte crítica a la violencia sexual, a la cosificación y al derecho a decidir sobre el propio cuerpo. Por tal motivo, se puede decir que el *rap* feminista, así como la existencia del *hip hop* feminista, en realidad no son fenómenos

nuevos, sino una característica que ha acompañado a toda la cultura *hip hop* desde su aparición.

En América Latina el *hip hop* también ha generado un rostro feminista en la escena del *rap*, el *graffiti* y el *DJing*. La propuesta Latinoamericana de mujeres en la cultura *hip hop* está, en principio, impulsando la participación de las féminas en la cultura del Bronx para equilibrar la escena y, además de la paridad, cuestionar los órdenes establecidos de género y propiciar un cambio cultural. En este tenor, las mujeres en la cultura *hip hop* latinoamericana se caracterizan por la conformación de organizaciones que aún son leídas como grupos externos al *hip hop* en general: una forma de defensa frente a la poca empatía que el gremio masculino pudiera llegar a mostrar. Sin embargo, las mujeres, sobre todo las raperas feministas, están tomando la batuta para destacar y hacerse visibles tanto en la calle como en los escenarios, lo cual permite pensar ahora en la construcción colectiva de mujeres feministas en el *hip hop*. Con esto, se deja de lado la noción de las mujeres como compañeras, para dar cuenta de las mujeres como activistas, como artistas y como gestoras culturales. Esto se plantea en medio de un aumento del movimiento feminista en América Latina.

Discusión y análisis

La participación de las mujeres en la cultura *hip hop* en México: una genealogía de los lugares de enunciación

El eje principal de este trabajo es el *rap* porque, como se señaló, es el elemento de la cultura *hip hop* que lo representa, debido a que tiene la capacidad de simbolizarla en su totalidad. Esto no significa que se intente hacer pasar al *rap* como la expresión absoluta del *hip hop*, simplemente brinda las pistas necesarias para advertir los recursos discursivos en torno al lugar de enunciación de las mujeres cuando hablan dentro del *hip hop*. El *rap* es el elemento que más se ha dado a conocer como representante de la cultura *hip hop* y, como tal, permite hacer un registro de cómo se ha configurado una genealogía discursiva en el caso de las mujeres y su relación con esta cultura. Para determinar los lugares de enunciación desde los cuales se ha hablado

en el *rap/hip hop* de México, se recuperan tres momentos importantes: 1) la década de los noventa, donde las mujeres cantan sobre los elementos de la cultura *hip hop*; 2) el año 2006, cuando las raperas buscan reivindicar la presencia de las mujeres en los espacios artísticos; 3) el año 2014, como el tránsito a la aparición del *rap* feminista (Lara, 2018).

En la década de los noventa, en el centro del país, grupos como Los Pollos Rudos (1998-2002), originario de Ecatepec, Estado de México, e integrado por Jezzy P y Luz Reality; así como el grupo Sabotaje (1996-1998), originario de Tlalpan, Ciudad de México, y conformado por Ximbo y Malic, se dieron a la tarea de difundir a través de su *rap* los cuatro elementos de la cultura *hip hop*; de modo que era común escuchar en sus canciones la reivindicación de prácticas como el *rap*, el *graffiti*, el *breaking* y el *DJing*. Por ejemplo, algunas de las estrofas que interpretaban los Pollos Rudos en su canción *Sueños enlatados*, son: "cuando sales en la noche y quieres ilegalear […] este movimiento es neto y lo quieren chacalear […] no puedes imaginar, lo que podemos hacer, una lata en la mano y piernas para correr […] movimiento que ha llegado a todas partes del país". De esta forma, es claro cómo en la década de los noventa el foco de atención discursivo de las mujeres raperas estaba encaminado a la labor de dar a conocer las características de la cultura *hip hop*.

En el año 2006, el discurso de las mujeres raperas en México comenzó a virar, así como su forma de organización. Una agrupación importante fue Rimas Femeninas sobre la Tarima, que estuvo vigente entre los años 2006 y 2009, y estuvo vinculada al hecho de que, en el año 2006, una mujer chilena, de nombre Moyenei Valdés, convocó a raperas de todas partes del país: dos provenían de grupos pioneros, Jezzy P y Ximbo, quienes se vieron interpeladas y se sumaron al proyecto. También se sumaron mujeres como Joaka, Batjacob, Charlotte Darat, Niña Dioz, Yoez y Nax, entre otras que no necesariamente rapeaban y que creaban arte a través del *graffiti*, la fotografía y la moda callejera. Desde entonces, Rimas Femeninas sobre la Tarima se conformó como el primer colectivo de mujeres raperas, marcando un cambio en México debido a que no existían agrupaciones grandes que reivindicaran el *rap* y los elementos de la cultura *hip hop*.

Rimas Femeninas sobre la Tarima visibilizó la presencia de mujeres en el *rap*, una de sus canciones más conocidas dice: "Canto del corazón, vengo a decirte, femenino sabor, del sentimiento pura bendición". Es un canto que en definitiva reivindica la feminidad, la continuidad con el rol de género, con el posicionamiento de una feminidad construida desde el patrón binario y excluyente. Y si bien este posicionamiento femenino generaba algunas disputas con el posicionamiento feminista, era ya un indicador de que las mujeres estaban tomando la escena y que, pronto, este discurso también enfrentaría algunos cambios importantes.

Rimas Femeninas sobre la Tarima, como expresión del canto experiencial de las mujeres, sentaba las bases para que las mujeres hablaran desde los hechos cotidianos, desde sus problemáticas del día a día. El canto experiencial, abría las puertas para que se posicionaran a sí mismas desde un lugar de enunciación legitimado para decir lo que querían y lo que no querían. Por ejemplo, una de las canciones con la que se da a conocer dice: "Mujeres extremas, féminas bellas, postramos un altar de estrellas, orgullo latino, sin filo, sufrimos golpes, oraciones elevo durante las noches, abundan violaciones, resuenan en mis emociones, triste por humillaciones, a pesar de todo defendemos honores, no critique las formas, valemos más que moda". Este canto, situado en la feminidad, pone el acento en un hecho que ya era llamativo: la violencia de género cometida en contra de las mujeres. Es decir, una característica determinante de este *rap* femenino era que estaba emergiendo en un contexto de violencia de género en todo México.

En esta segunda etapa del *rap* hecho por mujeres se encuentra otra agrupación que ha sido importante para la difusión de todos los elementos de la cultura *hip hop*, se trata del colectivo Mujeres Trabajando, fundado un año después de que Rimas Femeninas sobre la Tarima se desintegrara, para promover —a partir del año 2009— el *hip hop* en México, lugar donde emerge, pero también generando extensiones en Nueva York, San Salvador, Santo Domingo, Guatemala, Costa Rica, Colombia y Panamá. Mujeres Trabajando es un *crew* que impulsaron dos pioneras del rap en México: Jezzy P y Ximbo, con la intención de conjuntar todos los elementos de la cultura *hip hop*, de modo que cuenta con raperas,

graffiteras, bailarinas de *breaking* y una *DJing.* Entre las integrantes de este importante colectivo se encuentran: Jezzy P (rapera de Ecatepec), Ximbo (rapera de la Ciudad de México), Joaka (rapera de la Ciudad de México), Nax (rapera de Ciudad de México), Dayra Fyah (rapera de la Ciudad de México), News (graffitera de la Ciudad de México), Viry (medios de la Ciudad de México), Zad Aka Diana Rocks (rapera de Monterrey), Leazzy (rapera de Guadalajara), Mare Advertencia Lírika (rapera de Oaxaca), Neftys (rapera de Sonora), Audry Funk (rapera de Puebla), Chatis (rapera de Puebla), Jess (rapera de la Ciudad de México), Raw G (rapera de la Ciudad de México), Destreza (rapera de Sonora), Prinzes Fuego (rapera del Estado de México), Rabia Rivera (rapera de Torreón), Laryza García (*B-girl* de la Ciudad de México), Jenko (*B-girl* de León), Guari (graffitera del Estado de México), Gaby Loeza (*beat maker* de la Ciudad de México), Soul B (*B-girl* de la Ciudad de México) y Micherry Sirena (rapera de la Ciudad de México).

Mujeres Trabajando se conforma como el colectivo más grande de mujeres que se ha constituido en el centro de México, es la prueba clara de cómo ha evolucionado la sororidad y la capacidad de organización entre mujeres para trascender los pequeños grupos y para generar alianzas internacionales. Por la diversidad de las características de las mujeres que conforman Mujeres Trabajando, se podía apreciar cómo algunas raperas estaban transitando al discurso feminista y otras continuaban reproduciendo la noción de feminidad, motivo por el cual era claro que había una especie de coexistencia discursiva entre lo tradicional y el cambio. Esto no significa que el discurso feminista se impusiera al discurso de feminidad, porque de hecho coexistían, incluso lo hacen en la actualidad.

En México, en el año 2014, aparece de manera formal el *rap* feminista (Lara, 2018); en realidad, se trata de una atribución que mujeres académicas feministas hicieron a mujeres que rapeaban con un discurso encaminado a visibilizar y denunciar la violencia de género. En este sentido, muchas mujeres pudieron haber quedado bajo el manto de lo que se denominó el *rap* feminista, generando una pregunta inicial: *¿qué es el rap feminista?,* para posteriormente derivar en: *¿de qué hablan las mujeres que está*n posicionadas en este tipo de *rap*?

El *rap* feminista en México

La palabra *rap* está relacionada con muchos significados; es decir, se trata de una palabra polisémica, está asociada al inglés británico y se define como: expresarse oralmente, significado que fue adoptado por el *hip hop* para enunciar líneas rimadas rítmicamente (Frasco y Toth, 2008). En esta misma lógica, se expresa que el *rap* es una abreviatura de recitar un poema (*recit a poem*), entendido como el hecho de hablar rítmicamente (Toner, 1998); también se concibe como la abreviatura de la expresión *rythm and poetry*, ritmo y poesía en español (Díez, 2016). En algunas ocasiones se la ha entendido como poesía dialogada (Iglesias y Rodríguez, 2014), considerándola como una práctica común en la cultura popular. Más allá de estas definiciones clásicas, se indagará qué implica el *rap* feminista, porque si bien la noción de ritmo y poesía ya marca un antecedente de significación, tomar la palabra por parte de las mujeres adquiere sentidos que son transformadores.

Tomar la palabra con ritmo es un proceso de irrupción y de lucha para las mujeres, pues se considera que este acto es una forma de ir en contra de los mandatos de género que estipulan el silencio. Tomar la palabra para hablar de la experiencia es uno de los mecanismos que durante la década de los sesenta llevaron a cabo las feministas radicales con la intención de construir un lugar propio, una habitación propia, como lo señalaba Virginia Wolf a la forma de tomar una postura, un lugar de enunciación que no esté cruzado por los pensamientos y las opiniones de los demás.

El *rap* feminista puede ser definido como el canto elaborado por las mujeres —principalmente de las periferias— que integran la cultura *hip hop*, con la intencionalidad de desarticular las desigualdades configuradas alrededor de ellas por su condición de género en las sociedades patriarcales; también ha sido considerado como "la vía discursiva que estas mujeres, indudablemente diferentes, han elegido para interpelar al sistema sexo/género". (Díez, 2016, p. 54). "La irrupción de las raperas en este mundo global cuestiona, por lo tanto, la subjetividad mujer concebida desde una matriz blanca, eurocéntrica, heterosexista y burguesa. Son esas 'otras inapropiables' que luchan por la igualdad, pero reivindicando las

diferencias" (Díez, 2016, p. 46). En el *rap* feminista también se configura sororidad, respeto y apoyo entre mujeres.

Asimismo, ha tenido antecedentes importantes a nivel global desde el surgimiento de la cultura *hip hop*; en la época contemporánea existen referentes que son importantes, como sucede con el canto de la rapera de origen senegalés Sister Fa, quien en sus letras lucha en contra de la ablación y otras formas de violencia contra las mujeres. También existe el caso de la rapera feminista franco-chilena Ana Tijoux, quien se posicionó desde el inicio de su carrera; así como de la guatemalteca Rebeca Lane, quien tuvo un posicionamiento claro desde el feminismo y contra el patriarcado.

La aparición de un *rap* feminista en el contexto latinoamericano tiene una importante razón de ser. Se considera, por ejemplo, que podría ser concebido como parte del capital cultural encaminado a deconstruir las jerarquías que imperan en este entorno. Se refiere a las que estarían cruzando a América Latina a través de la raza, clase, religión y sexualidad (Díez, 2016). Las condiciones de opresión que bien podrían ser analizadas desde el ámbito de la interseccionalidad estarían siendo visibilizadas en el discurso experiencial de las mujeres que cantan *rap.* En esta misma lógica, también ha cuestionado profundamente la dimensión colonialista que aún influye en la región, cuya situación ha cobrado mayor fuerza si se toma en cuenta que las formas de protesta latinoamericanas están vinculadas a la oralidad porque "ha sido un elemento fundamental en la transmisión de la historia de los pueblos indígenas". (Díez, 2016: 46). Por ello, el *rap* habría sido fácilmente adoptado por grupos, pese al actual tránsito hacia el uso de las nuevas tecnologías.

La presencia de raperas feministas también ha sido analizada desde su profunda relación con el activismo (Díez, 2016: 53). Distinguir entre una rapera feminista y una activista sigue siendo una labor problemática dentro de la academia, porque no se logran definir los límites particulares entre una y otra; Sin embargo, las raperas tienen cada vez más claro que su percepción ante diversos públicos, más que estar vinculado al *rap*, es considerada como parte de un activismo o como una líder de opinión, o como representante de una comunidad. Las mujeres raperas también

se convierten en una especie de heraldos que dan a conocer lo que pasa en su entorno inmediato y se dan a la tarea de construir conciencia de género entre otras mujeres —y el resto de la población— para transitar hacia una desarticulación de las violencias.

Muchas raperas feministas provienen de espacios académicos, lo cual pone de manifiesto el estatuto activista/académica, tocando los linderos que vuelven a poner en escena el gran debate existente al respecto. A propósito, una resolución interesante la propone Sonia E. Álvarez (2019), quien en su texto *Feminismos en movimiento, feminismos en protesta*, recupera las formas organizativas de las mujeres feministas para construir y compartir conocimiento durante los años sesenta y setenta. Para esta autora, el feminismo académico de esos años, en países como Estados Unidos, circulaba en espacios poco habituales como parques públicos, centros de asistencia y en la calle, lo que plantea una ruptura entre la dicotomía configurada entre activismo y academia para esbozar cómo el espacio —sea la calle o un salón de clases—, con respecto a la transmisión de conocimiento desde el feminismo, no determina su calidad y su validez. Además, como se recuperará más adelante, esto forma parte de una propuesta pedagógica feminista que desestructura los espacios —considerados para el conocimiento—, situación que empata perfectamente con el quinto elemento del *hip hop*, donde la calle y prácticamente cualquier lugar podría ser un espacio destinado a la enseñanza y al aprendizaje.

Para Carmen Díez Salvatierra (2016: 55), el lugar de enunciación de las mujeres raperas feministas es un espacio de frontera; es decir: "La frontera como lugar de enunciación discursiva no puede ser rígidamente enclaustrado sino abierto e impuro. Dando lugar a alianzas poderosas que realmente puedan hacer del mundo una amalgama de fronteras habitables". Esto significa que, su enunciación, se estará dando desde diversos feminismos en diálogo constante con lo que está afuera de éste. Aunado a ello, en el *rap* feminista hay expresiones de dolor y sufrimiento social para simbolizar el descontento, y es también una herramienta para hacer y construir memoria en tiempo presente.

El *rap* feminista implementa una nueva pedagogía feminista y, al respecto, se ha estudiado cómo la calidad de interpretación depende del

grado de escolarización o nivel educativo de quien canta (Sánchez, 2016, p. 28). El debate es interesante porque se considera que las personas con mayor formación académica emplearán más categorías analíticas y, por consiguiente, sus composiciones serán mejores; por el contrario, quienes tienen menos formación producirían composiciones más limitadas. Para la cultura *hip hop* la formación académica no determina la calidad del *rap*, fundamentalmente porque es en sí una cultura del conocimiento; por consiguiente, no depende tanto del andamiaje teórico que se tenga, ya que desde el ámbito experiencial también se pueden generar letras que transmitan contenido social y crítico.

En el caso de las mujeres, la mayoría de las raperas feministas en México cada vez tienen mayor formación académica, lo cual implica una afrenta al modelo tradicional que plantea que el *hip hop* es un movimiento de calle, donde no hay preparación. En realidad se trata de un modelo mal entendido, porque se ha planteado que en la calle, como espacio público, no hay posibilidad de compartir conocimientos; sin embargo, como lo esbozaron inicialmente en la cultura *hip hop*, queda en evidencia que la calle también es un lugar donde se aprende y construyen saberes. La pedagogía feminista se hace presente en un espacio como la marca distintiva de la cultura *hip hop*, ese espacio es la fiesta *hip hop*.

Tanto el *hip hop* como el feminismo están preocupados por generar lugares donde construir saberes desde una perspectiva lúdica. La fiesta *hip hop*, como lugar por excelencia para construir conocimiento, usa el método *FreeStyle;* es decir, el acceso a un conocimiento que no es gradual y por consiguiente se aprende desde distintas disciplinas. Esto se entiende cuando se advierte que la mayoría de las raperas feministas comenzaron practicando *graffiti* o *breaking*. La pedagogía feminista es ampliamente sororal: la enseñanza entre mujeres es común y horizontal. Esta dinámica rompe con la lógica dicotómica entre alumnas y maestras. Esta pedagogía feminista plantea que las mujeres pueden transitar entre diversas prácticas artísticas sin ninguna limitante. Además, el *rap* en sí mismo ayuda al desarrollo de las capacidades creativas y lingüísticas de las personas (Sánchez, 2016, p. 26). La pedagogía vinculada al *rap* tampoco es nueva, porque "desde sus orígenes el rap ha servido para educar, el problema es

que en él se dicen las realidades de la vida, con sus problemas y cualidades, con sus pros y contras, lo bueno y lo malo" (Sánchez, 2016, p. 11).

El *rap* feminista encuentra un campo fértil de crecimiento en Latinoamérica, porque —desde una visión técnica— es una práctica sencilla de realizar. En este sentido, "para producir la música rap no se necesitan grandes inversiones; basta con tener algo que decir que agite y concienCie a las masas" (Díez, 2016, p. 43). Tomando en cuenta las condiciones económicas de la región, y por supuesto las condiciones económicas de las mujeres, es notorio que la práctica de un arte que sea asequible tendría una aceptación contundente. Desde la postura del *hip hop* feminista también se han indagado las oportunidades laborales que se pueden impulsar entre las personas que realizan alguna práctica dentro del *hip hop.* Para muchas mujeres, formar parte de la cultura del Bronx implica encontrar una ocupación o un oficio, una realidad compleja laboral que tiene que ser estudiada en Latinoamérica (Ramírez y Pinzón, 2019, p. 141). Por ejemplo, en países como Colombia se está gestando un "hip-hop libre de sexismos o infinitos *Crew* [que] ha posibilitado el sostenimiento de iniciativas artísticas populares, en condiciones de total precarización del trabajo" (Ramírez y Pinzón, 2019, p. 161). En México, algunas mujeres están aprovechando el *hip hop* para generar un trabajo con remuneración.

El *rap* en general y el llamado *rap* feminista en lo particular, representan una posibilidad de expresar mediante el lenguaje las emociones, la rabia, el dolor y el sufrimiento, sin quedarse únicamente en el ámbito de lo verbal, sino dando un paso más allá, recuperando lo referente a la expresión que, en el fondo, es recuperar también lo experiencial. De esta forma, el es una vía de enunciar las violencias que se experimentan (Silva, 2017, p. 149) y es también una vía para cuestionar, deshacer y subvertir los mandatos de género.

Las mujeres feministas en la cultura *hip hop* en México: una genealogía de los feminismos enunciados

En México, el *rap* feminista comenzó a gestarse a partir del año 2014, en la periferia del país. La pregunta es, ¿desde qué feminismos hablan estas mujeres raperas? El discurso feminista de las raperas está situado en un

lugar de frontera. Esto significa que difícilmente hablan desde un solo feminismo, sino que recuperan una serie de elementos que convergen y que ponen de manifiesto el enfoque interseccional; por ejemplo, la rapera Mare Advertencia Lírika se ha posicionado desde el feminismo comunitario, es decir, un feminismo nacido en el sur latinoamericano que está caracterizado por la defensa de las comunidades, como lo hace en lo particular con los pueblos originarios. Este feminismo contempla a "las mujeres que construyen colectividad en sus territorios e intentan agrietar el muro que las cerca y es cuando irrumpen el escenario con su voz y presencia cuestionando las contradicciones en sus entramados comunitarios" (Cruz, 2020, p. 93). Se trata de un feminismo que critica la alianza existente entre el patriarcado, el extractivismo y el colonialismo.

Se comprende que Mare Advertencia Lírika se posicione desde un feminismo comunitario porque se trata de una mujer que nace en un lugar donde se articulan las desigualdades que lo caracterizan: pobreza, explotación, profundo racismo y discriminación. Mare es una mujer que crece en medio del mestizaje cultural, escuchando y viviendo en lo diverso, como lo es el estado de Oaxaca. Sin duda, la historia de vida de una rapera como ella permite entender su adhesión a este feminismo en lo particular, se trata de una mujer oaxaqueña que habita en la periferia y rompe con el estereotipo de feminidad; además, el territorio que habita ha enfrentado diversas luchas sociales que están encaminadas a la defensa de sus recursos. Este posicionamiento está claro en la canción *Bienvenido al infierno*:

> Bienvenido al infierno, es aquí donde te espero, donde están las promesas que políticos no cumplieron, donde el dinero se transforma en pesadilla, y los sueños rotos se van por la alcantarilla. Bienvenido al infierno es aquí donde te espero, donde están las promesas que tus dioses no te cumplieron, donde entre santos hay demonios escondidos, esta es la realidad, así que bienvenida amiga. Tercermundista, marginada por herencia, nacida al sur del norte donde el sueño comienza, tener paciencia no es opción cuando se espera el progreso que a mi gente hace tiempo le prometieran. Sigo buscando el bienestar y no lo veo, solo veo las huellas de la explotación y el saqueo, el desempleo crece a diario y no es mentira, que los de abajo somos quienes estamos en la mira. Somos testigos de un Estado de derecho, donde sólo se

> actúa si se trata de su provecho, tener respeto a los símbolos que han impuesto, es la colonización instaurada en nuestro cerebro. Pensar por cuenta propia es un lujo que cuesta caro, a ellos no les conviene que te separes del ganado, más ganan ellos y nos mantienen desinformados, una tierra empobrecida y más fuerza para el Estado (Mare Advertencia Lírika, 2022).

El *rap* feminista de Mare Advertencia Lírika, además de reflejar el feminismo comunitario, posee un fuerte acercamiento al feminismo radical; es decir, un feminismo experiencial donde las mujeres toman la palabra para nombrar el mundo y lo interpretan desde sus condiciones particulares de existencia. Así lo expresa en la canción *Incómoda*:

> La mula no era arisca, pero la hicieron, la niña no era feminista pero aquí nos vemos, compas creemos, marchitos no sabemos, porque es normal que lo lobos vistan piel de cordero. Y es que hay que ver qué critica bajo qué normas, si soy yo la que está mal, o eres tú quién se conforma. Si no quieres saber nada de mí por mi pensar, si es más fácil desde tu privilegio juzgar mi andar. Y qué más da, una asesinada más, si seguro mi protesta es para quitarte tu lugar (Mare Advertencia Lírika, 2017).

Mare Advertencia Lírika también genera un constante diálogo con el feminismo poscolonial, el cual plantea que el lugar de enunciación de las mujeres ya no es el primer mundo, sino que ahora se habla desde la periferia. En las canciones de Mare Advertencia Lírica se reivindica la presencia de mujeres de los barrios y las pequeñas comunidades que han sido acalladas sistemáticamente, y que ahora apuestan por visibilizar sus historias. Son mujeres que por sus condiciones de vida estarían atravesando mayores opresiones, si se observan desde una mirada interseccional, así queda en evidencia en la canción *Escribiendo la historia*:

> Pueblos, barrios, periferias, colonias y poblas; somos varias las que ya no se conforman. No callamos, escribimos ahora nuestra historia, exigiendo el derecho de existir en la memoria. Pueblos barrios, periferias, colonias y poblas, somos varias los que ya no se conforman. No callamos, escribimos ahora nuestra historia exigiendo el derecho de existir en la memoria. Ya mucho tiempo pasado con esos cuentos, negando nuestra historia y construyendo la de ellos, y es que incapaces somos de reconocerlo que nuestro mayor opresor es el que vive dentro nuestro (Mare Advertencia Lírika, 2017).

Por otra parte, el caso de Batallones Femeninos, grupo de Ciudad Juárez, Chihuahua, plantea como lugar de enunciación un *rap* experiencial; esto es, una posición ligada al feminismo radical, un feminismo que habla de las experiencias de vida de las mujeres y de la forma en la cual enfrentan las violencias de género. La crítica feminista de los Batallones Femeninos se articula al feminismo marxista y su repudio a la explotación capitalista que recae sobre las mujeres. Estos discursos se pueden apreciar en la canción *Así era ella*:

> A la maquiladora, con 17 años, de nuevo la rutina se encargó de hacerme daño. Las horas duelen tanto, acaso es necesario, nos roban el salario, qué es lo que está pasando. Voy de regreso a casa y es como medio día, llevo un pantalón azul, sandalias y blusa amarilla. Noto que me miran, más no me imaginaba, que el miedo me atraparan 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 y violada, torturada, amenazada, amordazada, con lágrimas imploraba que esto terminara, ayudaba gritaba, pero lejos estaba y ya no regresó a casa (Batallones Femeninos, 2015).

El feminismo radical empleado por el grupo Batallones Femeninos pone el acento en que el sexo y el cuerpo de las mujeres son la base de su opresión, y que el derecho a decidir sigue siendo una de las principales expresiones del patriarcado, como lo señalan en la canción *Aborta el sistema*:

> Ni puta por coger, ni madre por deber, ni presa por abortar, ni muerta por intentar. Ni putas por coger, ni madres por deber, ni presas por abortar, ni muertas por intentar. Ni presas por abortar, ni muertas por intentar (Batallones femeninos, 2021).

Otro ejemplo de cómo se expresa el *rap* feminista en México es Masta Quba, de quien se aprecia un discurso encaminado a desestructurar los roles de género femeninos, apelando también a un posicionamiento que bien podría estar vinculado al feminismo radical. Así lo manifiesta en su canción *Autodefensa*:

> Cuentos de princesas, y telenovelas, decir que somos las pasivas, que somos indefensas. No dudes en usar la fuerza para tu defensa. Y grita fuerte, pon al agresivo en evidencia. Quita del camino a quien te acosa, respóndele a quien te insulta, a quien te toca (Masta Quba y Marica, 2017).

Finalmente, la rapera feminista Audry Funk tiene un posicionamiento vinculado al feminismo radical, donde plantea que las mujeres ya no pueden ser representadas por ningún otro sujeto. Se trata de un *rap* que estaría haciendo una vuelta al hecho de que ningún elemento referencial —fuera de las mujeres— puede ser empleado para representarlas, y así lo refiere en la siguiente canción titulada *No me representas*:

> No me representas, no. Yo me represento, hoy. Vamos a darle movimiento en mi palabra el universo, me represento yo. No me representas, no. Yo me represento, hoy. Vamos a darle movimiento, en mi palabra el universo. Tu virilidad no me representa, no necesito de un hombre para que me tomen en cuenta, porque mi voz con el viento se conecta, haciendo poesía declaro mi independencia. Unión combativa que con canto me libera, palabra que con el todo lo inyecta, es la energía que fluye en el cuerpo. Pensamientos ancestrales alimentan mi sustento. Por eso ser parte del movimiento, que marea, desafía, encanto normado, desafina, en sociedad mezquina, al borde del colapso y se avecina, justicia tardía. Mucho cuidado en la esquina hija. Que allá afuera la cosa está que arde, hay mucho macho bien vestido de cobarde (Audry Funk, 2016).

Conclusiones

El *hip hop* feminista no es un fenómeno nuevo, su presencia es evidente desde el nacimiento de la cultura *hip hop* en el Bronx, en Nueva York, y ha acompañado a esta propuesta en su propagación por todo el mundo. Prácticamente desde el inicio de la cultura *hip hop* han existido mujeres que plantean, desde el *rap*, el *DJing*, el *breaking* y el *graffiti* erradicar los mandatos de género para establecer una oferta equitativa acorde con la formulación *hip hop* de construir un mundo donde todas las personas pueden convivir independientemente de sus características.

El *hip hop* feminista está tomando un rostro protagónico en los países de periferia, principalmente en toda Latinoamérica, donde, evidentemente, México no es la excepción. Desde el año 2014 existe un importante movimiento de raperas feministas que reivindican la existencia de un *hip hop* feminista acorde a las necesidades de la región, es decir, un *hip hop* feminista que apela a la interseccionalidad para develar que la opresión de las mujeres sigue estando atravesada por la raza, la

clase y el género. *¿Se podrá decir entonces que el hip hop* feminista cobra protagonismo en México porque es una herramienta de las mujeres en el marco de la Cuarta Ola del Feminismo? En definitiva, sí, el *hip hop* en México volvió a ser feminista gracias a la movilización de mujeres —en su mayoría jóvenes— que ahora luchan por sus derechos.

El *hip hop* feminista encuentra un espacio fértil en México debido a que las mujeres ven en esta cultura un planteamiento que posibilita generar discurso desde cualquier lugar, a partir del método *Freestyle*; por tal motivo, los feminismos que expresan en su actuar son diversos, son de frontera, aunque sí es claro apreciar un posicionamiento referente al feminismo comunitario, radical, poscolonial y marxista, como síntomas de las mayores desigualdades que cruzan a las mujeres que habitan este país.

Referencias

Álvarez, S. (2019). Feminismos en movimiento, feminismos en protesta. *Revista Punto Género, 11*: 73-102. https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/53881/56640

Berger, P.L. (1969). *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*. Amorrortu Editores.

Blackman, Sh.J. (1998). The School: 'Poxy Cupid'›an Ethonographic and Feminist Account of a Resistant Female Youth Culture: The New Wave Girls. En: Skelton Tracey y Valentine Gill (eds.), *Cool Places. Geographies of Youth Culture*. Londres y Nueva York, Routledge.

Chang, J. (2014). *Generación* hip hop. *De la guerra de pandillas y el grafito al gangsta rap*. Caja Negra.

Chaparro, A. (2022). Las olas feministas, ¿Una metáfora innecesaria? *Korpus* 21, II (4): 77-92.

Cochrane, K. (2013). The Fourth Wave of Feminism: Meet the Rebel Women. *The Guardian*. Tue 10 Dec 2013. https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women

Cruz, D. (2020). Feminismos comunitarios territoriales de Abya Yala: Mujeres organizadas contra las violencias y los despojos. *Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos REPL*, 3 (1): 8-202. https://journalusco.edu.co/index.php/repl/article/view/2581/3983

Díez Salvatierra, C. (2016). Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera. Ambigua, *Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 3: 39-57.

Frasco, L. y Toth, F. (2008*). La génesis del* hip hop*: Raíces culturales y contexto sociohistórico.* IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas. https://cdsa.aacademica.org/000-080/454.pdf

Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. La Edición de la Piqueta.

Garrido, A. (2021). *La construcción de paz en Colombia: Sin mujeres, no hay paz posible*. Cuadernos de Gobierno y Administración Pública, 8-2: 71-81. Ediciones Complutense.

Iglesias, L. y Rodríguez A. (2014). La cultura hip hop: Revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *Teoría de la Educación*, 26 (2): 163-182. Ediciones Universidad de Salamanca. https://revistas.usal.es/index.php/ 1130-3743/article/view/teoredu2014261163182/12719

Lara, N.L. (2018) *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 doctoral. Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lamas, M. (2021). *Dolor y política. Sentir, pensar y hablar desde el feminismo*. Océano.

Magallón C. (2006). *Mujeres en pie de paz: Pensamiento y prácticas*. Siglo XXI.

Mansilla, N. (2020). Música y política. El hip hop como contracultura y su nacimiento de la mano del movimiento negro. *La Izquierda Diario.* https://www.laizquierdadiario.mx/El-hip-hop-como-contracultura-y-su-nacimiento-de-la-mano-del-movimiento-negro

McRobbie, A. y Garber, J. (1976). Girls and Subcultures. En: Stuart Hall y T. Jefferson (1976), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War* Britain. Routledge. Birmingham. https://dodgeengl106.files.wordpress.com/
2012/02/girls.pdf

Moraga. M.; Solorzano, H. (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. Última Década, 23: 77-101.

Nateras, A. (2002). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. UAM-I/Porrúa.

Wiki Rap Hip Hop (2022). *El término de la palabra.* https://rap.fandom.com/es/wiki/hip_Hop#:~:text=La%20creaci%C3%B3n%20del%20t%C3%A9rmino%20hip,de%20los%20soldados%20al%20marchar.

Ortner, Sherry B. (1979) ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En: Olivia Harris y Kate Young (Compiladoras), *Antropología y feminismo* (pp. 109-131). Editorial Anagrama.

Sánchez, E.I. (2016). hip hop *y rap: Medios de identificación social en los jóvenes del Distrito Federal: Reportaje*. Tesis. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Aragón. Disponible en: http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0744034/0744034.pdf

Silva, D.A. (2017). Somos las vivas de Juárez: Hip-hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología* (79): 147-174. México. ISSN: 0188-2503/17/07901-06 https://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v79n1/0188-2503-rms-79-01-00147.pdf

Reguillo, R. (2000). Las culturas juveniles: Un campo de estudio; breve agenda para la discusión. En: M. Carrasco (comp.). *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. El Colegio de México. Centro de Estudios Sociológicos.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Wesleyan University Press.

Tijoux, M.E.; Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? Polis. *Revista Latinoamericana*, 11 (33): 429-450. https://www.scielo.cl/ scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682012000300021

Toner, Anki (1998). *Hip hop*. Celeste, España.

Vargas, G. (2010). *La cosmovisión de los pueblos indígenas*. Universidad Veracruzana.

Nelly Lucero Lara Chávez

Mexicana. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Líneas de investigación: género y comunicación, estudios culturales, feminismos.

Correo electrónico: nelly_lucero@hotmail.com



Performance público. Plaza Regina, Xalapa.