



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**GUERRERA *BEATS*: HIP HOP CHICANA EN LOS
ÁNGELES**

Sobre los discursos de lo femenino y las dinámicas de su
resistencia y reproducción

Tesis presentada por

Diana Carolina Peláez Rodríguez

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2012

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis:

 Dra. Elizabeth Maier-Hirsch

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

*Para aquellas mujeres
que vuelven a poner en marcha la historia*

AGRADECIMIENTOS

Mi deseo por seguir estudiando al nivel de posgrado se hizo realidad gracias a que Instituciones como el Colegio de la Frontera Norte y el CONACYT creyeron en mí y en el proyecto de investigación que se ha finalmente materializado en el presente texto. A la primera le agradezco por la oportunidad de exponerme al mundo de la investigación seria y rigurosa nacional e internacional, por la formación académica por parte del excelente cuerpo docente y en especial a mi directora de tesis Elizabeth Maier. Su experiencia, vastos conocimientos, calidez, espíritu libre y agudo sentido crítico guiaron este trabajo de tal manera que yo encausara mis inquietudes y creatividad por el camino más armónico con mis pensamientos y emociones. Al CONACYT le agradezco por el apoyo económico para vivir en Tijuana, por la beca mixta recibida para estudiar en San Diego State University y por los recursos para llevar a cabo el trabajo de campo. Del mismo modo, agradezco a todas y todos los compañeros de maestría, cuyo trabajo y compromiso me inspiraba a seguir dando lo mejor de mí. Las discusiones, críticas, ideas y perspectivas tan distintas siempre estimularon mis reflexiones.

La experiencia de venir a Tijuana fue muy gratificante por todas las posibilidades espaciales que ofrece la frontera, las nuevas amistades que se concretaron y las viejas amistades y familiares que pude reencontrar por la cercanía a Los Ángeles. Sin este conjunto de relaciones, la realización de esta tesis no hubiera sido posible. A Elizabeth Sáenz, quien me aceptó en su casa todos los martes cuando estudiaba en SDSU para poder aprovechar el tiempo en la biblioteca y no tener que volver a cruzar la frontera al día siguiente para la clase del miércoles. A mi tía Gladys y su familia, quienes migraron a Los Ángeles hace mucho tiempo, gracias por hospedarme en su casa en Burbank, ser mi familia y me apoyaron durante el trabajo de campo. A mi mejor amiga del colegio, Júpiter y su hermana Amanda, quienes migraron también a esa ciudad hace cinco años y me permitieron quedarme en su apartamento en el centro de la ciudad para aprovecharla más en bicicleta y poder realizar mis entrevistas con la mayor flexibilidad y seguridad posible en los fines de semana.

De las nuevas amistades, las cinco mujeres que participaron en esta investigación con su arte, su espiritualidad, sus memorias, calidez humana, fortaleza y sobretodo absoluta disponibilidad hicieron de esta experiencia un encuentro retrospectivo bello y conflictivo con mi propia biografía, mi ciudad y mi familia. Gracias a todas por su creatividad. A Daniela Rentería y Andrés Martín que me brindaron su compañía, su amistad y apoyo en cada dificultad que se tuvo en todo el proceso de maestría; fueron mi familia. A Matilde Domínguez, Juan Antonio del Monte, Adolfo Ortega, Ehrhardt Ploenning, Alejandro González y Erika Valenzuela, gracias por la bella energía que siempre proyectaron al estar juntos, por la disposición de charlar sobre todo sin reservas y por el interés en constituir lazos más duraderos. También a Inés García y Óscar Lugo cuyo trabajo en transcripción y traducción del material recogido fue crucial en el periodo de sistematización de la información contenida en entrevistas y canciones. Sus conocimientos en inglés aligeraron la carga, al igual que lo hicieron mi hermano Alejandro y su esposa Sandra.

Pero todo este trabajo no hubiera sido completado sin la colaboración de mi padre quien me acompañó en todo el proceso de organización de datos, transcripción en español y corrección de estilo y ortografía mientras me animaba a continuar en los momentos más agotadores; y de mi madre, cuyo apoyo moral, emocional, su compañía virtual y presencial durante estos dos años me mantuvieron a flote. Ellos dos, siempre orgullosos, siempre pendientes, con ese amor único que me proyectan continuamente, me mantuvieron acompañada en la distancia; si bien separados físicamente, nunca espiritualmente.

Por último, quisiera agradecerle a la persona que me ha acompañado diariamente en este largo camino. A Fabio, mi esposo, quien siempre me apoyó para seguir estudiando, vino a Tijuana conmigo desde Colombia para acompañarme en el proceso. Sus críticas e ideas alimentaron siempre mi espíritu e imaginación. Me siento muy afortunada de poder haber vivido esta experiencia con él, con su comida, sus chistes, su amor. Él no sólo fue el soporte emocional más importante de todo este periodo, sino que al nivel de la vida cotidiana me mantuvo tranquila y saludable. La vida cotidiana a su lado la valoro cada minuto y su arte en fotografía me abre puertas de reflexión sobre otras formas de significar que superan las palabras. Gracias por venir, gracias por quedarte, gracias por continuar.

A todos ustedes muchas gracias, esta tesis también les pertenece.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEÓRICO	19
1.1. Género como categoría de análisis	23
1.1.1 Sobre las relaciones asimétricas de género	26
1.1.2 La dialéctica de las relaciones de género y el poder	28
1.1.3 Cuerpo e identidad femenina (procreadora y erótica)	30
1.2 Comunidades Imaginadas	38
II LOS ÁNGELES: CIUDAD GLOBAL Y HIP HOP	44
2.1 Contexto Urbano: Los Ángeles global	48
2.2 <i>Lost</i> Ángeles: Representando en el barrio	53
2.3 Hip Hop Chicano	58
III. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA DE LAS RAPERAS	64
3.1. Crecer chicana en el barrio	65
3.1.1. Estrategias chicanas para renegociar las representaciones que definen la identidad femenina	69
IV. CHICANA HIP HOP: SIGNIFICADOS, RETOS Y MOTIVACIONES	91
5.1 El sentido del hip hop	96
5.2 Guerreras al micrófono: sobre la masculinización de lo femenino	99
5.3 Chicana Hip Hop como activismo	104
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFÍA	122
DISCOGRAFÍA	128
ANEXOS	i

RESUMEN

Esta investigación trata sobre los discursos de lo femenino que performan cinco raperas chicanas de la ciudad de Los Ángeles. El principal objetivo es entender las razones que motivan a algunas chicanas a hacer rap, siendo éste un campo masculino que devalúa lo femenino y lo reconoce sólo como objeto sexual. Mediante entrevistas a profundidad y su rap se construyeron los aspectos significativos de su constitución femenina, usando el género como perspectiva de análisis. De este modo, se busca comprender el entramado objetivo y simbólico que construye dichas motivaciones.

Las raperas chicanas remiten a contrastes y tensiones que surgen entre generaciones familiares; permiten un acercamiento a las condiciones de vida del barrio; al igual que encarnan una lucha compartida: la reivindicación de lo femenino como un lugar de poder desde donde enunciar su diferencia y renegociar las distintas relaciones sociales que las constituyen en términos de subordinación. La estrategia que han desarrollado es mediante la revisión, reconocimiento y apropiación de saberes que se asocian con una profunda raíz cultural imaginada con los que resignifican lo femenino heredado, revalorizando quiénes son y transformando sus prácticas. En dicha búsqueda, el rap es fundamental no sólo para comunicar sus experiencias de vida a la comunidad, sino para articular sus luchas, las cuales definen en términos de *descolonizar* y *curar*.

Palabras clave: Identidades femeninas, comunidades imaginadas, descolonización, ciudad global y territorialidades

ABSTRACT

This thesis is about the discourses on the feminine produced by five Chicana emcees (M.Cs) or rappers from Los Angeles. The main aim is to understand the reasons that motivate some chicanas to rap, knowing that it is a masculine space where the feminine is devaluated and only recognized as sexual object. Crucial aspects of their womanhood were built through the data collected with in-depth interviews and their rap lyrics, and a gender perspective was used as the category of analysis. In this way it was possible to comprehend the objective and symbolic framework that constitutes such motivations.

Chicanas in rap refer to contrasts and tensions between family generations, they give their approach on life conditions in the neighborhood, as well as they embody a shared struggle: they claim the feminine as a place of power from where they can enunciate their difference and renegotiate the different social relations that constitute them in terms of subordination. The strategy they have developed is by reviewing, recognizing and appropriating knowledge that is associated with deep imagined cultural roots that resignify the inherited meanings for the feminine. In such a way they revalue themselves and transform their practices. In such a quest, rap is crucial not only for delivering their life experiences to the community, but also for the articulation of their particular struggles, which they define in terms of *Decolonization* and *Healing*.

Keywords: womanhood, imagined communities, decolonization, global city, and territorialities

INTRODUCCIÓN

En Los Ángeles, ser rapera es sostener una relación íntima con el gueto angelino, relación que se alimenta mutuamente, ya que de allí provienen sus saberes, pero también a quien dirige sus mensajes. Los guetos angelinos eran históricos lugares donde las comunidades de color- afro y latina- vivían concentrados, pues eran las zonas urbanas más económicas para vivir, aunque también de las más peligrosas. Actualmente, con la constante migración asiática y latina, podría decirse que se han convertido en espacios multiétnicos. Las y los jóvenes que han crecido allí en las últimas tres décadas, reconocen en el hip hop un lenguaje propio, que les pertenece y que habla de su cotidianidad. Las mujeres de color que han encontrado en la música rap su forma de expresión, no sólo representan los miedos, retos, sueños y deseos de su generación, sino que lo hacen específicamente desde su experiencia femenina. Ellas dicen hablar con la verdad de lo que observan a su alrededor, verdad que legitima la misma comunidad al ver un reflejo genuino que describe lo que ellos también ven y experimentan.

El condado de Los Ángeles tiene hoy más de cinco millones de latinos, de los cuales el 66% tienen raíces mexicanas. El hip hop chicano en esta ciudad es actualmente muy popular y se gestó en los noventa cuando el movimiento se hizo global y diferentes estilos musicales y subjetividades comenzaron a apropiarse de él. Las raperas chicanas han estado presentes desde sus inicios, seguramente, pero no se ha documentado de la misma manera como se ha hecho con el movimiento masculino. De hecho, el estudio del hip hop latino en Estados Unidos es algo muy reciente. La concentración siempre ha sido desde la experiencia afro y es de donde proviene la mayor cantidad de registros históricos y estudios desde la antropología, sociología y etnomusicología.

Las mujeres que han crecido en el barrio postindustrial angelino, han estado en constante contacto con el hip hop –por afinidad o no-, pues es uno de los lenguajes dominantes que ha usado la juventud para expresarse en los últimos treinta años. Aquellas que se han interesado en participar activamente en el movimiento, tienen la posibilidad de representar la complejidad del entramado contextual en el que se encuentran desde las experiencias

personales y como observadora y relatora de la vida cotidiana de su comunidad. En el rap articulan distintas historias, reclamos y críticas que revelan desencuentros cotidianos de triple opresión, por clase, etnia y género; pero también deseos de cambio social.

Además de esto, remiten a contrastes y tensiones que surgen entre generaciones familiares; permiten un acercamiento a las condiciones de vida del barrio; al igual que encarnan una lucha compartida: la reivindicación de lo femenino como un lugar de poder desde donde enunciar su diferencia y renegociar las distintas relaciones sociales que las constituyen en términos de subordinación. La estrategia que han desarrollado es mediante la revisión, reconocimiento y apropiación de saberes que se asocian con una profunda raíz cultural imaginada con los que resignifican lo femenino heredado, revalorizando quiénes son y transformando sus prácticas. El nacionalismo cultural de las raperas chicanas dota de otros sentidos la identidad femenina heredada y por ende, desplaza lógicas de las relaciones de género tradicional.

Mi interés por estudiar esta dinámica de empoderamiento en un campo creativo como el hip hop y con raperas chicanas de Los Ángeles radica, no sólo en el vacío académico que existe sobre el tema, sino porque el hip hop es un espacio masculino que hace parte de las culturas populares de mayor consumo tanto en Estados Unidos, como en el mundo. Este último hecho capturó mi atención e hizo que las preguntas que guiaran esta investigación fueran: ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Por qué hacen rap? y ¿Qué están comunicando? El propósito es comprender el entramado simbólico del fenómeno desde un estudio micro de perspectiva de género con cinco raperas chicanas de Los Ángeles. Para ello hay que tener en cuenta que sus historias de vida están relacionadas con las de su familia, cuyo origen es mexicano, pero que ellas se encuentran incrustadas en un entorno con otras matrices culturales al mismo tiempo y es importante exponer las tensiones que se generan no sólo entre generaciones, sino entre dichas matrices. De esta manera, abordar esta investigación desde la categoría analítica de género significa explicitar la relación asimétrica entre los géneros y la dialéctica entre ellos; al igual que la construcción de la identidad femenina de las raperas chicanas —es decir la síntesis de articulación de distintas dimensiones de identidad- para entender de qué manera se ha transformado en el tiempo y mediante qué elementos.

Antecedentes del problema y pregunta de investigación

El proceso de globalización comienza con la desindustrialización en Estados Unidos e Inglaterra en los años setenta, luego entra el periodo de postindustrialización con las reformas neoliberales que en los años ochentas liberan el capital en una lógica de finanzas y libre comercio; de cierre de industrias por el aumento del sector de servicios y finalmente se consolida con las nuevas tecnologías que potencializan los flujos de información en los años noventa. La globalización es un proceso desigual. Si bien hay conformación de redes globales y las nuevas tecnologías hacen parte de la vida cotidiana, no todas las personas cuentan con los mismos recursos, ni se experimentan de la misma forma. Es decir, que “los usos de tiempo/espacio son tan diferenciados, como diferenciadores” (Bauman, 2001:8) y se produce una separación de experiencia que privilegia a unos, mientras segrega y margina a otro progresivamente.

La libertad de movimiento del capital, los bienes y la información, se convierte en el valor más codiciado, pues da oportunidad a otras formas de reordenar los significados y las relaciones que dan sentido a lo “global”, mientras que la inmovilidad, traducida en falta de opciones y de capital para consumir, “localiza” la experiencia y en un mundo móvil, ésa es la gran desventaja. En esta polarización de la experiencia, las desigualdades y discriminaciones históricas se exacerbaban, pues son los grupos marginados los que se encuentran en un vaciamiento de sentido en su espacio y su vida cotidiana en la ciudad global. Bauman ilustra esta dinámica, extrapolando la idea de los desperdicios que produce la vida moderna y su consumismo incontrolable, a la dimensión humana. Las vidas desperdiciadas representarían a los sujetos que “han devenido superfluos, inútiles, innecesarios e indeseados” (Bauman, 2005:58) y que ya no tienen un uso o propósito.

Durante esta reconfiguración, Nueva York, se hacía la metrópolis urbana contemporánea por excelencia¹. Entre 1976 y 1986, el 20 por ciento de la gente con los salarios más bajos perdió de manera absoluta su ingreso, mientras que el 20 por ciento de los más altos,

¹ Redes de telecomunicaciones multinacionales, competencia económica globalizada, revolución tecnológica, la formación de una nueva división del trabajo internacional, el aumento del poder financiero y nuevos flujos migratorios desde zonas menos desarrolladas (Rose, 1994:27).

experimentó el mayor crecimiento económico. Entre el primer grupo, 30% de los hispanos (con 40% puertorriqueños) y el 25% de afroamericanos vivían por debajo de la línea de pobreza en el gueto urbano (Rose, 1994: 30). Pronto, el gueto del Bronx se convirtió en representación de la ruina social del capitalismo y en películas como *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio (1982), se puede ver un Bronx lleno de desechos, como un símbolo de la ruina humana, como lo que le fuera a preceder al fin del mundo. Así nace el Hip Hop y sus prácticas artísticas comienzan a producir sentido en los guetos del resto de Estados Unidos y luego el mundo. Actualmente la música rap es uno de los géneros más consumidos globalmente.

El discurso liberador y de contrapoder que se producía en Nueva York en los ochentas, se convirtió en uno amenazador, agresivo y desafiante del sistema a finales de la década, pues para este periodo, la criminalidad se exacerbó y las políticas de seguridad para preservar el orden en las ciudades se hicieron más drásticas; todo el peso de la policía recayó en los jóvenes de los barrios marginados que protagonizaban los actos criminales, y encerrarlos en las penitenciarías era la estrategia de reformarlos (Waquant, 2010: 156). De esas experiencias y saberes surge el Gangsta Rap en 1988 en Los Ángeles y se convierte en una forma de representación para las pandillas de esa ciudad. En 1990 surge el rap chicano, con una fuerte relación al cholismo², inicialmente, pero luego desarrolla otras formas. De esta manera, el rap comienza a conformar subgéneros que reflejan la complejidad de lo popular en la era postindustrial. Actualmente, éste es el subgénero más comercializado en el planeta.

Críticos y académicos han catalogado el rap como un contradiscurso que reivindica a las comunidades étnicas frente a la cultura anglo, pero también ha sido criticado por su glorificación al capitalismo y la violencia gráfica; algunas comunidades del mundo lo ven como un medio liberador y creativo para la juventud, otras lo condenan por sumir a los jóvenes en prácticas ilegales como el tráfico de drogas o la prostitución. No obstante, sí hay consensos sobre su contenido misógino, homofóbico y de explícita violencia y dominación sobre las mujeres. La música rap y la cultura Hip Hop exacerbaban las

² Movimiento cultural los jóvenes urbanos pobres de origen mexicano en los barrios de Los Ángeles.

inequidades históricas de género y no prestar atención a esta problemática, es legitimar y dar espacio a que este tipo de violencia siga naturalizada y continúe su reproducción.

El académico Jackson Katz, afirma que la era postindustrial se encuentra en una “crisis de la masculinidad” y que los hombres étnicamente discriminados en las urbes postindustriales, sienten una mayor presión de hipermasculinizarse para que sean reconocidos como tal y continuar teniendo acceso a los privilegios existentes para ellos. Pero la hipermasculinidad no es sólo una característica más que define la hombría en la sociedad actual, sino que se ha convertido en la norma³ (Katz en McFarland, 2008: 86). El campo cultural en el Estados Unidos (postindustrial) está dominado por imágenes y actitudes hiperviolentas, y cuerpos hipersexualizados y explotados, especialmente los femeninos (McFarland, 2008: 133). Esta mediatización de la realidad, naturaliza los valores patriarcales que han jerarquizado y subordinado las relaciones de género históricamente, haciéndolos incuestionables y resistiendo a los cambios producidos por el discurso feminista de los 70s-80s.

En un estudio de rap chicano se encontró que la objetivación de la mujer y la violencia son temas recurrentes de manifestación de poder y que son tres tipos los productos culturales que contribuyen a este fenómeno: los medios masivos dominantes controlados por grandes corporaciones que naturalizan valores androcentristas y etno-reduccionistas/estereotipos, los aspectos de la hombría afroamericana de la cual se ha influenciado y que ha sido altamente mercadeada en el cine, y la cultura patriarcal mexicana y chicana. Ésta última con un discurso binario que reduce el papel de la mujer a virgen/puta⁴, dicotomía que encuentra terreno fértil en el rap chicano. Lo más preocupante de estas representaciones de la feminidad es su uni-dimensionalidad: “Estas imágenes fracasan al captar o valorar la complejidad y humanidad femeninas. Las canciones de rap se enfocan en la mujer como otro y un objeto sexual que debe ser conquistado. Los hombres exaltan los cuerpos

³ El orden capitalista económico y cultural han sabido mercadearla en producciones populares como los videojuegos y el cine como parte de la respuesta –resistencia- al cambio del orden de género promovido al fin del siglo pasado.

⁴ Anzaldúa la define como una cultura –hecha por los hombres y la iglesia- que insiste en que la mujer debe renunciar a sí misma, ser virgen hasta casarse y servir al hombre; lo cual la haría una mujer buena. Si la mujer se rebela, piensa en ella misma, es una mujer mala. La mujer chicana vive reducida a una dicotomía de virgen/puta (Anzaldúa, 1999: 39).

femeninos por el placer que les dan e ignoran otros aspectos de su existencia (McFarland, 2008: 134).

Es así, que a pesar de los cambios en la sociedad y lo que éstos han traído a la conformación de las identidades de género, la ideología genérica androcentrista aparece intacta, vigente y continua estructurando identidades que justifican la desigualdad. En una estructura construida dentro de esa formación discursiva, las mujeres experimentan la opresión genérica de distinta manera, pues no sólo dependen del nivel económico al que pertenece, sino al grupo étnico al que hace parte, matizando así la experiencia de género según clase y etnicidad. En el caso de las mujeres chicanas en Estado Unidos, ellas se encuentran entre los grupos más excluidos con los ingresos más bajos, menos posibilidades de acceso a la educación y son víctimas de constante discriminación racial. Ante esta problemática de triple opresión en que las mujeres chicanas se construyen, algunas de ellas encuentran en el rap una manera para expresarse y muchas veces articular discursos (posibilidades) de liberación. De este modo, se genera la siguiente pregunta principal que guía esta investigación:

Siendo el hip hop un campo masculino, sobre todo el de la música rap, ***¿por qué hay chicanas que se interesan en hacer rap?*** De la anterior pregunta principal se desprende las siguientes preguntas específicas: ¿Quiénes son ellas? ¿Cuáles son los retos a los que se enfrentan? ¿Qué les aporta el rap a ellas y qué le aportan ellas al rap? y ¿Qué comunican?

Objetivo principal

Comprender el entramado objetivo y simbólico que construye las razones que las motivan a hacer rap

Objetivos específicos

- Identificar y entender qué les atrae del rap, qué buscan del rap
- identificar los elementos que participan en las transformaciones de su identidad femenina

- Comprender las dinámicas de poder en las relaciones entre los géneros
- Conocer las problemáticas que interesan a las raperas

Hipótesis

El rap es una plataforma creativa de valor en el barrio desde donde pueden producir una presencia poderosa e integrada y relatar, criticar y transformar las realidades del barrio postindustrial en el que viven desde su perspectiva femenina, a la vez que se transforman a sí mismas.

Justificación

Este trabajo es una investigación cualitativa que está enmarcada en los Estudios Culturales, pues hace uso de la interpretación de narrativas, prácticas y acciones de sujetos que dan sentido a sus vidas mediante un lenguaje común; en este caso: el rap. Esta expresión musical, que forma parte de la cultura Hip Hop, se ha convertido en el medio en que muchos jóvenes del gueto global resisten y contestan a formas de opresión de clase y de etnia propias de la globalización neoliberal, pero también es un lugar donde la dominación masculina fluye libremente y reproduce la opresión de género. Concentrarse en el rap en esta investigación es concentrarse en comprender los discursos que allí fluyen, pues no sólo se crean sentido, sino que recrean el orden del sentido común estructural, los *performan*: “la estructura es a la vez, medio y producto de la conducta que constante y repetidamente organiza. Las propiedades estructurales no existen fuera de su campo de acción, sino que están crónicamente implicadas en su producción y reproducción” (Giddens citado en Cervantes Carson, 1994: 11).

El Rap es entonces, un producto de la cultura popular en donde se puede ver cómo se manifiestan las ideologías que se toman por sentado en la cultura que la produce. Marcela

Lagarde explica que la ideología patriarcal⁵ afirma que la condición de la mujer corresponde a “determinaciones biológicas, congénitas, verdaderas e inmutables”⁶ y así son también las características de su feminidad. Pero por lo contrario, la condición genérica es histórica y cultural, que en los diversos órdenes históricos patriarcales ha construido a la mujer en un *ser-para-otros*, siendo dicha expresión de altruismo de nutricia, trabajo no pagado o de sexualidad.

En el caso del rap chicano masculino, un estudio presenta que de una muestra de 470 canciones, el 76 por ciento representa a la mujer como objeto sexual, y en una representación secundaria aparece como madre abnegada y esposa fiel (McFarland, 2009: 115). Allí se crea y recrea la feminidad en la cultura chicana, una cultura que, explica Anzaldúa, insiste en que la mujer debe renunciar a sí misma, ser virgen hasta casarse y servir al hombre, para ser considerada una mujer buena. Si la mujer se rebela, piensa en ella misma, es una mujer mala. La mujer chicana vive entonces entre una dicotomía de virgen/puta (Anzaldúa, 1999: 39).

Como las características de la feminidad han sido determinadas por esta ideología, las mujeres deben demostrar con cada actitud, comportamiento, pensamiento, actividad, que son mujeres a esta hechura. Ellas viven dentro de una sobrecarga de deberes y responsabilidades que tratan de cumplir, pero la inflexibilidad del sistema produce contradicciones, ya que ninguna mujer puede mantenerse dentro de esos parámetros que definen de manera tan estrecha y binaria los atributos de la mujer. Sin embargo, actualmente tanto las culturas populares como las dominantes han ido superando las dicotomías, se han desesencializado y se han complejizado en identidades multidimensionales gracias al surgimiento de distintas experiencias de vida en diversos grupos sociales por factores como la reorganización económica, migración, el consumo, las luchas étnicas, juveniles y feministas de las últimas décadas, las industrias culturales, los medios de comunicación, los avances tecnológicos y la globalización.

⁵ Se reconoce la crítica de Gayle Rubin (1975) sobre el concepto de patriarcado como uno ahistórico, reduccionista y determinista. No obstante lo uso tal y como Marcela Lagarde lo usa.

⁶ PDF en línea: incidejuven.org/wp.../08/Identidad-femenina.pdf

Como Cervantes Carson (1994) señala, las mujeres comparten la misma condición histórica como género, pero las concepciones del mundo, los modos de vida, y las condiciones particulares de clase, etnia, edad, etc. de cada mujer hacen que experimenten la opresión de género de maneras distintas. Este trabajo es un aporte significativo a los estudios chicanos y del hip hop chicano específicamente, porque es un acercamiento a la experiencia femenina chicana de una generación que creció en el barrio postindustrial de Los Ángeles, de padres migrantes y que desarrolló su propio lenguaje para dar sentido a su condición de mujer y su situación de comunidad de color en una ciudad global de una manera creativa y que problematiza las ideologías dominante que las ha determinado históricamente.

Proceso de investigación y métodos

Esta investigación es un estudio ubicado en el paradigma constructivista con perspectiva cualitativa. Esto significa que se parte del supuesto ontológico de que la realidad se construye socialmente y por ende, no es independiente a los individuos. La metodología cualitativa privilegia el estudio de la subjetividad de los individuos por medio de la interpretación; es decir, busca comprender de una manera profunda, el contexto social y el significado de eventos relevantes para quienes se encuentran involucrados en ellos (Castro, 2002:64). En el caso de esta investigación, la *unidad de análisis* son los discursos sobre lo femenino en raperas chicanas de la ciudad de Los Ángeles y el estudio se desarrolló a nivel micro para lograr una comprensión adecuada de las situaciones de estudio y los factores subjetivos.

Definición de universo

Al inicio del diseño de investigación el único criterio de selección con el que se partió fue establecer contacto con la mayor cantidad de raperas chicanas que hayan crecido y que vivan en la ciudad de Los Ángeles. La estrategia usada fue la búsqueda de revistas, música y blogs que hablaran de hip hop latino en Los Ángeles y que tuviera específicamente

trabajo de mujeres chicanas. Si no existía información al respecto se enviaban notificaciones a los administradores de la cuenta o página y así fui recolectando datos de personas que podrían tener la información que buscaba. De esta manera, fui identificando los nombres circulantes y se buscó hacer contacto directo por medio del *facebook*, *twitter* o el email. En total se logró contactar a nueve mujeres, de las cuales tres no respondieron y seis estuvieron interesadas. Es así que se emprendió el viaje a Los Ángeles para conocerlas y así establecer unos criterios más finos de selección del grupo para el estudio.

En el primer encuentro traté de establecer similitudes y diferencias entre las interesadas para así concretar las dimensiones homogéneas y heterogéneas que quería del grupo final. Lo que sabía previamente que debían compartir, era que las participantes hablaran fluido el español, pues es un indicador de comprensión de la matriz sociocultural y las relaciones de poder intrínsecas en la mezcla cultural en la que se encuentran. De esta manera, los criterios de selección de los sujetos de estudio tienen dos dimensiones: a) homogénea; ser mujeres adultas, chicanas, raperas, nacidas y que hayan crecido en el condado de Los Ángeles, que hablen español y que tengan su producción artística grabada y audible en la red; b) heterogénea: que pertenezcan a distintas generaciones de migrantes mexicanos y que representen diferentes estilos de rap. La importancia del bilingüismo en el grupo parte del hecho de que la evocación de memorias y la generación de opiniones, críticas o reflexiones están cargadas a favor del contexto lingüístico en el que se vivió la experiencia. Así se reconoce que la preferencia del hablante por una palabra, expresión o comentario en un idioma u otro está profundamente relacionada con su identidad (Espín, 1999: 139-140). De este modo se escogieron cinco participantes para conformar este estudio a nivel micro: Tenochtitlán, Eyerie y Centzi del grupo Guerrilla Queenz, Cihuatl Ce y Fe.

A continuación se presenta un cuadro con datos sociodemográficos, pero también algunos datos culturales como su auto-adscripción étnica y simbólicos, como el significado de su nombre en hip hop. Su posicionamiento étnico sigue en la mayoría de las participantes los lineamientos del feminismo chicano que propone una identidad historizada de etnia y género desde la identificación con la mujer de la raíz cultural más profunda, se indígena americana o africana. En el caso de lo simbólico de su nombre artístico, todas de alguna manera lo construyen desde niveles étnicos, con elementos que construyan esa identidad historizada.

Cuadro de datos sociodemográficos, culturales y simbólicos de las raperas seleccionadas:

Nombre en Hip Hop	Cihuatl Ce	Eyerie	Centzi Millia	Fe	Tenochtitlán
Significado	"Woman who first comes from the waters"	<i>Eye</i> : simboliza consciencia elevada de memoria de antigüedad. <i>Irie</i> : "sentirse bien" en <i>patois</i> jamaicano	<i>Sensimillia</i> : Marihuana sin semillas	Por la "fe espiritual, en la comunidad, de mujeres"	"It is in the heart of my country and I want to be in the heart of my people"
Edad	33	32	33	35	29
Nacimiento	Los Ángeles	Los Ángeles, crece en Guanatos Jalisco y vuelve a L.A a los 5 años	Los Ángeles	El Paso, Tx. Llega a L.A a los dos años	Los Ángeles
Vive en	East L.A.	East L.A.	East L.A.	East L.A.	Santa Ana
Estado civil	Soltera	Soltera	Casada	Unión libre	Soltera
Hijos	Niña de 8	Niño de 12	Niña de 7, niños de 5 y 3	Ninguno	Niña de 5
Migración	Madre: Jalisco Padre: Michoacán	Madre: Jalisco	Madre: Salvador Padre: Jalisco Padrinos: Durango	Madre: Los Ángeles Padre: Chihuahua	Madre: Sonora Padre: Jalisco
Hip Hop	Urban Indigenous Hip Hop	Revolutionary Indigenous Hip Hop	Revolutionary Indigenous Hip Hop	Floetry Hip hop	Hardcore Underground Hip Hop
Auto-adscripción étnica	Urban Indigenous, Mexicana	Blaxican, afro-mexicana	Indigenous Woman	Xicana, Chicana Indígena	Latina, <i>Mexican-American</i> , Chicana
Estudio	B.A. Trabajo social	B.A. Historia del arte y cultura visual	B.A. Preschool group teacher program	B.A. World Arts and Culture; M.A. Chican@ Studies; M. A. Public Practice Art	A.A. in Culinary Arts
Ocupación	Consejera Juvenil	Consejera Juvenil	Asistente de docencia	Gestora cultural, profesora de arte	Recepcionista

Cihuatl Ce (Xela de la equis)

Su nombre en náhuatl significa “mujer que proviene primero de las aguas” y lo escoge para representar una contramemoria sobre el mito de origen tradicional católico de la mujer, cuya historia relata que la mujer –Eva- viene de costilla de Adán. Su abuela se convierte en comerciante desde muy joven al quedarse huérfana muy joven y organiza un negocio de compra de ropa en Los Ángeles para vender en Guadalajara, y aunque viajaba constantemente, conformó una familia en Jalisco. Así acumula capital y finalmente se establece en Boyle Heights -al Este de Los Ángeles- con sus hijos después de separarse. Los padres de Xela, como la llaman, se conocen en Estados Unidos. En el hogar se hablaba español, pues siempre fue importante mantener el idioma. La familia se fragmenta, el padre se va y Xela se independiza de este núcleo familiar a los doce años cuando se va a vivir con un primo. Desde ese momento ella vela por sí misma. En la música ella comienza haciendo punk en la adolescencia, luego conforma el grupo Cihuatl Tonali que duró alrededor de siete años. Ahora es solista.

Eyerie

Su nombre es una mezcla de sentidos entre *eye* (ojo) y *irie*, forma en que en la jerga jamaicana se expresa el sentirse y estar bien. Esta mezcla conjuga un símbolo de sabiduría antigua con su actitud frente a la vida. La abuela de Eyerie nace en Los Ángeles porque su padre trabajaba en la construcción de ferrocarriles en California, pero deben volver a Jalisco con la Gran Depresión de los años treinta cuando embarcaron a miles de mexicanos de vuelta a su país. Allí nace su madre, pero luego del abandono del esposo, la abuela y su hija se establecen en Los Ángeles por algunos años hasta que se ven obligadas a volver a Jalisco cuando Eyerie nace y se hace difícil que dos mujeres solas puedan trabajar y criar a la niña al mismo tiempo. Es así que Eyerie crece en México. La familia vuelve a Los Ángeles y se establece definitivamente cuando la madre se casa. Esta experiencia hizo que su idioma materno fuera el español. En la música Eyerie confiesa enamorarse del hip hop a los cinco años y también ama el reggae, hizo parte del proyecto Cihuatl Tonali que organizó Xela y actualmente está en el grupo Guerrilla Queenz.

Centzi

Su nombre es un juego de palabras entre Cecilia y el tipo de marihuana que usa como medicina espiritual. Ella es hija de madre salvadoreña y padre mexicano que se conocieron trabajando en los campos de California. El padre muere antes de que ella naciera y la madre, temiendo que podría ser deportada en cualquier momento, entrega a la niña en adopción a una pareja de Durango a la que ella les rentaba una habitación. Efectivamente, la madre es deportada y Centzi crece con esta familia que ya tenía cuatro hijos. En el hogar solo se hablaba español. Actualmente vive con su compañero y sus tres hijos. En la música Centzi comienza haciendo punk y luego entra a hacer parte del proyecto Cihuatl Tonalí organizado por Xela. Actualmente está en el grupo Guerrilla Queenz.

Fe

Su nombre artístico es un conjunto que conjuga Felicia, su nombre civil, con la idea espiritual detrás de la noción de la Fe. Su abuela mexicana es de Chihuahua y la otra es de Arizona. Su padre nace en Chihuahua y su madre en Los Ángeles, donde se conocen y donde militaron para el movimiento chicano con los “Brown Berets”, los cuales exigían – entre otras cosas- igualdad de acceso a la educación para los chicanos. Fe busca en el arte su manera de expresión y gracias a las becas que ha recibido se ha preparado a nivel de pregrado y posgrado para ello. Hace parte del proyecto In Lak Esh y hace parte del colectivo Mujeres de Maíz. Su práctica artística incluye la poesía, spoken word, instalaciones, multimedial y su propuesta de Floetry hip-hop.

Tenochtitlán

Su nombre tiene como protagonista la capital del imperio azteca en la época de la conquista. Su interés por encarnar dicho nombre es el de evocar un retorno a tiempos donde el pueblo mexicano era grandioso y lleno de saberes científicos y espirituales, en contraste con la condición de marginación y devaluación en la que viven en su ciudad. Su padre, de Jalisco y su madre de Sonora se conocieron en Estados Unidos y tuvieron tres

hijas, una de ellas Teno –como le gusta ser llamada. En cuanto a la música, su primer trabajo discográfico salió en 2010 y actualmente prepara un nuevo disco, todo con producción independiente.

Técnicas e instrumentos utilizados

La estrategia metodológica para acercarme a la problemática de esta investigación está compuesta por una dinámica dialéctica entre información objetiva y subjetiva. Esto quiere decir que es una combinación de la revisión de literatura en temas diversos y relevantes como: la globalización, Los Ángeles, el hip hop, género e identidad. Esta revisión comienza desde el diseño mismo de la investigación para ir construyendo supuestos y que debe continuar con los aspectos y elementos encontrados en campo. Asimismo, la información primaria se recolectó durante los meses de agosto de 2011 a febrero de 2012 de la siguiente manera:

La técnica principal de recolección de datos fue el de los *Relatos de vida*, con los que se indagó en torno a aspectos significativos de la constitución femenina de las participantes. Los recuerdos, visión propia de los acontecimientos y reflexiones retrospectivas de los hechos comprenden una matriz de significados que al ser editados por la relatora misma se construyen como los más importantes para ella, los que más dotaron de sentido su realidad en esos momentos.

La manera en que se usó esta técnica contó con tres entrevistas en momentos distintos y cuyo instrumento de recolección fue un cuestionario semi-estructurado para recolectar la información relevante a la temática a tocar. El objetivo de usar este instrumento es el de tener una guía clara de lo que se quiere obtener, pero siendo flexibles en cuanto a la manera de abordar la entrevista, permitiendo que el sujeto vaya construyendo el relato como más le cause sentido. De este modo se dejan las puertas abiertas a elementos que no se hayan tenido en cuenta y poder profundizar en ellos. Las tres entrevistas semi-estructuradas cumplían con los siguientes objetivos:

1. Conocer al sujeto como artista, su trayectoria, cómo se interesó por el hip hop, el significado de su nombre, el contenido de sus canciones y su relación con el hip hop de la ciudad.
2. Identificar los elementos claves que conforman el contexto espacial de las cinco participantes y del hip hop. Es decir, me interesaba conocer cómo crecieron en la ciudad, los espacios que conformaban su vida cotidiana y la descripción de los barrios en los que vivieron. Para recolectar esta información, se les dio una hoja en blanco en la cual debían dibujar “su Los Ángeles” cuando iban creciendo y “su Los Ángeles” de ahora. Así podrían relatar su vida cotidiana actual y de entonces. Como segundo ejercicio, se buscó hacer lo mismo pero la descripción iría en torno a la división espacial de la ciudad en cuanto al hip hop. El segundo objetivo era identificar similitudes y diferencias en los modos de experimentar el movimiento cultural y la música mientras iban creciendo y en su participación actual.
3. Identificar los elementos que componen los significados de la *mujer ideal* para ellas, pues el objetivo principal está en entender los referentes con los cuales constituyen su identidad femenina. De esta manera, se hizo una indagación generacional para que ellas fueran construyendo el ideal femenino desde sus abuelas, luego el de las madres y finalmente el de ellas. En ese conjunto de ideas ellas mismas establecen relaciones de comparación o similitud con el ideal de su familia y lo pueden comparar con el que viven ya en la ciudad. Del mismo modo se hizo la pregunta ¿Cuál es la mujer ideal en el hip hop? Para que ellas reflexionaran de qué manera son ellas diferentes o similares a ese ideal.

Durante las entrevistas se solicitó permiso para grabar en audio y se tomaron notas sobre el contexto espacial y registrar elementos no verbales del momento. En los encuentros se les pidió una copia de su música grabada. En un principio el deseo era hacer un análisis de las canciones también, pero dos hechos se interpusieron en ese objetivo: 1) La gran mayoría de las canciones no estaban en formato escrito, por lo cual se les solicitó a las participantes hacer el esfuerzo de transcribirlas. No obstante, por razones de prioridades cotidianas y olvido, se logró recolectar unas ocho canciones transcritas de un total de más de treinta. En mi intento de hacerlo yo misma me encontré con el reto lingüístico de usos metafóricos,

jerga local y frases incomprensibles en cada una de las canciones que evidenciaban mis limitaciones del inglés como segunda lengua, por lo cual no continué con el proceso; y 2) el tiempo para sistematizar y analizar las entrevistas era solo de un mes y sistematizar y analizar el conjunto de canciones a la par sería imposible. Por esta razón, en la metodología de exposición de la información de esta tesis, sí se hace uso de letras de canciones de las participantes, pero se exponen a manera de ilustración contextual sobre la información que se esté dando. Solo se hace el análisis de una canción en toda la tesis y es en el cuarto capítulo.

Al finalizar con el proceso individual anterior, otra de las técnicas usadas fue la de una *Conversación grupal*- una suerte de grupo focal en donde seguía un cuestionario guía, pero sin la formalidad detrás de esto, algo más como una reunión para conversar sobre diversos temas-. El objetivo de la reunión era crear un espacio de reflexión y discusión estructurada con imágenes, videos y citas textuales de autores sobre tres temas: Los Ángeles como ciudad global, el Hip Hop y la feminidad. La conversación grupal fue hecha el viernes 26 de febrero, y a pesar de todos los esfuerzos para que asistieran todas, dos de ellas no pudieron venir. Tenían compromisos familiares el sábado y al ser madres jefe de familia, el viernes después del trabajo debían organizar todo para esa fecha importante. No obstante, la conversación se llevó a cabo con Fe, Eyerie y Centzi. Fue un ejercicio divertido, interesante y muy familiar en donde cada una compartía sus percepciones sobre la ciudad en la que viven, sobre el sentido del hip hop para ellas –sus potencialidades y falencias- y también sobre las maneras en que se ha pensado lo femenino en el hip hop y su interés de impactar en este movimiento. La conversación fue registrada en audio y video.

Otras actividades en Trabajo de Campo

Aunque las técnicas anteriores fueron los medios principales de recolección de datos a analizar, otros elementos intrínsecos al establecimiento de *rapport* con las participantes, como lo es la *observación participante* y su instrumento el *diario de campo* fueron de gran utilidad para registrar mis impresiones sobre la ciudad, el barrio y el movimiento del hip hop con el que están involucradas en la asistencia conciertos, eventos u otras actividades.

- a) Septiembre 10, 2011. Evento en el Maravilla Handball Court de East L.A. Las Guerrilla Queenz organizaron un evento de conciertos llamado “*Stop U.S., Terrorist Attacks against Indigenous communities*”.
- b) Noviembre 12, 2011. “*Hip Hop for Humanity*” *Canned Food Drive* fue un evento en donde se recolectó comida enlatada para el L.A. Food Bank. Organizado por Tenochtitlán.
- c) Enero 22, 2012. *Zapatista Bike Ride*. Cihuatl Ce trabaja también para un colectivo que hace circuitos en bicicleta por la ciudad que se llama Ovarian-PsychoCycles.
- d) Enero 26, 2012. *Celebración de clausura de Enero Zapatista*, Casa de la Cultura en San Diego. Concierto de Cihuatl Ce
- e) Febrero 7, 2012. *Whose city? Our City!* Bike Ride circuito con Cihuatl Ce
- f) Febrero 11, 2012. Asistencia al programa de radio de hip hop underground “*Breaking Beats and Rhymes*” con Tenochtitlán.

Estrategia de análisis

En esta investigación se usa la teoría de género como paradigma interpretativo de la información recolectada. Esto requiere de identificar los significados que una cultura le otorga a lo femenino y lo masculino –en las prácticas, las normas, los símbolos-; entender cómo esos significados constituyen una diferenciación social que ubica a un término en una posición de privilegio o igualdad con respecto al otro y explicar la dialéctica entre la relación. Este ejercicio analítico se hizo en dos niveles:

El primero se concentró en el nivel de los significados de la diferenciación de las identidades de género en la familia y el entorno. Para ello se tomó la tercera entrevista que trataba sobre la mujer ideal para las abuelas, las madres y las de ellas. Con la ayuda de la paquetería de Atlas Ti se organizó la información en códigos que luego conformaron familias. Las cuatro familias que se organizaron corresponden a las dimensiones que conforman la identidad femenina: *sexualidad, maternidad, unión de pareja y trabajo*. Los significados fueron organizados con esta lógica en cinco tablas de Excel, una por cada rapera, acompañados por los de sus madres y abuelas en los mismos rubros. De este modo

se podían identificar los elementos que participaban en el cambio por generaciones y qué elementos se mantenían. Luego de este primer ejercicio, se juntaron los significados de todas las raperas en un solo Excel para así identificar los elementos que compartían, se establecieron relaciones con el contexto social, se evidenciaron las relaciones de poder que constituyen la diferenciación social de género en él y se prosiguió a explicar la dialéctica de dicha relación en el tercer capítulo de esta investigación.

En el segundo nivel se organizaron los significados de lo femenino y lo masculino con respecto al hip hop. Para ellos se tomó material del resto de las entrevistas y con la ayuda de la paquetería de Atlas Ti se organizó la información en códigos que luego conformaron familias. En este caso se desarrollaron tres familias: *hip hop*, *lo femenino en rap* y *lo masculino en rap*. Del mismo modo al análisis anterior, se ubicaron estos rubros en un Excel general con los significados de las cinco raperas, se evidenciaron las relaciones de poder que constituyen la diferenciación social de género en el hip hop y se entró a explicar la dialéctica de la relación y las estrategias de negociación que desarrollan las raperas en este campo. Este análisis se encuentra en el capítulo cuatro.

Luego de realizar estos dos ejercicios analíticos que requirieron de un constante diálogo entre la información recolectada, la hipótesis y la teoría para dar paso a la elaboración de conclusiones.

Metodología de exposición

En el primer capítulo se encuentran las bases teóricas con las que se enmarca la interpretación del fenómeno de estudio. El capítulo comienza con una breve exposición sobre la *identidad*, para luego dar paso al Género como la categoría principal a usar en el análisis. Por lo tanto, en este capítulo se hace un breve recuento de su origen, su definición y sus posibilidades de uso. También –dentro de la lógica de la articulación de ejes de identidad- se presenta una categoría secundaria en mi estudio y es el de *Comunidades Imaginadas*. A través de esta exposición integro el pensamiento del feminismo chicano, el cual es fundamental para articular la pertenencia étnica en la investigación.

En el segundo capítulo se da un breve marco teórico con el cual poder construir a la ciudad de Los Ángeles como una ciudad global y a su vez construir al hip hop como un fenómeno juvenil intrínseco de las reconfiguraciones y dislocaciones sociales, económicas y étnicas de la era postindustrial y que conforman un gueto global. De esta manera, se hace una exposición del estado del arte del hip hop chicano en cuanto a las relaciones de género. Al final del capítulo se da la definición de hip hop y rap que irá utilizando en los capítulos de resultados.

En el tercer capítulo se examinan los discursos de lo femenino que construyen las raperas entrevistadas. De esta manera, se identifican y analizan sus rasgos identitarios constituyentes con la ayuda del marco conceptual ofrecido en el primer capítulo. A través de elementos autobiográficos sobre la socialización de los contenidos de la diferenciación genérica experimentada en la familia, el barrio y la escuela, se van construyendo los significados que moldean su identidad femenina en términos de sexualidad, maternidad, unión de pareja y trabajo. Con esta lógica, se van presentando los elementos que participan y han participado en las transformaciones de los discursos y las tensiones que se presentan.

En el cuarto y último capítulo se construye el *Chicana Hip Hop*. Al inicio del capítulo se da una definición del chicana hip hop a partir de los resultados del trabajo de campo. De este modo, se da paso a exponer y explicar los significados del hip hop para estas mujeres, las maneras en que lo hacen, los retos que enfrentan y los usos que le dan.

Toda esta armazón entre teoría, contexto, la identidad de las raperas y su búsqueda creativa en el rap desemboca en las conclusiones, donde más que hacer un recuento explícito de lo encontrado busca ser un espacio para algunas reflexiones finales sobre la problemática del acceso al desarrollo cultural y creativo de las comunidades más vulnerables y marginadas de la globalización neoliberal, sobre todo el de las mujeres.

I. MARCO TEÓRICO

Las raperas chicanas como sujetos colectivos representan la complejidad del entramado contextual en el que se encuentran como mujeres hijas o nietas de migrantes mexicanos tanto rurales como urbanos que se establecen en ciudades globales complejas y altamente contrastantes de Estados Unidos. Sus distintas historias, reclamos y críticas revelan tensiones cotidianas de triple opresión, por clase, etnia y género, pero también deseos de cambio social. Todas ellas en un primer momento, aprenden los significados de ser mujer principalmente de sus padres. De las dinámicas de poder que dentro del hogar se presentan, interiorizan las normas, las tareas, comportamientos, aprenden de los privilegios y las capacidades que “le corresponden” a las mujeres y los hombres. Del mismo modo, se encuentran dentro de un sistema cultural mucho mayor, uno al que ellas tienen acceso en la escuela, en el barrio, en la televisión y la radio; y donde también interiorizan información sobre su lugar en el mundo. Toda esta información fluye en forma de representaciones, de discursos.

El acto cognitivo conocido como representación¹ resulta del proceso de percepción e interpretación de un referente (un signo que representa un objeto en la realidad) que es representado en forma de lenguaje. La realidad entonces, está mediada por el lenguaje, cuya función “es la de ‘representar’ ese acto de cognición del sujeto” (Victoriano y Darrigrandi, 2009: 250) y objetivarlo. Dicha característica flexible es la que lo dota de producir cultura. La cultura, como cualidad genérica –atributo universal del género humano-, es la capacidad de imponer nuevas estructuras² al mundo, es decir nuevas formas de ordenarlo- nuevas significaciones- y orientarse respecto a ellas.

Bauman explica que este proceso de estructuración es una herramienta que tiene tres mecanismos que constituyen los principales procesos universales de la cultura humana: “1)

¹El estudio de la representación se ha teorizados de tres maneras diferentes: la mimética, la intencionalista y la constructivista. Esta última se produce a partir del giro lingüístico. (Victoriano y Darrigrandi, 2009: 250)

² Orden, limitación de posibilidades. (Bauman, 2002: 171)

la *diferenciación de significados* adscritos a diversas partes del entorno; 2) la *introducción de regularidades* que, de lo contrario, sería más errático y menos predecible; 3) la *manipulación de la distribución de probabilidades* creando un ‘sesgo’ que favorezca a alguna de las instancias involucradas” (Énfasis mío. Bauman, 2002: 171). Estos mecanismos funcionan organizando dos patrones de estructuración general, que se relacionan entre sí y por eso dan a la cultura su carácter **relacional**: a) patrones que relacionan estados específicos del entorno con estados específicos del organismo humano (*inputs*) y b) patrones que relacionan estados específicos del organismo humano con el entorno (*outputs*) –o la relación entre lo subjetivo y lo objetivo como lo presentaría Bourdieu.

Mediante esta herramienta y el lenguaje, el ser humano en su **interacción** con otros ha dado orden a discursos y a prácticas sociales a través de la historia, es así que se conduce a sí mismo y al mundo en el que vive. Sin embargo, la interacción no está libre de conflictos. Bauman habla de una **ambivalencia** natural de la cultura, la cual fluctúa entre “la creatividad” y “la regulación normativa”, entre “la invención” y “la preservación”, entre la libertad de elección y la limitación de las elecciones. Esta tensión entre la libertad y la limitación se problematiza profundamente al evidenciar que la naturaleza relacional entre ellas queda dependiente de las relaciones de poder intrínsecas en la interacción humana, las cuales son el motor del cambio. Es así que Bauman define la cultura como un sistema con elementos, variables e ingredientes interconectados entre sí que están en continuo movimiento y cambio. Así como tiene un centro, también define fronteras y su papel es redefinir continuamente su **identidad**. Esta identidad es un terreno de gestión, de administración, que regule qué está dentro y qué está fuera, qué se adscribe como propio y qué como diferente, no es estático en el tiempo y cambia para perdurar.

Bajo estas luces, la identidad puede ser definida como “un proceso subjetivo (frecuentemente autoreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo” (Giménez, 2007: 61). Es decir que se construye de múltiples formas mediante la sujeción a discursos, prácticas y

posiciones distintas que pueden muchas veces ser contradictorias. Este proceso nunca se completa, no conforma un núcleo estable del yo, sino que requiere de la continua reiteración y rearticulación de la relación entre los sujetos y las prácticas discursivas, por lo cual están sujetas a la historia y la transformación. Esa rearticulación, esa ‘sutura’, se conoce como *proceso de identificación* (Hall, 1996:14). Por lo tanto, se puede afirmar que el concepto de identidad se constituye dentro de la representación y no fuera de ella, y no es esencialista, sino posicional en lugares estratégicos desde donde enunciar la diferencia (Hall, 1996: 17).

En cuanto a los atributos culturales que conforman el proceso de identificación se encuentran el de *la pertenencia social* –lo socialmente compartido como la clase social, la etnicidad, el territorio, la religión, la edad, la nación y el género- y los cuales obtienen mayor o menor visibilidad unos entre otros, dependiendo de los contextos. Es así que, señala Giménez, la cultura interviene como fuente de identidad pues ofrece distintos ordenes de sentido, débilmente integrados y por lo tanto lleno de contradicciones, más aún con las fragmentaciones actuales de la globalización; y los atributos particularizantes que dan forma a la diferencia, a lo individualmente único –el manejo del cuerpo, las actitudes, las capacidades, los hábitos, el estilo de vida, y la red de relaciones íntimas, posesiones y la historia de vida (Giménez, 2007. 62-65).

Pero la identidad no existe si no hay *reconocimiento* por parte de los actores que interactúan con el individuo, por esta razón no es suficiente con ratificar los modelos culturales para cumplir con las expectativas que los otros desean encontrar, sino que se ejerce una *lucha por el reconocimiento* de ser percibido como distinto en los términos del sujeto mismo (Giménez, 2007: 67). Siempre hay dinámicas de poder en el acto del reconocimiento, por lo que constituir una identidad social es un acto de poder (Hall, 1996:19). “Derrida demostró que la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes: hombre/mujer, etcétera. Lo peculiar del segundo término queda así reducido a la función de un accidente, en oposición al carácter esencial del primero” (Laclau, 1990:

33). Pero dicho carácter “esencial” es una mera ilusión que debe mantenerse en el tiempo, por lo cual se encuentra en constante amenaza por lo que excluye (Hall, 1996:19).

El presente capítulo tiene como objetivo exponer las categorías de análisis que contribuyen a la explicación del fenómeno de las mujeres chicanas que hacen rap en la ciudad de los Ángeles. Como primera medida, es importante aclarar previamente que la categoría principal de análisis es el *Género*. Lo que esto significa es que Género será el centro desde donde se busca comprender otros ejes presentes en su identidad, como lo son lo étnico y la clase. De este modo, se presentarán – a manera de estado de la cuestión- algunos usos que se le han dado a dicha categoría analítica y las reflexiones de autores y autoras que han fortalecido y problematizado su definición, usos y posibilidades. Dentro de esta perspectiva el concepto principal a usar es el de *Cuerpo-para-otros*, desde donde se enmarcará el análisis. Una segunda categoría, que funge como apoyo en las reflexiones que articulan la revisión, reconocimiento y apropiación de saberes que se asocian con una profunda raíz cultural imaginada con los que resignifican lo femenino para revalorizar quiénes son y transformar sus prácticas, es la de *Comunidades Imaginadas* de Benedict Anderson.

1.1. Género como categoría de análisis

El uso del término género como categoría analítica fue inicialmente impulsado por las feministas académicas anglosajonas en los años setenta para dar cuenta de la distinción que existe entre la biología y las construcciones culturales y sociales. Es decir, una manera de diferenciar la palabra ‘sexo’ y sus connotaciones biológicas, de aquellas connotaciones culturales y sociales. Además de esto, se hizo énfasis en la característica relacional del género, pues “solo era posible concebir a las mujeres definiéndolas en relación con los hombres, y a los hombres diferenciándolos de las mujeres” (Scott, 1991:80). Con esta diferenciación se busca entonces, problematizar la idea de lo “natural” en los individuos, enfrentar el determinismo biológico y cuestionar “la supremacía de la naturaleza sobre la cultura en la definición de lo que es masculino y lo que es femenino, lo que es propio del hombre y lo que es propio de la mujer” (Cervantes Carso, 1994:60).

De esta forma, la subordinación e inferiorización histórica que se le había otorgado a las mujeres como 'natural' pierde su poder de justificación y se potencializa una argumentación teórica que se dirige hacia la igualdad de las mujeres. De hecho, la intención principal de la teoría feminista desde entonces ha sido la de visibilizar la especificidad del sujeto femenino y la de reescribir la historia de la cultura en términos que den cuenta de la presencia, la influencia y la opresión de las mujeres (Butler, 1988: 525). Con miras a este objetivo político, se ha producido conocimiento con perspectiva de género desde la antropología, la sociología, la historia, la filosofía y el psicoanálisis.

La historiadora Joan Scott, ante las dificultades que se presentaban con el nuevo término en investigaciones sobre la materia de *La historia de las mujeres*, donde se comenzó a reemplazar 'mujer' por 'género'; construyó una definición del concepto que no fuera reducido únicamente al estudio de los asuntos relativos a las mujeres, sino que se empleara para designar la relación entre los sexos, ya que la información sobre las mujeres implica necesariamente a los hombres y pensar que son esferas separadas que no se interrelacionan es perpetuar la ficción naturalista. Scott reflexiona sobre la manera en que se puede comprender el lugar de la mujer en la vida social y reconoce que *se encuentra en el significado de sus actividades mediante la interacción social concreta*, por ende, para captar dicho significado, se debe considerar tanto a los individuos como a la organización social. De este modo, se revelan las dinámicas de sus interrelaciones y se comprende cómo actúa el género y cómo tiene lugar el cambio, dentro de un campo de poder (Scott, 1986:288).

Es así que en su ensayo '*Género: una categoría útil para el análisis histórico*' (1986) el concepto de género de Scott contiene dos partes distintas interrelacionadas analíticamente y cuatro elementos que lo componen. De esta manera se conforma una conexión integral entre las dos ideas: *Género* es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y *Género* es una forma primaria de significantes de poder.

Los siguientes cuatro elementos se relacionan entre sí, pero no de manera simultánea y funcionan para estudiar y explicar cualquier proceso de clase, etnicidad, generación,

etcétera; lo que posiciona al género entre las dimensiones básicas de toda organización social (Cervantes Carso, 1994: 61).

- *Símbolos y mitos* culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples.
- *Conceptos normativos* que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, limitando sus posibilidades al binarismo (otras alternativas no tienen lugar). Estos conceptos están en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas. De esta manera, se exponen como la única posibilidad y se naturalizan. El propósito de la categoría género, es entonces, romper con la noción de fijeza y descubrir la historicidad de género, la naturaleza de los debates y conflictos que lo llevaron a la binariedad.
- *El parentesco*: el género se construye a través de este sistema, el cual da sentido a la institución familia, pero no es el único. También se conforma por el mercado del trabajo, la educación y la política.
- *La identidad*: si bien el psicoanálisis teoriza la identidad de género, no se puede perder la perspectiva histórica y su papel en la construcción del género en relación con actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales a través del tiempo. De esta manera se visibiliza la capacidad de agencia.³

En cuanto al poder, el género es la relación social base, entre otros, donde se articula el poder. Scott cita a Bourdieu en relación a la “di-visión del mundo” donde los conceptos de género estructuran la percepción y la organización, concreta y simbólica, de la vida social. Por consiguiente, las diferencias que allí se hagan se reflejarán en la distribución del poder. Entonces, el género tiene una función legitimadora del poder y las significaciones de género y poder se construyen la una a la otra; también los cambios que se generen pueden provenir del campo político, económico o cultural

Hacer uso del género como categoría de análisis significa entonces identificar los significados que una cultura le otorga a lo femenino y lo masculino –en las prácticas, las normas, los símbolos-; entender cómo esos significados constituyen una diferenciación social que ubica a un término en una posición de privilegio o igualdad con respecto al otro

³ Marta Lamas señala que en este caso Scott mezcla **la identidad subjetiva** con **identidad genérica** y este hecho hace débil su exposición en este punto (1999:150).

y explicar la dialéctica entre la relación. Lo que esto significa en esta investigación es que se construirá el orden simbólico de los discursos que constituyen a las raperas chicanas como mujeres para comprender las relaciones de poder que las posiciona en una condición de igualdad, dominación o subordinación y así poder explicar por qué ocurre así y cómo se produce el cambio. Sin embargo, aunque en la teoría de Scott la igualdad es posible, en lo concreto de nuestras culturas, la diferenciación social y cultural históricas entre lo masculino y lo femenino conforman una relación asimétrica donde lo masculino domina, subordina y desvalora lo femenino.

1.1.1 Sobre las relaciones asimétricas de género

*One of the first things a colonizing power or repressive regime does is attack the sense of history of those they wish to dominate by attempting to take cover and control their relationships to their own past.*⁴
(Levins Morales, 1998: 23).

Las mujeres comparten una misma condición opresiva por el hecho de vivir en una sociedad donde los privilegios son otorgados por “naturaleza” a los hombres. Marcela Lagarde llama a esta condición ‘cautiverios’⁵, los cuales son aquellos caminos de represión y expropiación de la capacidad de la mujer para ser en sí misma y privarlas de la libertad. Decidir sobre la propia vida es una prohibición sagrada, un tabú, que se impone a las mujeres y se convierte en el centro de la identidad femenina para hacer de las mujeres sujetos sociales cuya subjetividad sea dependiente y mediada por *los otros*. La autora define este estado teóricamente como *Ser de y para los otros* (1993: 31). Las maneras mediante las cuales dicha capacidad de ser en sí misma es negada son: “la expropiación de la sexualidad, del cuerpo, de los bienes materiales y simbólicos de las mujeres y sobretodo de **intervenir creativamente** en el ordenamiento del mundo” (negrillas mías, 1993: 15).

La condición de las mujeres es histórica y no natural. Lagarde señala que es la ideología patriarcal la que construye esa ficción de naturaleza y bajo este término no sólo justifica la

⁴ “Una de las primeras cosas que hace un poder colonizador o régimen represivo, es atacar el sentido de la historia de aquellos que desea dominar, cubriendo y controlando la relación que tienen con su pasado”.

⁵ La tipología que Marcela Lagarde construye para los cautiverios son: madresposa, puta, monja, presa y loca. Representa las posibilidades de la identidad femenina dentro de un sistema patriarcal.

opresión que las somete, sino que las excluye de las relaciones económicas y sociales, les niega el acceso al desarrollo de las capacidades intelectuales y físicas, y las conduce a comportamientos y actitudes únicamente femeninos. De esta manera, lo masculino queda asegurado en sus privilegios, espacios, recursos y comportamientos de manera incuestionable. Es así que las mujeres como género comparten la misma condición histórica, pero difieren en cuanto a su situación de vida (1993:23). Estas diferencias están definidas por clase social, etnia y generación.

La antropóloga Gayle Rubin señala que todas las sociedades han desarrollado maneras de organizar la inteligibilidad del sexo, el género y la reproducción. Dicha organización sexual comprende la identidad de géneros, el deseo, las fantasías sexuales y conceptos de la infancia y se hacen inteligibles prestando atención a las relaciones de su producción/reproducción. Rubin recomienda que cualquier término que se use para identificar este sistema, debe poder describirlo de manera adecuada, ya que es importante mantener la distinción entre: “la capacidad y la necesidad humana de crear un mundo sexual y los modos empíricamente opresivos en que se han organizado los mundos sexuales” (1986:46). Por esta razón, ella critica el concepto de ‘patriarcado’, pues reúne dentro de sí estos dos sentidos en un solo término. Si bien se puede dar orden a un sistema sexual de manera igualitaria o “estratificado por géneros” –como se conocen hasta ahora (1986:45); no todos los sistemas estratificados por género son patriarcales, porque el poder masculino no se basa en el papel de un patriarca⁶ con poder absoluto, sino en una masculinidad adulta colectiva (1986:47).

De este modo, ella propone *Sistema sexo/género* como una categoría con mayor posibilidad de precisar lo simbólico y organizacional de género en cada sociedad concreta, al igual que permite captar la agencia: “sistema sexo/género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en la cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (1986:31). Además de esto, señala que es un sistema en que “la opresión no es inevitable, sino que es el producto de las

⁶ “El patriarcado es una forma específica de dominación masculina y el uso y el término debería limitarse al tipo de pastores nómadas como los del antiguo testamento de que proviene el término, o grupos similares. Abraham era un patriarca, un viejo cuyo poder absoluto sobre esposas, hijos, rebaños y dependientes era un aspecto de la institución de la paternidad, tal como se definía en el grupo social en el que vivía” (Rubin, 1986:47).

relaciones sociales específicas que lo organizan” (1986:46). No obstante, la realidad que conocemos es que esas relaciones son asimétricas. Algunos autores y autoras se han mostrado de acuerdo con respecto a dejar de usar el término patriarcado y proponen usar *Régimen genérico* (Cervantes Carso, 1994: 63). Éste último es el término al que se hará referencia en este trabajo y no se escoge el de Rubin, pues más adelante se expondrán algunos problemas del sistema que ella propone.

1.1.2 La dialéctica de las relaciones de género y el poder

*“Culture forms our beliefs.
Culture is made by those in power- Men.
Men make the rules and laws;
Women transmit them”.*⁷
(Anzaldúa, 1990:38)

La cultura, en oposición a la naturaleza, marca a los seres humanos con el género y éste marca todo lo demás: lo cotidiano, lo religioso, lo social y lo político. Si la diferenciación cultural, por la lógica binaria de oposición, es de desigualdad, la lógica del género es de dominación (Lamas, 1999: 147). Scott cita a Bourdieu en su definición de Género como campo primario de poder, pues él ha logrado desarrollar categorías que hacen aprehensible las dinámicas del poder en las relaciones genéricas. Bourdieu identifica al *Habitus sexuado-sexuante* como el orden social, o discurso, naturalizado que construye –o instituye- la diferencia entre los sexos biológicos, sobre todo en la diferencia anatómica de los órganos sexuales⁸, la cual se convierte en la justificación incuestionable de la diferencia que se ha construido socialmente entre los sexos (Bourdieu, 2000: 30).

En este trabajo, comprender dicho sistema en lo chicano, es indispensable y por lo tanto debo adentrarme en la cultura mexicana, pues la identidad chicana está íntimamente

⁷ “La cultura forma nuestras creencias. La cultura está hecha por aquellos que están en el poder –los hombres. Los hombres hacen las reglas y las leyes; y las mujeres las transmiten”. A pesar de que ha habido cambios significativos y las mujeres están cada vez más activas en la transformación, pareciera que todavía no es posible deshacerse de la afirmación de Anzaldúa.

⁸ Bourdieu reconoce que el sexo también es una construcción social y por lo tanto podría ser diferenciado de otras maneras. Esto es importante para la discusión a la que me dirigiré más adelante sobre sexualidad.

relacionada con la mexicana⁹. En ella, la diferencia sexual es “un esquema culturalmente construido donde se presenta al varón como esencialmente dominante y que sirve para discriminar y subordinar a la mujer y a otros hombres que no se adaptan a este modelo, (...) [allí] la hombría está definida por el trabajo, la sexualidad y la reproducción (De Keijzer, 1997:201). En el caso de la feminidad mexicana el cautiverio más común es el de *madresposa*, cuyo valor está en ser cuidadoras vitales de sus esposos, hijos y cualquier *otro* mediante el cual ella pueda definir su existencia.

La idea que ha pasado desde la generación de mis abuelos a mis padres, es que la mujer es ama de casa, se encarga del hogar,, se pone a tener hijos, cocina, limpia, lava, y cose, y hace todas las cosas del domicilio. La mayoría de las mujeres de la generación de mis abuelos no trabajaba. Los esposos se encargaban de pagar por las casas, por el hogar, de comprar los víveres, todo. Traían a la casa el pan del día. Les negaban a las mujeres sus derechos, ya no tenían su vida propia, ya no tenían su identidad propia, su identidad era solo ser mamá y esposa. Los hijos y el hogar eran su prioridad y no había ninguna otra manera” (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012).

Dichos discursos, para mantener su lógica de manera perdurable requieren de un dispositivo de poder que Bourdieu llama *Violencia simbólica*: “todo poder admite una dimensión simbólica: debe obtener de los dominados una forma de adhesión que no descansa en la decisión deliberada de una conciencia ilustrada sino en la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados” (Bourdieu, 2000: 34). En este sentido, quien está sometido a una relación de dominación, ha incorporado las categorías de percepción que construyen las relaciones de poder que lo posiciona en situación de subordinación y aplica los mismos esquemas de pensamiento –sin cuestionarlos- del punto de vista de los que afirman su dominio, cerrando así el ciclo de dominación, haciéndolo aparecer como natural. Dicho dispositivo, penetra todas las estructuras del orden social, el imaginario colectivo y la consciencia e inconsciencia de los sujetos.

Lagarde señala que la conciencia de las mujeres está cimentada en el engaño y que cada una concentra su energía vital en ideas y acciones que cree espontáneas y naturales en actividades “inacabables, desvalorizadas económica y políticamente” (1993: 16) porque la

⁹ “Nosotros los chicanos (...) decimos *nosotros los mexicanos* (...) en lo profundo de nuestro corazón, creemos que ser mexicano no tiene nada que ver con el país en el que uno vive. Ser mexicano es un estado del alma –no uno de mente, ni uno de ciudadanía” (Traducción mía, Anzaldúa, 1990: 84).

carencia subjetiva las impulsa a buscar el intercambio y existir en los otros. Pensar en otras formas de existir que no sea obedecer en silencio parece imposible, acciones como atreverse, experimentar y reclamar son acciones que las despojarían de los ‘privilegios’ obtenidos y las convertiría en fallidas, “vivir así anula la posibilidad de construir el deseo propio, el mundo personal, el yo-misma” (1993:19) y produce una ceguera que niega todas las posibilidades, capacidades y saberes que se puedan poseer. Las mujeres, entonces, para existir de alguna manera, están obligadas a reproducir el *habitus* e incorporar el dispositivo de poder, el cual les otorga el doble rol de estar sujetas a la opresión, pero también deben “ser vigías del cumplimiento del designio patriarcal femenino y masculino” (1993: 19).

1.1.3 Cuerpo e identidad femenina (procreadora y erótica)

La identidad genérica se construye mediante una relación fundamental entre las experiencias simbólicas compartidas y los factores vivenciales comunes. Para ver los patrones que se presentan en la estructuración de la identidad de género hay que hacer un análisis de las dimensiones de pertenencia de género y sus intersecciones con las situaciones de desigualdad social por clase (Cervantes Carso, 1994: 13-15). Cada mujer vive y resuelve los conflictos y contradicciones de su identidad, de acuerdo a la posición que ocupa en el sistema de diferenciación social.

De esta manera, para explicar qué significa ser una mujer rapera chicana en la ciudad de Los Ángeles, se debe comprender primero el proceso de orden simbólico- su discurso de lo que para ellas es ser mujer-, para luego así hacer la relación de lo que significa ser una mujer de color en una ciudad global estadounidense. Los símbolos son sentidos compartidos reproducidos en la experiencia social y dan sentido a la experiencia individual y viceversa. Éstos dan “las condiciones mínimas de pertenencia a determinado grupo social y proporcionan el efecto de compartir lo que otras y otros sienten, desean, viven y planean” (Cervantes Carso, 1994: 15).

Los ejes conceptuales que funcionan como símbolos estructurados y estructurantes de la identidad femenina, han sido resumidos de la siguiente manera por Cervantes Carso, luego

del estudio de investigaciones sobre el tema y observar que en todos había “encuentros cognoscitivos”:

1. Ser madre o maternidad (aunque no sea vivido está la posibilidad)¹⁰
2. La unión de pareja
3. El trabajo , profesión, ocupación (asalariado, voluntario, creativo)

La identidad de cada mujer se construye en un espacio y tiempo históricos determinados y es el producto de la articulación de estos tres ejes, de cómo se perciben, se incorporan, se valoran, y se producen. No obstante, como se ha explicado antes, las posibilidades simbólicas para lo femenino son bastante reducidas y comúnmente conforman los llamados cautiverios. En oposición, las posibilidades simbólicas de lo masculino parecieran verse más extensas, con mayores libertades¹¹. Para que la dialéctica sea coherente y se mantenga, hemos visto que la violencia simbólica mantiene incuestionado y funcionando el sistema de representación. En dicho sistema es el cuerpo el lugar de inscripción de los símbolos, entonces es mediante el cuerpo que se cautiva a la mujer y se libera al hombre.

Franca Basaglia señala que el régimen androcéntrico ha definido la condición femenina usando el cuerpo y su “don natural” de procrear, como base para delimitar las posibilidades de la identidad: “el ser considerada cuerpo-para-otros, para entregarse al hombre o procrear, ha impedido a la mujer ser considerada como sujeto social, ya que su subjetividad ha sido reducida y aprisionada dentro de una sexualidad esencialmente para otros con la función específica de la reproducción” (1983:35). Basaglia es la primera en usar el concepto de cuerpo-para-otros para ilustrar el aprisionamiento de posibilidades, pero es Lagarde quien profundiza en su construcción desde los cautiverios, los cuales se caracterizan por: la subordinación femenina al poder; la dependencia vital; el gobierno y ocupación de sus vidas por las instituciones y particulares (*los otros*); y la obligación de cumplir con el deber ser femenino estereotipado sin alternativas (1993:37).

¹⁰ Más adelante se explica que esta lógica responde a que las mujeres deben construirse dentro de una normativa de heterosexualidad obligatoria

¹¹ “Ser varón supone, en general, muchas ventajas como pueden ser una mayor autonomía, una mayor presencia en el mundo social, el derecho a mostrar y ejercer el enojo y la violencia. Sin embargo, esta socialización implica también limitaciones tanto en el campo afectivo como en el espacio doméstico” (De Keijzer, 1997: 215)

Cuando mi mamá se caso con mi papá, a mi papá no le gustaba que ella se pusiera perfume, no le gustaba que ella se pintara el pelo, no quería que ella aprendiera a manejar, y me acuerdo que mi mamá después que me tuvo, mi papá le estaba prometiendo que le iba a enseñar y luego al fin no quiso y mi mamá fue a una escuela de manejo para aprender porque ella estaba preocupada de que si algo me pasa a mí, mi mamá pensaba ¿y que voy a hacer si tengo que ir al hospital? no voy a poder manejar, y ella tuvo que hacerlo sola, porque él no quiso. Eran cosas y derechos que mi papá empezó a querer controlar de su vida, y por mucho tiempo lo aguantó. Ella vio también como hizo las cosas su mamá, que era uno la mujer, se... How do you say it? Surrender who she is, surrender! It's not about me anymore, it is about my home my kids, and what were my dreams they don't matter, or what were my goals they don't matter, porque yo estoy acá por mis hijos, that is a good mom! So that was one of the main trajectories, the main idea, the main concept is that she was doing everything for her family and her kids. (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa 2012).

En la lógica binaria, donde se establecen relaciones por oposición, los estereotipos femeninos se encuentran en polaridades entre la buena mujer y la mala. El cautiverio de *madresposa* define a las mujeres en la conyugalidad y maternidad, donde la sexualidad erótica es desvanecida por su función reproductiva. Su opuesto sería el cautiverio de *Putas* donde el cuerpo femenino encarna la poligamia y es objeto de la poligamia masculina dominante, un cuerpo disponible que hombres diversos pueden usar sin establecer vínculos permanentes (Lagarde, 1986: 39). Es así, que la inscripción de símbolos sobre el cuerpo femenino produce “dos grupos de mujeres especializadas en aspectos de la sexualidad desintegrada: las madres y las putas” (Lagarde, 1993:202) y por ende las mujeres están cautivas de su *cuerpo-para-otros*, procreador y erótico.

El *cuerpo-para-otros* procreador y como cuidadora vital es el medio para la realización social, es en donde está contenido el valor positivo de ser mujer y por ende, la manera de experimentar gratificación existencial. Por esta razón, su cuerpo es adiestrado desde su nacimiento a reproducir esa “naturaleza” materna –desde los juegos con muñecas y acompañar el cuidado de bebés- y a desarrollar la sensibilidad para atender a las necesidades y deseos de los demás. Para Elizabeth Maier, dicha caracterización altruista de la madre produce una ausencia de un yo autónomo, la carencia de un deseo individuado, “deseo que desemboca en la constitución y ejecución de proyectos vitales propios, autónomos de los hijos y la pareja”, y agrega que esta carencia “entorpece la subjetivización de la madre como persona integrada” (2001: 89-90).

Es esencial para el funcionamiento de este sistema sexual, generar un cuerpo opuesto donde la sexualidad femenina no sea reproductiva sino recreativa, en ambos casos son construidos como objetos sexuales, pero con funciones sociales diferentes. El *cuerpo-para-otros* erótico se encuentra con las prostitutas en el lado negativo de la balanza simbólica, porque encarnan el medio para dar placer a otros. En estos cuerpos se posa la poligamia masculina; se logra la virginidad, castidad y pureza de las madresposas; se completa la escisión de la sexualidad femenina representada en buenas y malas, en yo y la otra, en la enemistad histórica; se hace posible la permanencia en el matrimonio; y “son uno de los engranajes de la doble moral sexual, del machismo y del poder político de los hombres sobre todas las mujeres emanado de su dominio erótico sobre ellas” (Lagarde, 1986: 572)

Aunque Lagarde desarrolla otros cautiverios como el de Monja, Presa y Loca, para funciones de este trabajo se manejan los dos primeros, pues los cautiverios más significativos y gratificantes de las mujeres (sobre todo el primero para la mayoría de las abuelas y algunas madres de las raperas); en contraste con el más despreciado y estigmatizado y el cual resulta ser la representación dominante en la música rap. Allí, las prácticas disciplinarias de feminidad producen no solamente un cuerpo simbólico sometido e inferior, cuyo objetivo es convertir a las mujeres en las compañeras dóciles y complacientes de los hombres (Bartky, 1998:75), sino que lo cosifican e hipersexualizan de tal modo que “sean” el falo, “sean” el significante del deseo del otro y *aparezcan* como tal: “para las mujeres “ser” el Falo, significa suministrar el sitio en el cual penetra y significar el Falo mediante “ser” su otro, su ausencia, su falta, la confirmación dialéctica de su identidad” (Lacán citado en Butler, 1990: 44)¹².

I remember in the nineties when Too Short, or N.W.A. and a lot of groups that obsessively sexualize women in their words in their songs, became very very popular on the radio, and all of a sudden too much controversy was made on that! So at some point we went from “oooooh lalaladies first, ladies first!!!” in the eighties, to: “Pop that coochie baby! Pop! Pop! that coochie! (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola.. Entrevista directa, 2012).

¹² Estas prácticas en el rap no tendrían sentido si los hombres no se encontraran en una sociedad fálica. En Lacán, el falo es un conjunto de significados culturales que le han sido otorgados al pene. El tener pene –no estar castrado- es estar completo y esto conlleva al falo a tener un significado de dominación de los hombres sobre las mujeres, de poder de decisión, de propiedad. El falo indica quién es el sujeto que intercambia y quién es el objeto intercambiable, “el falo es algo más que un rasgo que distingue los sexos: es la encarnación del estatus masculino, al cual acceden los hombres y que tienen ciertos derechos inherentes –entre ellos, el derecho a una mujer” (Rubin, 1986:72). El falo significa el poder.

Hasta ahora en mi exposición teórica del uso de la categoría Género y las maneras en que se han analizado las dinámicas de las relaciones asimétricas de los géneros y su dialéctica, no se ha problematizado la diferencia sexual. ¿Por qué considero importante profundizar sobre en este aspecto? Porque en la lógica del género, se ha tomado al cuerpo y las diferencias biológicas como el fundador de la división simbólica de los sexos. Esta dinámica ha instaurado a la heterosexualidad como la norma. Es decir, “mediante el género se ha “naturalizado” la heterosexualidad, excluyendo a la homosexualidad de una valoración simbólica equivalentemente aceptable” (Lamas, 1999:170). La importancia de complejizar el marco conceptual de esta manera, es porque hoy en día no es posible suponer que todos los sujetos se identifiquen con esa norma, más aún tratándose de analizar la identidad de género de mujeres jóvenes en una ciudad global, donde los flujos discursivos en torno a la sexualidad multiplican sus posibilidades.

El sujeto no sólo se estructura social y culturalmente –las maneras de hacerlo varían en cada momento histórico y en cada cultura-; pero el sujeto también se estructura psíquicamente y el deseo sexual consciente e inconsciente constituye dicho proceso. Esta reflexión me parece importante, pues como hemos visto, las significaciones dominantes de lo femenino cautivan a las mujeres desde su función sexual reproductiva y erótica dentro de una idea “natural” del deseo heterosexual. Esto, creo que no solo ayuda a mantener el sistema de dominación masculina intacto e incuestionado a través de su capacidad de recrearse, sino que se incurre en la exclusión de otras posibilidades de sexualidad. Aunque este trabajo no tiene una dimensión analítica desde el psicoanálisis y la subjetividad, creo que es importante desnaturalizar también la heterosexualidad, pues creo que desde allí es que se somete el cuerpo de la mujer a una función obligada de ser para otros¹³.

¹³ Gayle Rubin (1984) aceptó más adelante que es “esencial separar analíticamente sexo y género para reflejar más precisamente su existencia social separada” (Rubin citada en Lamas,1999:171). Por esta razón, la definición de género de Scott se queda corta en su último elemento, el de la identidad, pues ella confunde la estructuración psíquica del sujeto con la construcción cultural genérica“. La identidad sexual se conforma mediante la reacción individual ante la diferencia sexual, mientras que la identidad genérica está condicionada tanto históricamente como por la ubicación que la familia y el entorno le dan a una persona a partir de la simbolización cultural de la diferencia sexual: el género” (Lamas, 1999 :167).

Entonces, entender la jerarquía de los regímenes genéricos androcéntricos que no sólo han privilegiado lo masculino y subordinado o excluido lo femenino, sino que también han determinado sus políticas de sexualidad es importante en términos de comprender los contenidos de los símbolos. Si los discursos que se reproducen incuestionadamente centran su sentido en una heterosexualidad obligatoria naturalizada, se refuerza el corazón del discurso dominador y dominante. Si se desnaturaliza esa condición, la apertura de posibilidades desestabiliza el sentido y da lugar a la contingencia. Ya bien lo dice Lagarde, siguiendo el precepto de Basaglia: “El patriarcado al incluir todos los hechos femeninos en la sexualidad *para-los-otros* y a especializar a las mujeres en ella se les despoja de la posibilidad práctica y filosófica de elección de vida” (Lagarde, 1993: 16).

Judith Butler rescata el sistema sexo/género de Rubin, pero lo problematiza según la discusión anterior y lo complejiza a una triada entre sexo/género/deseo. Dicho sistema lleva dentro de sí una normatividad que lo regula, la cual es *la heterosexualidad obligatoria y naturalizada para asegurar la sexualidad reproductiva*. Ésta requiere y reglamenta al género como una relación binaria en que el término masculino se diferencia del femenino y esta diferenciación se logra por medio de las prácticas del deseo heterosexual con fines reproductivos. El *acto* de la heterosexualidad obligatoria del deseo, da como resultado la consolidación de cada término en la relación binaria y la respectiva coherencia interna del sexo, género y deseo que producen identidades ‘estables’ femeninas y masculinas (Butler, 1990:22-23). Cualquier incoherencia en el sistema daría origen a identidades ilegítimas, no “naturales”.

Al respecto, Butler construye una propuesta que resulta en la liberación de ese constreñimiento normativo y desnaturaliza dicha “estabilidad”. Ella propone que es en la *acción* que se hace la diferenciación de lo masculino y lo femenino y define el género, a partir de la afirmación nietzscheana de que “el hacer es todo”¹⁴: “no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas “expresiones” que, según se dice, son resultado de ésta” (Butler, 1990:58). Lo que esto significa, es que los actos, los gestos y el deseo son los que producen el efecto de una identidad con un centro “estable”. Sin embargo, dichos actos, gestos y

¹⁴ En la genealogía de la moral, Nietzsche afirma que no hay ningún “ser” detrás del “hacer”, del actuar, del devenir; el “agente” ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo (Butler, 1990: 25).

promulgaciones construidas, no son sustantivos, sino que son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que se suponen que expresan son sólo fabricaciones producidas y mantenidas a través de signos corporales y otros medios discursivos. Es decir, el género es el *efecto* de una producción discursiva –un habitus- que lo performa. Los géneros, por ende, no pueden ser falsos o verdaderos y todos quedan en posición de igualdad. *El cuerpo normatizado como femenino, ha sido un performance mantenido discursivamente con el propósito de regular la sexualidad en un marco obligatorio de sexualidad reproductiva*¹⁵.

Para Butler, el cuerpo es entonces, una encarnación de posibilidades tanto condicionadas como circunscritas por convenciones históricas que mediante la repetición se cosifican y naturalizan. Por consiguiente, es *posible* que se constituya de manera diferente, pues la identidad es un logro performativo. Esto no quiere decir que Butler está sugiriendo que el sujeto tiene la libertad de escoger qué género encarnar, pues “el guión” siempre estará determinado por esa regulación. A pesar de los cambios que ha habido estructuralmente y que han complejizado y pluralizado las identidades femeninas, los cautiverios de las mujeres siguen vigentes y hay un régimen de dominación que constriñe las capacidades a innovar. Son las sanciones sociales y el tabú, los que regulan los límites de esa posibilidad, “en otras palabras, el cuerpo es una situación histórica como Beauvoir lo ha afirmado, y es un asunto de hacer, dramatizar y *reproducir* una situación histórica” (Traducción mía, Butler, 1998: 523)¹⁶.

Gayle Rubin ya había sugerido que los sistemas sexo/género de una sociedad no son innatamente opresivos y que las posibilidades de reorganización requieren de acción política, “una revolución feminista completa no liberaría solamente a las mujeres: liberaría formas de expresión sexual, y liberaría a la personalidad humana del chaleco de fuerza del

¹⁵ Los raperos –chicanos, afros y anglos- no sólo inscriben en sus cuerpos símbolos coherentes que expresan, supuestamente, esa naturaleza interior - usando el pene/falo como emblema de su identidad-, sino que también, para mantener ese respeto, deben patrullar continuamente los límites de su reino masculino a través de los términos de la heteronormatividad erótica -usualmente exagerados- que institucionaliza la dominación masculina y la subordinación de lo femenino y lo afeminado. Por esta razón, en la gran mayoría de las canciones de rap chicano, lo femenino toma forma del significante del deseo masculino, su objeto sexual.

¹⁶ “In other words, the body is a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation”.

género” (Rubin, 1986: 80). Mientras Butler propone *Parodie Performance*¹⁷s cotidianos que desplacen la naturalidad del género como algo dado; otras posturas se concentran en descubrir los mecanismos sociales históricos en que el género y la heterosexualidad obligatoria se producen y con los cuales se relega a las mujeres a una segunda posición o simplemente se excluyen.

Para Foucault, los discursos llevan consigo contradiscursos, pues el poder intrínseco en ellos es uno que no solo reprime y controla, sino que también es productivo. Es decir, el poder circula y siempre existe, mediante la conciencia, la posibilidad de empoderarse y resistirse. No obstante, Bourdieu afirma que liberarse del *habitus* y la violencia simbólica conllevaría un proceso complejo y largo, lo cual se presenta como una tarea de difícil acceso a la conciencia (2000:67), y ante eso aporta: “contra estas fuerzas históricas de deshistorización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la historia, neutralizando los mecanismos de neutralización de la historia” (2000:4).

Transformar la historia y conocer cómo se transforma, involucra una dinámica entre el individuo y su entorno, los dos se alimentan el uno al otro. El último elemento de la definición doble de Scott sobre el *género*, hace referencia a la identidad. Allí ella explicita que la perspectiva histórica la constituye y es donde se visibiliza la capacidad de agencia. Para Giddens, hay un nexo lógico entre acción y poder: “una acción nace de la aptitud de individuo para ‘producir una diferencia’ en un estado de cosas o curso de sucesos preexistentes. Un agente deja de ser tal si pierde la aptitud de ‘producir diferencia’, o sea, de ejercer alguna clase de poder”. (Giddens, 2006:51). Es decir, la capacidad de influir o abstenerse de influir sobre un proceso o estado de las cosas es tener la capacidad de poder desplegar un espectro de poderes causales que logre penetrar aquel desplegado por otros.

Si concentramos las ideas anteriores a las identidades genéricas, se puede resumir que el orden político que las regula es uno que clasifica a partir de principios antagónicos y excluyentes, donde lo masculino construye su identidad mediante la dialéctica lingüística

¹⁷ Actos continuos de polaridad que subvierten la lógica del género tradicional o “discreto” como el travestismo.

de un otro, lo femenino. No obstante, al ser una construcción histórica están en transformación permanente, hay dinámicas de tensión, hay contradicciones y resistencias que mantienen la conformación de la identidad como un proceso interminable siempre con miras hacia lo que puede llegarse a ser y no lo que nos dicen que somos o de dónde venimos (Hall, 1996: 18). Éste es un proceso de identificación de nunca acabar, siempre incompleto, sin terminar y en el cual todos estamos involucrados o por necesidad o por escogencia (Bauman, 2001: 129).

Cada vez más las mujeres y los hombres dejan los “guiones” que los marcan de cierta manera, porque quieren o se ven forzados a ello. Los cambios estructurales de la globalización, los cambios en las oportunidades laborales para los hombres, el acceso al campo laboral y escolar de las mujeres, entre otros; obligan a que las ruedas de la significación se re-editen. La capacidad de agencia de los sujetos pueden buscar formas para mantener sus privilegios –en el caso de los hombres; pero también hay mujeres en búsqueda de las posibilidades que las posicionen como sujetos de poder. El hip hop es un campo que ofrece una de ellas pues un espacio de diálogo donde las ideologías de la cultura popular toman cuerpo, donde fluyen muchas formas de discursos, por lo tanto es un espacio de posibilidad para revisar representaciones y reconocerse o discrepar ellas.

1.2 Comunidades Imaginadas

*Nothing happens in the 'real' world
unless it first happens in the images in our heads.*

Gloria Anzaldúa

Como ya se ha expuesto anteriormente, las identidades son posiciones que el sujeto debe tomar frente a un repertorio de atributos culturales, “son el resultado de una articulación o ‘encadenamiento’ exitoso del sujeto en el flujo del discurso” (Hall, 1996: 20). Para Michel Foucault, el discurso es un sistema de representación que contiene normas y prácticas que producen conocimiento. Pero este conocimiento no es el producto de relaciones que dotan

de sentido un fenómeno, sino de relaciones de poder que dan soporte y están siendo soportadas por tipos de conocimiento (Foucault, 1980: 196). El flujo de conocimiento/poder acumulado a través del tiempo son denominadas *formaciones discursivas* y éstas organizan el lenguaje, las conductas, las prácticas, las creencias, los entendimientos y regulan los cuerpos y las sociedades. En todas las épocas, hay flujos de *saber/poder* que repetidos continuamente se establecen inconscientemente y conforman el sentido común en ese momento, ilusiones de verdad. De una manera homóloga Bourdieu desarrolla el sistema *habitus/violencia simbólica* que podría corresponder a la misma lógica. Y aunque Foucault no cree en una esencia humana, señala que mediante la conciencia es posible producir discursos de resistencia al autoritarismo y cuando dichos discursos logren adueñarse de los canales de información, se producirá un cambio en la formación discursiva.

Con los desarrollos tecnológicos de comunicación masiva, los discursos adquieren la posibilidad de abrazar un mayor número de personas y homogenizar su experiencia espacio-temporal. Benedict Anderson (1993), en su esfuerzo por explicar la idea de nación, desarrolla el concepto de *comunidades imaginadas*, cuyo origen se debe precisamente a dos formas de imaginar que surgieron en el siglo XVIII después de la imprenta: La novela y el periódico. En ellas se presentan sujetos y sucesos, no dentro de una lógica cronológica, sino de simultaneidad en un tiempo “homogéneo, vacío” (47), actos que ocurren en la misma hora del mismo día con personajes que no se conocen, expanden la experiencia de imaginar para el lector. La sensación de firmeza y estabilidad promueven sentimientos de solidaridad profunda entre personas que no se conocen y puede que nunca lleguen a hacerlo. De esta manera, explica Anderson, que “la idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia” (48).

Entonces, la idea de nación surge mediada por un discurso de la representación de unidad que se masifica gracias a la tecnología. Esto hace posible que un gran número de individuos se piensen a sí mismos en relación con otros de maneras muy profundas (36). De este modo, define la nación como “una comunidad política imaginada como

inherentemente limitada y soberana” (24), y explica que es *imaginada* porque requiere de la construcción de un conjunto de símbolos que vivan en las mentes de quienes la sientan como propia –un discurso que da forma a una comunidad cultural con fronteras simbólicas. En cuanto a que es *limitada y soberana*, se refiere a que es una comunidad política con individuos que sueñan con ser libres y que está contenida dentro de fronteras territoriales. De este modo, esta distinción “conlleva un triple sentido de las fronteras estatales: el territorial, el político y el cultural” (Velasco, 2008:143). Mientras que la frontera política refiere a los ciudadanos y el Estado; la frontera territorial implica solo al Estado; y la cultural implica el nacionalismo, así se conforma el modelo de Estado-nación.

Para la construcción del nacionalismo, los estados desarrollaron estrategias de control de las diferencias culturales y difundieron una cultura compartida en un proceso conocido como homogenización cultural. En México, este proceso se consolidó después de la Revolución mexicana con la creación de instituciones administrativas y políticas que reproducían un discurso de unidad nacional cuyas fronteras simbólicas se conjugaban a una comunidad mestiza, católica y hablante del español (Velasco, 2008: 8). La experiencia de Estados Unidos tomó la forma de segregación; luego de prácticas de exterminio a pueblos indios durante la colonia, los pueblos sobrevivientes fueron relegados social y territorialmente, tal como sucedió con la esclavitud afro. La diversidad de migración colonial blanca conformó una unidad nacional en términos europeos y “el proyecto consistió en la integración diferenciada de las distintas poblaciones a un Estado-nación culturalmente angloamericano” (Velasco, 2008: 10).

La diversidad étnica y racial en Estados Unidos es cada vez más amplia. Desde la diáspora de afrodescendientes, inmigración europea y Latinoamericana –especialmente mexicana, hasta poblaciones más recientes provenientes de Asia, Europa del Este, el Medio Oriente y África contemporánea. Entonces, mientras la diferenciación étnica de Estados Unidos proviene de la migración y la diáspora de afrodescendientes; en México “sigue siendo la persistencia de poblaciones originarias que reclaman derechos políticos, territoriales y reconocimiento a su diferencia cultural” (Velasco, 2008:10). Asimismo, hay una experiencia que se quedó entre las fronteras de México y Estados Unidos luego del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, cuando se trazaron los nuevos límites fronterizos entre los

dos países. Como resultado varios miles de mexicanos se convirtieron en extranjeros en su propia tierra y quedaron excluidos de la homogenización cultural de ambos territorios.

El Chicanismo surge en la década de los sesenta en Estados Unidos¹⁸, cuando un grupo de personas de ascendencia mexicana se apropian y resignifican el término chicano para conformar un nuevo discurso político. El término hacía referencia de manera peyorativa a la clase obrera de origen mexicano que realiza los peores trabajos en Estados Unidos (Valenzuela 1998: 42). La recodificación del término causó el efecto de evidenciar la distancia que había entre aquellos que encontraron un lugar en la nación anglosajona y aquellos que eran excluidos (Alarcón, 1998:372). El discurso del nacionalismo cultural chicano descansa en el deseo de encontrar y recuperar el territorio mítico ancestral náhuatl llamado Aztlán -ubicado en el área del sudoeste de Estados Unidos- y de ser reconocidos como un grupo sociocultural único que no es ni mexicano ni estadounidense, con su propia cultura, lenguaje e historia (Ríos, 2008: 3). Su lucha consistía en revalorar y honrar positivamente todo lo chicano y ofrecer un contradiscurso crítico al dominante para visibilizar la importancia de su cultura.

Sin embargo, el discurso no era solo chicanocéntrico sino androcéntrico, pues aunque las mujeres fueron activas desde sus inicios se invisibilizaron sus aportes. Ya entrados los años ochenta, el feminismo chicano –el cual se aunó a las fuerzas políticas de las mujeres de color y el “U.S. Third World Feminisms”¹⁹ (Sandoval, 1998: 361); reconfiguró lo que antes fuera una búsqueda por la identidad verdadera chicana, a una que reconocía que la identidad no es fija, sino flexible y multidimensional. De esta manera, *Chicana* se convierte en “el nombre de la resistencia que posibilita puntos de partida y de pensamiento culturales y políticos a través de las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia “mexicana” (Traducción mía, Alarcón, 1998: 374). El sujeto, entonces, no nace chicano, se hace chicano, pues se construye conscientemente y críticamente al saberse un cuerpo

¹⁸ Eran tiempos de fuerte opresión contra los mexicanos, donde se podían encontrar letreros como “Mexicanos y perros no bienvenidos”. También había discriminación para acceder a vivienda, empleo, educación y el voto. (Ríos, 2008:3)

¹⁹ Constituyen un paradigma crítico que puede ser considerado tanto teoría como método que comprenden formas opositivas de conciencia, estéticas y políticas que se organizan alrededor de los siguientes puntos de resistencia hacia la jerarquía social de Estados Unidos que no las representa: 1) el modo “asimilacionista o liberal; el revolucionario o “insurgente; el de supremacía o “nacionalismo cultural”; 4) el separatista y el 5) diferencial. (Sandoval, 1998:360)

historizado con múltiples construcciones raciales encima desde “el descubrimiento”, es reconocer una *conciencia mestiza*²⁰.

Así surge el nuevo discursio del Xicanismo, por el reconocimiento de una identidad donde se intersectan distintos niveles o dimensiones: género, clase, sexualidad, etnicidad; todos igual de importantes. El nuevo xicanismo se diferencia del chicanismo porque mientras el segundo se concentraba en una experiencia mexico-americana, el primero es elástico y acepta todo tipo de raíces –Centro y Suramérica- y busca conectarse con los movimientos indígenas de todo el mundo (Ríos, 2005: 5) El uso de la X es “lo que Ana Castillo llama la ‘poética’ de la Xicanista, la cual corresponde a una nueva noción de color e identidad que involucra una revisión de las teorías monolíticas de mestizaje y la hibridez racial para re-evaluar a la mujer indígena y situarla en el puro centro de su identidad racial” (traducción mía, Velasco, 2006:208); es decir, en el centro simbólico de la comunidad imaginada identitaria.

Where I am at identifying myself, I just believe in trying to dig as much as you can into your roots and intendify yourself with the nation that you came from. In my mind, I accepted that I am a product of colonization as far as what makes my raíces. However, going against of what they have always forced on us, to just recognize the European, and uphold the European side of us, I refuse to! Because to me that side represents the rapist, the conquistadores, the enslaver, the opressor. I don't identify myself as a mestiza, I'm just an indigenous woman! (Centzi 33 años. Indígena. Casada con tres hijos. Asistente de docencia. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

Castillo construye el concepto de Xicanisma para referirse a esta nueva reconfiguración de la diferenciación genérica y étnica desde la “posicionalidad”. De este modo, se desmantela la noción biologicista, ahistórica, o esencial de la raza y se abre un espacio para reclamar una experiencia historizada de la articulación de género y etnicidad, que por consiguiente posicionará al sujeto de manera política. El uso de la X entonces, es reconocer y recuperar lo indígena en el proceso de identificación y posicionarlo como el centro del mismo; esto

²⁰ La conciencia de la mestiza es un paradigma teórico y metodológico construido por Gloria Anzaldúa para movilizar formas opositivas de conciencia en el primer mundo posmoderno . Significa vivir en el tercer espacio, entre fronteras: entre razas, naciones, lenguajes, géneros, sexualidades y culturas. “Es una subjetividad desarrollada capaz de transformarse y relocalizarse, en movimiento guiado por la capacidad aprendida de leer, renovar, y construir signos a favor de los desposeídos” (traducción mía, Sandoval, 1998: 359)

con el fin de descolonizarlo, de despojarlo de los significados negativos con los que históricamente la cultura dominante lo ha producido, para ser renombrados de otra manera.

Descolonizar, es entonces, una meta constante en la teoría y la práctica xicanista y del feminismo de las mujeres de color, pues es una búsqueda constante por la unificación de la identidad fragmentada. Algunas de las categorías que se han usado para representar la descolonización del conocimiento son por ejemplo las categorías de “bodymindspirit” y “sentipensante”, las cuales amplían el espectro de pensamiento y experiencia humana – dividida en el logocentrismo occidental a los binarismos razón/emoción- y romper con esta dicotomía histórica.

La metodología para “curar” las fragmentaciones históricas es la de “bridge” o puente, propuesta por Anzaldúa y Morága en su clásico libro *This Bridge Called My Back* (1981), pensada como un espacio, un intersticio entre las dicotomías desde donde posicionarse para nombrarse a sí misma y poder reconciliar y dar resolución a las dualidades coloniales deshumanizantes; “cuando pienso en curar y en transformación, pienso en descolonización –la necesidad de crear consciencia sobre las maneras en que las filosofías dominantes occidentales se han impuesto desde el colonialismo”. (Ayala, Herrera, Jiménez and Lara, 2006:275). Dicho proceso de descolonización puede ser pensado, entonces, como la superación de las formas en que las fragmentaciones del sí mismo han sido internalizadas y naturalizadas, mediante la concientización de otras posibilidades que conformen la propia identidad de una manera integral.

II. LOS ÁNGELES: CIUDAD GLOBAL Y HIP HOP

La era postindustrial en Estados Unidos se desarrolla en los años setenta y madura con las reformas neoliberales implementadas a partir del periodo de Ronald Reagan. Durante todo el proceso los centros urbanos han reflejado el complejo conjunto de fuerzas globales nunca antes experimentadas que han contribuido a la reestructuración económica y social de las ciudades estadounidenses: el crecimiento de redes de telecomunicación multinacionales, la competencia económica en dimensiones globales, una revolución tecnológica sin precedentes, la formación de una nueva división internacional del trabajo, el incremento de poder relativo a las finanzas y nuevos patrones migratorios provenientes de los países en desarrollo (Rose, 1994: 27).

Pero dicho proceso de globalización produce efectos contrarios en la experiencia humana del tiempo/espacio. Mientras que para algunos es un proceso de fluidez, simultaneidad, velocidad y liberación del espacio, para otros es de estancamiento, lentitud y localización. Lo anterior, según Bauman, produce sujetos verdaderamente “globales”, a la par que produce otros detenidos en su “localidad” y en este sistema ser “local” es símbolo de degradación social, pues los centros de producción de significados y valores son extraterritoriales y las localidades pierden su capacidad de generar y negociar valor; lo cual los deja casi en estado de insignificancia (Bauman, 2001: 28).

De este modo, mientras el nivel “más elevado” de la estratificación socioeconómica experimenta el intercambio de mensajes con el mundo entero simultáneamente, “las redes locales, fragmentadas, con frecuencia definidas étnicamente, utilizan su identidad como el recurso más precioso para defender sus intereses y hasta su propia existencia” (Castells, 1989: 228). Es así que se genera una polarización en las formas de percepción, valoración y apropiación tanto del espacio, como del tiempo. No obstante, queda un lugar privilegiado que se convierte en estratégico para este sistema, pues es donde se desarrollan territorialidades de todo tipo: la ciudad global.

En cuanto al espacio geográfico, según Milton Santos (1997), éste se construye históricamente mediante el proceder simultáneo de las acciones sociales y los objetos¹. Toda relación social, entonces, tiene ocurrencia en un espacio de poder –un territorio-, y allí pueden desarrollarse relaciones de complementación, cooperación o conflicto por parte de individuos o grupos (Montañez y Delgado, 1998: 122-123). El grado de control, apropiación y afecto que se tenga de un espacio geográfico se constituirá en una *territorialidad*, es decir, en “diversas formas de percepción, valoración y apropiación” del territorio (Montañez y Delgado, 1998: 124); y sobre la superficie de la tierra hay y surgen diversas territorialidades. Saskia Sassen señala que el poder de las corporaciones transnacionales y las tecnologías de información que neutralizan las distancias necesitan concentrarse en un *lugar* y acarrear un *proceso de trabajo* para actualizarse y por esta razón propone hacer énfasis en estas dos categorías para la comprensión de este fenómeno (Sassen, 2005: 32).

La ciudad se convierte entonces, en un territorio estratégico, una unidad espacial sub-nacional donde las dinámicas y procesos supra-nacionales como los mercados digitalizados globales y los bloques de libre comercio se territorializan. De la misma manera y simultáneamente, las ciudades se convierten en sitios para la transnacionalización del trabajo y la conformación de comunidades e identidades translocales que mantienen el sistema. Es decir, las ciudades globales son nodos donde la globalización se concretiza en formas localizadas: el manejo y la organización del poder económico se controla desde una red de casi cuarenta ciudades globales; y la inmigración –de expertos y no expertos- a dichas ciudades conforman un sistema transnacional del trabajo constituyente de la globalización misma (Sassen, 2006:315).

Con la globalización, lo nacional como contenedor de procesos sociales y de poder se resquebraja, pero se reconstituyen posibilidades de nuevas geografías políticas al nivel sub-nacional y de nuevo, son las ciudades los lugares clave donde esto sucede. Es así que al

¹ Actualmente, dice Santos, el número de objetos del espacio geográfico se ha incrementado de manera exponencial y éstos son cada vez más artificiales, ya que surgen de las necesidades mercantiles y simbólicas de las acciones sociales hegemónicas, cuyo valor primordial hoy en día está en la eficiencia.

usar las dimensiones de *lugar y procesos de trabajo* en el estudio de la globalización²; Sassen no solo rescata a las personas, los trabajadores y las comunidades que hacen parte de las dinámicas y procesos globales; sino que se desdibuja el sentido de impotencia de los actores locales, pues las ciudades globales también son sitios estratégicos para nuevas formas de operaciones políticas, culturales y subjetivas, lo cual puede ser una apertura a nuevas formas de “ciudadanía” (Sassen, 2005: 38). Para Sassen, la ciudadanía hoy en día tiene que ver con la producción de *presencia* por parte de aquellos que no tienen poder mediante nuevas formas políticas y reclamaciones de derechos sobre la ciudad (Sassen, 2006: 315).

En cuanto al tiempo, Hartog define los *regímenes de historicidad* como “la expresión de un orden dominante del tiempo; tejido a partir de diferentes regímenes de temporalidad (.) una manera de traducir y de ordenar las experiencias del tiempo—maneras de articular el pasado, el presente y el futuro— y de darles sentido” (2007:132). A partir de ahí, Hartog cataloga los momentos transicionales, como momentos intermediarios que dirigen el cambio a un nuevo régimen. Un ejemplo de esto son todos los movimientos que se generaron en el periodo de los años sesenta y setenta en torno a luchas de derechos civiles, reivindicaciones étnicas, sexuales, de género y generacionales. Dicho momento, señala, representa el proceso que hizo el pasaje del *futurismo* moderno al *presentismo* actual —o de la era moderna industrial a la postindustrial, en la que he enmarcado este trabajo.

Pensar el hip hop es pensar en los jóvenes, y pensar en los jóvenes es pensar la construcción del tiempo social³. Al respecto Valenzuela identifica dos elementos principales: *el tiempo social* y *la intensidad del tiempo social*. El tiempo social se refiere a que el tiempo no es homogéneo para todas y todos, pues hay heterogeneidad en los ámbitos diacrónicos- el tiempo histórico- y sincrónicos —la simultaneidad del tiempo-, y por lo cual se producen

² Sassen critica en los estudios que se suelen hacer sobre globalización por enfatizar el carácter transnacional e hipermóvil del capital y dejar a un lado o subordinar su estudio teniendo en cuenta el lugar y los procesos de trabajo como categorías centrales. Por esta razón ella invita a que el énfasis se haga en estas dos categorías, pues desde allí se puede humanizar las dinámicas globales.

³ “El hip hop se mantiene como un producto juvenil. La generación más vieja de mentes hip hop está actualmente a finales de sus treinta o comenzando sus cuarenta años de edad, y estos pioneros continúan ciertamente ocupando lugares de prestigio en la industria y el folclor del hip hop. El hip hop contemporáneo es producido por artistas que no llegan a los treinta y las batallas de los *hip hop ciphers* [quienes hacen improvisación o *Freestyle*], al igual que los conciertos están poblados de seguidores adolescentes o comenzando sus veinte años” (Traducción mía, Jeffries, 2007: 211).

grandes diferencias en las condiciones y estilos de vida. Los contrastes serán cada vez más fuertes, entre más desigualdad económica exista. La intensidad del tiempo social se refiere a que los tiempos no son absolutos y el envejecimiento no es el mismo en todas y todos, precisamente porque las condiciones de vida de los sujetos son distintas. (Valenzuela, 2009: 25). En el caso de los jóvenes de áreas marginadas de los beneficios de la globalización, del trabajo, de la educación, sus opciones se ven reducidas, al menos legales, mientras que las ilegales se amplían. Muchos jóvenes en estas condiciones mueren jóvenes, o deben adoptar nuevos comportamientos a otras velocidades.

¿Qué significa crecer en una ciudad global como Los Ángeles y qué significa producir *presencia* en ese contexto? El presente capítulo busca ilustrar cómo la ciudad de Los Ángeles se fue conformando en una ciudad global, presentar sus términos y condiciones y cómo se negocian las relaciones de poder en ese espacio para los jóvenes de color que allí crecen. Después se presentará al Hip Hop como un sistema de territorialidad enmarcado en el concepto abstracto del *Gueto global*⁴ y su unidad más concreta, ‘el barrio’, como estrategia discursiva para producir *presencia* y enunciar sus diferencias. Al final se dará una breve caracterización del hip hop chicano y se presentarán algunos de los debates académicos sobre sus políticas de representación de la vida cotidiana en el barrio, en especial las que tienen que ver con las relaciones de género.

La metodología de exposición consta de articular el marco conceptual que se ha proporcionado con los testimonios de las raperas entrevistadas y algunas letras de sus canciones. De esta manera, se construye un diálogo entre la teoría y la experiencia subjetiva. Hay que tener en cuenta que las raperas son bilingües y se usará la entrevista tal cual la construyeron ellas, es decir, si hay cambios del español al inglés son naturales del diálogo. Una traducción se dará en notas al final del documento como anexo, cuando sea necesario.

⁴ Wacquant (2010) define el gueto como “un aparato socioespacial de segmentación y control etnoracial” (13). A esta definición le sumo el adjetivo global para identificarlo como el gueto que pertenece a una ciudad global.

2.1 Contexto Urbano: Los Ángeles global

En los años setenta Los Ángeles se reestructuró económicamente, desde el rubro del turismo hasta el de la confección de ropa, con el aumento de la inversión extranjera. Por la importación de bienes de consumo que llegaba de Asia, muchas fábricas cerraron, sin crear oportunidades que compensaran el cambio económico para quienes trabajaban en ellas, principalmente la diáspora africana y los inmigrantes –cuya mayoría era de origen mexicano. Para los años ochenta, el flujo de capital japonés y canadiense hizo del centro de Los Ángeles el segundo polo financiero del círculo del Pacífico, después de Tokio y la ciudad comenzó a exhibir su poder sobre el espacio geográfico (Davis, 1991: 74). Allí, el “boom” de la inversión en la ciudad se hizo explícito con monumentos emblemáticos como el Museo de Arte Contemporáneo Arata Isozaki y el Disney Concert Hall, diseñado por Frank Ghery.

Mientras tanto, las llamadas *inner-cities* o ‘guetos’ sufrían drásticos recortes en los recursos. En los años cincuenta y sesenta, el Jazz y el Bebop angelino eran el centro de la escena musical en el país con lo mayores exponentes en la industria, pero ya para finales de los setenta e inicios de los ochenta los eventos continuos de jazz fueron desapareciendo, del mismo modo que el movimiento muralístico de East L.A. casi se extingue por completo, y los apoyos financieros para el cine afro y chicano eran prácticamente inexistentes (Davis, 1991:78). Ana Castillo señala que todos los logros alcanzados por el movimiento chicano/latino quedaron prácticamente ahogados, pues el colectivismo y la búsqueda por mantener la cultura Mexica Amerindia con proyectos comunitarios, de rehabilitación, educación alternativa, consejerías juveniles, refugios para mujeres, etc. eran financiados por el gobierno (1994: 31). En el proceso de postindustrialización, la única participación que el gueto angelino encontró para participar en la “economía mundial” fue el tráfico de drogas, especialmente el ‘crack’ (Davis, 1991: 309).

La polarización de la experiencia que la globalización ha producido, ha exacerbado las formas históricas de privilegios para algunos y de discriminación racial y de género para otros. Mientras que los centros de las ciudades y los centros de negocios reciben

inversiones en bienes raíces y telecomunicaciones, las zonas metropolitanas con menores ingresos escasean en recursos. Del mismo modo, los trabajadores con mayor educación que se encuentran en el sector corporativo ven un inusual aumento de su ingreso, mientras que los trabajadores medianamente preparados ven como su ingreso desciende dramáticamente (Sassen, 2007. 111). Es así que los trabajadores corporativos con el poder adquisitivo adquirido comienzan a invertir en bienes raíces en zonas cerca a los centros de negocios, normalmente barrios populares, que se van convirtiendo poco a poco en zonas lujosas, dejando a los residentes con pocas posibilidades de seguir viviendo allí, pues los costos se hacen cada vez más altos. Este proceso se conoce como gentrificación.

Echo Park was a place for Latinos, Central-Americans, South-Americans, and other immigrants. We had a community. They were living here, they opened businesses in this community, and supported it by putting money from their businesses. Echo Park belonged to the community, they put money for everything and nobody else really cared about it. Then, they wanted to enlarge downtown to the west, they made duplexes and all these White people started moving in and the rents went up and the people got kicked out of their homes and the place was remodeled, or redeveloped, and all of a sudden we can't afford places we economically supported!... which makes the whole idea of the illegal alien sucking the life out of America such a bullshit! I've never seen that. Latinos were pushed further west, every time even further. We moved to Midcity, and the same thing there. Echo Park Lake is closed now. They are refilling it – like the LA River!... it was cemented over, now it is just this big wall!! -... anyways, Echo Park Lake is being emptied out to refill it. So Backwards in this country... it's just so backwards! Now I live in East L.A. It is another world. Todavía sigue raza aquí. The White people haven't found that yet...or maybe it is too far from the city. It's a blessing to us, I'm happy about that. I love East L.A. 24 hour tacos, Mariachi Plaza is right down the street... (Eyerie, 33 años, afromexicana, madre sola, rapera en el grupo Guerrilla Queenz. Nacida en Los Ángeles, criada en Guadalajara y vuelve a Los Ángeles a los ocho años a vivir en Echo Park al oeste del centro de la ciudad. Entrevista directa)

La población latina, cuyo 66 por ciento es de origen mexicano, es uno de los grupos que más ha sido impactado por la restructuración económica⁵. Actualmente, la inmigración mexicana y salvadoreña ha ido en aumento en los últimos veinte años y ya supera la mano de obra afroamericana en el este y centro sur de la ciudad, no obstante son los peores pagados (Davis, 2000:115). Desde el proceso de desindustrialización en los setenta y las reformas neoliberales de principios de los ochentas, las comunidades mexicanas y chicanas

⁵ Según el Censo de Estados Unidos para el año de 2009, en el condado de Los Ángeles y Orange County residen 5.701 hispanos. Según el informe de 2012. la población hispana crecerá de 49 millones en 2010 a 57 millones en 2015. Hay que tener en cuenta que la categoría *Hispanic* es gubernamental y hay varios debates sobre su representación, pues con ella se está homogenizando a europeos, filipinos y latinos.

se convirtieron en *barrios postindustriales* cuyas características principales son: “el aumento en los niveles de pobreza, encarcelamiento, violencia, drogas y pandillas; también el desempleo, la falta de acceso a buenas escuelas y programas de servicio social” (McFarland, 2010: 22). La recesión de 1990, cuyo centro nacional se ubicó en Los Ángeles, fue devastadora en los barrios. En 1959, antes de la era de los derechos civiles y la acción afirmativa, los hombres chicanos recibían 81 centavos por cada dólar que los hombres blancos obtenían. Para 1990 el pago bajó a 61 centavos⁶ (Davis, 2000:118).

La reconfiguración económica ha tenido impactos diferenciados “en los hombres y en las mujeres, en las culturas laborales femeninas y masculinas, y en las formas de poder y empoderamiento femenino y masculino” (Sassen, 2007:110). Si bien los hombres de color e inmigrantes han visto disminuidas sus oportunidades laborales, los nichos primarios para los latinos son normalmente la jardinería, la preparación de alimentos y la construcción (Davis, 2000: 96). Las mujeres inmigrantes han visto amplificado su espectro laboral, pues representan mano de obra aún más barata que la masculina y ha habido un crecimiento de circuitos globales alternativos –o *contra-geografías de la globalización*⁷- que ofrecen tanto al gobierno, como a los negocios ilícitos, la manera más segura y rentable de acumular capital gracias al trabajo femenino.

*Las mujeres lloran
Dejando sus niños en el otro lado
Trabajando como esclavas día y noche
Por un peso, que ya no vale nada
Están, estamos, en la calle pidiendo, vendiendo
Esperando.... Y ahora organizando
Tratando, no de sobrevivir
Pero de vivir!
Pero nos están atacando de diferentes lados
Por las cuatro direcciones sagradas
Necesitamos defendernos
En el norte Juárez –mis hermanas, las mujeres de las maquiladoras*

⁶ Davis señala que en 1998 en California el ingreso de los latinos era de \$14.560, el de los blancos de \$27.000, los asiáticos de \$24.000 y los afroamericanos de \$23.000 (2000:115).

⁷ “Los llamo *contra-geografías de la globalización* porque: 1) están directa o indirectamente asociados con algunos de los programas y condiciones clave que se encuentran al corazón de la economía global; y 2) son circuitos que no son representados normalmente como elementos que hacen parte de la globalización, y que se operan fuera de la ley y los tratados, pero que no son exclusivamente operaciones criminales, como es el caso del tráfico de drogas” (Sassen, 2000:523).

*Por el sur, sueños peleando con los de la otra calle
Eastside – Westside
Somos de la misma tribu
Una nación debajo de la represión, de la policía, de la migra...*

The Women Weep. Fe.

Entre los más importantes de estos circuitos están el tráfico de mujeres tanto para prostitución, como trabajos operativos regulares, la exportación de “novias”, enfermeras y el servicio doméstico (Sassen, 2000: 505). Sassen se refiere a este fenómeno como “la feminización de la supervivencia”, la cual se refiere al “hecho de que tanto los hogares como comunidades enteras están cada vez más dependiendo de las mujeres para su supervivencia. Es importante enfatizar que los gobiernos también dependen de sus ingresos, de la misma manera que las empresas que ganan dinero al margen de la economía ‘lícita’” (Sassen, 2000: 520). De este modo, las mujeres ganan la posibilidad de independizarse económicamente y obtener una relativa autonomía. Esto sin duda ha reconfigurado las relaciones entre los géneros y ha conformado nuevas posibilidades de identidad femenina que ponen en conflicto a las identidades masculinas tradicionales. No obstante, se conforma una contradicción para las mujeres en este proceso de globalización: a pesar de los avances en ciudadanía política, hay menos ciudadanía social –más pobreza, más trabajo, menos servicios sociales, menos derechos laborales (Maier, 2010: 342)

Sassen hace una crítica del uso del término inmigración para describir a los trabajadores transnacionales que se ocupan de las labores de menor valor, las menos pagadas. Para ella, la inmigración es un proceso constitutivo de la globalización, porque es un elemento crucial de la transnacionalización del trabajo- sea ésta profesional de alto nivel o al nivel más básico-, usar el término de esa manera es pasar por alto “la formación de identidades y lealtades entre varios segmentos de la población que rechazan explícitamente la comunidad imaginada de la nación” (Sassen, 2007:120). Las ciudades globales concentran un gran número de dinámicas que producen dislocaciones y desestabilización, pero es por esas mismas dinámicas que se generan actores colectivos para responder creativamente. Las condiciones que se forman en estos espacios no sólo disputan nuevas estructuraciones de

poder, sino que también genera aperturas operacionales y retóricas para que nuevos tipos de actores políticos, antes invisibles y sin voz alguna, se hagan *presentes* (Sassen, 2006: 316).

Para Sassen, las condiciones de vida entre los grupos más vulnerables en las ciudades globales, son heurísticas en el hecho de que los hace presentes frente a los otros, y es el hecho de esta “presencia”- no el poder en sí- el que genera aperturas operacionales y retóricas (2006: 317). Estar presente es reconocer *el lugar* como eje central de los procesos que se están conformando y por ende desarrollar reclamaciones que articulen el derecho a estar allí, en ese lugar. La ciudad es un lugar más concreto para la acción política que la nación y por esa razón se convierte en el espacio para que actores políticos no formales ejerzan sus estrategias de organización. Del mismo modo, la conexión que la gente hace con el territorio en las ciudades globales, corre menor riesgo de estar intermediada por el estado nacional o la “cultura nacional” y por ende, las posibilidades de apropiación del territorio se amplifican y nuevas formas de ‘ciudadanía’ se configuran (Sassen, 2007: 128). Entre los actores políticos informales se encuentran desde mujeres que se comprometen en luchas políticas desde su condición de madres, los activistas de la anti-globalización, hasta inmigrantes indocumentados que se unen a las protestas contra la violencia policial o la gentrificación (Sassen, 2007:130).

*‘Gentrification’, another name for
‘relocation’
Ain’t nothing new to the native resistance
Just another way of saying ‘occupation’!
Redevelopment
development to relocate the masses
to put them on their asses
daily clashing with the masters
Just another way to keep the people
disconnected and depleted
it’s all a tactical plan at the cost*

*of those who are connected to the land
homeland secure no more
what are you standing for
claiming we are poor
our people getting restless, homeless and
impoverished
while we see new advertisements
Buy your Condo! Destroy our barrios!*

Gentrification, de Guerrilla Queenz

2.2 *Lost Ángeles*: Representando en el barrio

*“Don’t take my block lightly
We’re screwed up like everybody in the world might be
Born into Union and 17th
Out of the womb in the seventies
Repping Lost Angeles through musical melodies”*

Born in L.A., de Sick Jacken⁸

Mi disco cuenta sobre cómo crecí en la ciudad de Los Ángeles. Crecí por la tercera y la Rampart [Rampart District]. Es un área donde hay muchas pandillas y casi todas las noches había helicópteros. A veces toda la noche. Antes yo tenía un trabajo en el centro de Los Ángeles y pasó como dos veces que la policía no dejaba salir a la gente, porque estaban buscando a unas personas. Y tenían las luces de los helicópteros en las yardas de las casas... y me pararon y me dijeron: no te puedes ir, que por favor nos encerráramos en la casa porque estaban buscando a alguien. Buscaban con perros afuera de todas las casas. En ese momento yo pensé que por todas partes ha de ser así. Cuando iba creciendo y empecé a explorar más la ciudad, vi que no era así por todo mundo! Que hay áreas donde la gente tiene más dinero, se ve que no tienen rayadero en los negocios, que las calles son más limpias, que no dejan sus colchones al lado de la curva, tienen más tiendas...Donde se ve que la gente prospera! Y empecé a entender las diferencias económicas, entre nuestra comunidad y las áreas donde tienen más recursos. En la comunidad son mayoría mexicanos, guatemaltecos, salvadoreños, y las pandillas que están por la tercera y la Rampart son salvadoreños contra mexicanos. ¡Yo no entiendo por qué! ¡Entre latinos somos los mismos! Hay diferencias, pero todos queremos lo mismo: queremos tener trabajo, tener una manera de poder soportarnos [sobrevivir], queremos tener un techo, un hogar, muchos queremos tener familiar y criar nuestros hijos de una manera saludable, queremos progresar y salir adelante... yo creo que es la misma meta y las fronteras no vienen a cuenta... But it was really explosive, because you would go down one street and you are in “18 neighborhood”. And then you go down one more street and then you are in “MS territory” [Mara Salvatrucha]. If you are on third and Bonnie Brave you are in 18 hood, but you go down to third and Rampart, you are in MS Hood, ¡Maras Salvatrucha! There was this constant rivalry, always tiroteos, choppers would come out of the house almost every night. Especially on the weekends, there was so much people out partying, drinking and all type of desmadre crap! Now, every time I go visit my mom, without fail, the choppers are going around! ... So a lot of the hip hop coming out of this area was Gangsta rap.” (Tenochtitlán, 29 años. Nacida y criada en Los Ángeles. Hija de padre de Jalisco y madre de Sonora. Madre sola. Entrevista directa, 2011).

El hip hop se origina en Nueva York y el sentido de sus cuatro prácticas estéticas originales: Graffiti, DJ, Breakdancing y Rap son estrategias para construir identidades

⁸ Su nombre es Joaquín Gonzáles y es uno de los raperos más reconocidos en la escena Underground latina en Estados Unidos. Comenzó en un grupo conformado por él y su hermano Big Duke (Gustavo Gonzáles) llamado *Psycho Realm*, sus padres son de Mazatlán, México.. En 1999, Big Duke recibió un disparo en la nuca al tratar de separar una pelea en la hamburguesería callejera Tommy’s en *Beverly* y *Rampart Blvd*, y quedó paralizado del cuello hacia abajo. Sick Jacken sigue ahora como solista.

enraizadas en el barrio postindustrial para inscribir y enunciar una presencia colectiva e individual en la ciudad. La apropiación y resignificación del espacio en un lenguaje común y propio del gueto crea afiliaciones a esta geografía social en aquellos que reconocen sus normas particulares, organizaciones sociales y matices culturales (Forman, 2004: 203). Tricia Rose en su libro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* señala que “el énfasis que los raperos y raperas hacen de sus pandillas y barrios ha vuelto a traer el gueto a la conciencia pública” (Traducción mía, 1994, 11), lo ha hecho visible.

El concepto del gueto es muy antiguo y va desde el Medioevo en Europa como espacios para aislar a la población judía. En el continente americano, el gueto nace en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos por las altas migraciones de los esclavos liberados desde los estados del sur a las grandes ciudades, “el gueto es una forma urbana específica que conjuga los cuatro componentes de racismo recientemente planteados por Michel Wieviorka: prejuicio, violencia, segregación y discriminación” (Wacquant, 2010: 27). Actualmente, con las dislocaciones étnicas constitutivas de la globalización, el gueto es global; es decir, no es netamente afroamericano sino que se ha pluralizado culturalmente por la diversidad de la inmigración. Con la reestructuración económica y la disminución de oportunidades, principalmente para los hombres, la economía informal –especialmente el tráfico de drogas y otros negocios ilícitos- se convierte en el único sector económico en expansión y el principal empleador de jóvenes desocupados (Wacquant, 2010:60).

La polarización de la experiencia, las desigualdades y discriminaciones históricas se exacerbaban con la globalización, pues son los grupos marginados los que se encuentran en un vaciamiento de sentido en su espacio y su vida cotidiana en la ciudad global. Bauman ilustra esta dinámica, extrapolarando la idea de los *desperdicios* que produce la vida moderna y su consumismo incontrolable, a la dimensión humana. Las *vidas desperdiciadas* representarían a los sujetos que “han devenido superfluos, inútiles, innecesarios e indeseados” (2004:58) y que ya no tienen un uso o propósito. Bauman categoriza dos tipos de vidas desperdiciadas: los redundantes o “los de adentro” [*Insiders*] que están contenidos en los “nuevos guetos” (2005: 80-81) o son encerrados en las cárceles (2005:86); y los inmigrantes o “los de afuera” [*outsiders*]. Es decir, en la dinámica de una ciudad global no

solo hay producción de vidas desperdiciadas locales, sino que se debe lidiar con los desperdicios humanos de otros lugares. La situación particular en la que se encuentran los migrantes es que no sólo no son deseados, sino que pasan por un proceso de pérdida de identidad que los deja “sin estado, sin lugar, sin función” (Traducción mía, 2004: 76), y esta falta de valor y distinción los hace convertirse en desechables, por lo que resultan muchas veces depositados en los dos contenedores del primer grupo- el gueto o la cárcel.

Con la llegada del hip hop a Los Ángeles, la experiencia que daba el hip hop neoyorquino en un gueto generalizado, se hizo más concreto con el Gangsta rap angelino que se sitúa en el barrio, en el “Hood”, lo que requiere representar todas sus particularidades. El rap en la Costa Oeste tiene su anclaje en las especificidades del entorno inmediato, lo que diferencia un barrio o una calle de otros dentro del mismo gueto- empezando por las pandillas o ‘gangs’ que se adueñan de calles específicas dentro del mismo barrio. Las pandillas más legendarias en Los Ángeles son *The Bloods* y *The Crips*⁹, afroamericanas, y en la población chicana *Vatos Locos* o *Cholos* de East L.A. cuya lucha por el territorio de la ciudad se hizo cada vez más violenta desde los años ochenta por el control de la distribución transnacional de cocaína y ‘Crack’ (Davis, 1990: 270). También en los ochentas, se conformaron nuevos grupos: la Mara Salvatrucha (MS-13) y el Barrio 18, con hombres y mujeres salvadoreños, guatemaltecos y hondureños y con características parecidas a los cholos mexicanos inscritos en los procesos migratorios de Los Ángeles (Nateras Domínguez, 2007:151).

Everything is related in L.A. by hood. We think hood! I think it’s colonizational! It was always implemented in my head, it was subconscious. Nobody said to me that I had different neighborhoods around me, because gang life was real and it was very prevalent, it was popular. It was cool to be a cholo, a chola, if you weren’t part of that you’d go through a lot of harrasment, pain, whatever. Some people didn’t choose to be a part of that. (Eyerie, 32 años, Madre sola, rapera en el grupo Guerrilla Queenz. Nacida en Los Ángeles, criada en Guadalajara y vuelve a Los Ángeles a los ocho años. Entrevista directa, 2012).

Los cholos –y luego también las maras- desarrollaron una gestualidad y corporalidad inconfundible, una de sus principales características es no sólo marcar su cuerpo con tatuajes, sino también representar con las manos y los brazos las iniciales del barrio al que

⁹ Los *Crips* simbolizan su pertenencia al grupo con el color azul y los *Bloods* con el color rojo. El uso de los colores patrióticos como identificación significaba que quien entrara con los colores incorrectos a territorio azul o rojo podría ser asesinado (Morgan, 2009: 32)

pertenece (Valenzuela, 2007:55). Por ejemplo, en la película *Mi vida loca* (1993) de Allison Anders, las cholas y cholos protagonistas residían en Echo Park y es continuo verlos haciendo la E y la P con las dos manos. “*Gang signs are really big in L.A. In hip hop we just represent West Coast or L.A. with our hands, because it’s home. If you do anything else, then it’s gang affiliated*” (Centzi, 33, rapera en el grupo Guerrilla Queenz, casada, madre de tres hijos. Nacida y criada en Los Ángeles de padres adoptivos de Durango. Entrevista directa, 2012).

El hip hop Angelino, se hizo reconocido mundialmente por ser el lugar de origen del Gangsta rap con la propuesta de N.W.A (*Niggas with Attitude*) y su trabajo *Straight Outta Compton* en 1988 y su construcción discursiva del barrio en respuesta a la abstracción del gueto Queensbridge/Bronx/Harlem en Nueva York. “The Hood” o el barrio está construido en términos de “home” o el hogar y representar el barrio es construir su territorio y las situaciones, escenas y sitios que estén allí contenidos en la vida cotidiana. En la práctica las letras y rimas del artista deben obtener el reconocimiento de los habitantes del barrio, éstos deben poder reconocerse en esa experiencia; el estilo y las imágenes deben resonar de manera significativa en ellos para avalarla como verdadera, unas rimas que logren “*keeping it real*” (Forman, 2004: 207-208).

Las temáticas en el Gangsta rap son básicamente de las maneras en que los jóvenes del barrio se ganan la vida, por consiguiente hablan del tráfico de drogas, prostitución, las rivalidades sobre el territorio, la cárcel, la muerte, el dinero, mujeres, racismo, pero sobre todo, la violencia y constante persecución que viven por parte de la policía (LAPD); un ejemplo es el constante uso en las canciones del término “*ghetto bird*”, el cual hace referencia a los helicópteros de la policía que ejercen estrecha vigilancia en las comunidades pobres de la ciudad (Morgan, 2009: 71). Al respecto, el rap ofrece un medio “para describir la perspectiva preferencial de un ‘aquí’ y explicar cómo aparecen las cosas desde un primer plano (el barrio) y cómo aparecen en el horizonte (otros lugares)” (Traducción mía, Forman, 2004: 213).

Pero no toda la producción del hip hop en Los Ángeles es de carácter pandillero, en 1990 cuando la creciente criminalización de la juventud en los barrios comenzó a sacudir a toda la comunidad, una respuesta en las áreas afro fue la de ofrecer espacios para que las y los

jóvenes pudieran desarrollar, practicar y performar sus talentos creativos. Así nació *Project Blowed*, en Crenshaw, el espacio para competir en la práctica del hip hop *Freestyle*¹⁰ y el más influyente en el desarrollo de la escena subterránea del hip hop angelino. El proyecto se crea en el café vegetariano “The Good Life” y todos los jueves se organizaba *Open Mic. Night* – (noche de micrófono abierto): “The Good Life ofrece un espacio para la discusión de la vida cotidiana, la política y la diversión. Aquí la siguiente generación del hip hop angelino se desarrolla y se disputa” (Cross, 1993:61)¹¹.

When I first went to Project Blowed, I saw the female group Figures of Speech. Those sisters had a song that was all like bashing on the system! You know! like basically talking about decolonization, and this is when I am 17, 18 and holy shit!! There is a different hip hop? What is going on! I am like awake to a whole different world, all of a sudden, I did not know about! Because at that time I was listening to KRS ONE, Rakim...like, you know, hip hop that came from New York, very “raw and organic”. So when I discovered L.A. Underground hip hop, and all these people in L.A. were on the same wavelength that I was ...maybe few years older, but they were writing that way, and I was like: who are they? I wanna go there! I’m gonna be there! I wanna be there! That’s all L.A. style, like it is dope! It’s good to be a part of that, it feels good to have those routes, you know what I mean? That is, to me, ‘Decolonizing Hip Hop’ so to speak... ultimately...Because if you listen to their music, and you listen to mainstream music, you can’t compare it!! They’re talking about a whole different set of things...they’re focused on a whole different set of ideas, they are opening chapters to things that you didn’t even consider yet... (Eyerie, 32 años, Madre sola, rapera en el grupo Guerrilla Queenz. Nacida en Los Ángeles, criada en Guadalajara y vuelve a Los Ángeles a los ocho años. Entrevista directa, 2012).

De esta forma, el hip hop, aunque afrocéntrico en un principio, se despliega y produce sentido en otras subjetividades que se reconocen en el imaginario en disputa. Si bien muchas veces se ha tratado de dar *presencia* a una experiencia oscura y cruda; también se presentan otras formas de comunicar la importancia del *lugar* y la gente que construye comunidad en él. Al respecto, “se insiste en hacer énfasis en la idea de apoyar y nutrir una comunidad que coexista con las representaciones desalentadoras que generalmente son

¹⁰ Forma de rap que se hace de manera improvisada y en competencia con un/a contrincante. Para ganar se requiere de altas habilidades lingüísticas, rítmicas y creativas. Una de las reglas de este grupo de encuentro era el no usar groserías y discursos peyorativos y discriminatorios contra su contrincante. El trabajo lírico debía ser elevado en cuanto a la calidad retórica pero siempre respetuosa.

¹¹ En los barrios afroamericanos, las tiendas de comida sana tienen tendencia a celbrar las tradiciones africanas y afroamericanas. Se suele poner jazz y vender productos afrocéntricos. Son lugares que no solo ofrecen respeto por la salud física, sino espiritual también, “esta salud espiritual es descrita como africana. Aquí el término africano es interpretado holgadamente como respetuoso y consciente de los deberes para con los adultos mayores y los ancestros, respeto por sí mismo, y sobretodo la creencia en lo espiritual” (Morgan, 2009:36).

coherentes con las imágenes y discursos de la vida en el gueto” (Traducción mía, Forman, 2004: 208).

*Nuestra gente no vivía con divisiones
No más un pueblo compartiendo la
cultura, los valores, las tradiciones
De cada cuatro puntos, cada cuatro
direcciones
We would all stand once before united
'till the devil got us all cut up
Now we're divided
Norteros, sureños, crips, bloods,
Africanos, mexicanos, salvadoreños
pandilleros,
Claiming hoods we don't even own
Battling all the crums
While they occupy our home
Now we're living, now we're dying
Barerly surviving in this poverty
Heartbreaking misery
Look and you will find the answers in
your history
It ain't no mystery
When you now can see
It comes down to this!
So let me see la raza raise the Brown fist
to this*

*Fight for this! Die for this!
Would you risk your life for this?(...)
Black and Brown, Brown and black
Gonna take it all back, click-clack
But first we gotta unite, before we could
fight
Eastside, Westside, Southside, no side, all
sides, all one side!
'cause it's all about the unity
Starting with our own communities
Understanding who's your enemy
Don't be blind to this wicked war
strategies
Put an end to the killing of your own
family
Don't be blind! 'cause we need you on
the front lines!*

All sides, Cihuatl Ce

2.3 Hip Hop Chicano

El surgimiento de las pandillas en Los Ángeles data desde los años treinta del siglo pasado, ya en los cuarenta surge también el pachuquismo¹² (*zoot suiters*) y en los cincuenta la

¹² El Pachuco fue una expresión de resistencia cultural, anarquía e (in)diferencia en el Sur Este de Estados Unidos de 1940 y han sido considerados pandilleros, 'gangs' chicanos (Cross, 1993:68). "El pachuco devino cholo, homie, homeboy y homegirl, vato loco y rucafirmes, morros y hainas, que recuperaron toda la herencia del pachuco (Valenzuela, 2007:14).

cultura *lowrider*¹³ en el *varrio* de East L.A. En estas organizaciones, la música ha sido fundamental como cohesionador cultural, desde el boogie, el mambo, el bebop, hasta el hip hop. El hip hop como forma de representación estética de territorialidad e identidad, de construir presencia para articular nuevos discursos sobre la ciudad y la experiencia en ella, pronto deja de ser afrocentrista y encuentra sentido en otras subjetividades, tanto nacionales, como globales. El hip hop chicano se constituye como tal en 1990 con ‘Kid Frost’ y el sencillo ‘La raza’ de su disco *Hispanic Causing Panic*. En esa canción, específicamente, Frost conjuga el caló¹⁴, los saberes de la calle del barrio latino, el nacionalismo cultural chicano, una crítica política y una identidad hipermasculina y heterosexual que producen el efecto de formar un *locus* de características culturales, raciales y de género que resuenan en la audiencia chicana androcentrista de la escena *lowrider* y *chola* (Perez-torres, 2006: 326).

Pero el hip hop chicano, al igual que el resto del espectro del hip hop en general, no se concentra en la experiencia de la pandilla. Si bien el Gangsta rap tiene su homólogo latino sintetizado en el nombre *Chicano rap*; el hip hop despliega diferentes formas de estar en el barrio postindustrial. Durante los años noventa surgieron otras dos corrientes del hip hop, una más alejada del nacionalismo cultural chicano y más próximo a un nacionalismo ‘guetocentrista’ multirracial, un localismo del gueto global que se preocupa por representar las vicisitudes de la vida en el barrio de personas de distintos orígenes que allí habitan y entra simplemente en la categoría de *Underground Hip Hop*. También está el *Hip Hop Indigenista* -que podría ser relacionado con el Xicanismo-, donde se exaltan y se enfatizan en las raíces y la espiritualidad indígenas, al igual que se discuten temáticas políticas de la lucha indígena (McFarland, 2010: 55). A partir de estas tres vertientes se desarrollan muchas variaciones, dependiendo de las necesidades e intereses de los artistas. Este es un claro ejemplo de cómo la comunidad imaginada de la nación se fragmenta y localiza en discursos subnacionales con contenidos y lealtades específicas que dan sentido a los grupos

¹³ Tradición de clubes de carros que comenzó en East L.A a principios de los años cincuenta. Inicialmente diseñados para ofrecer alternativas a los jóvenes para alejarlos de las pandillas, se convirtió en una cultura para estar juntos en el *varrio*, escuchar música y adornar y mejorar automóviles (Kelly, 1993:66)

¹⁴ Caló: también referido como ‘Spanglish’, es de hecho una lengua en sí misma. Una ‘lengua viva’ cuyas palabras cambian de lugar y de persona en persona. Usa palabras en castellano que transforma al inglés o viceversa. Es una lengua que se relaciona con el *Pachuquismo* (Cross, 1993:68).

de distintas maneras y no responden a los términos de un estado-nación que los engloba a todos. En este caso se podría hablar de una nación hip hop global, pero con especificidades locales.

Críticos y académicos han catalogado el rap como un contradiscurso que reivindica a las comunidades étnicas frente a la cultura anglo, pero también ha sido criticado por su glorificación al capitalismo y la violencia gráfica; algunas comunidades del mundo lo ven como un medio liberador y creativo para la juventud, otras lo condenan por sumir a los jóvenes en prácticas ilegales como el tráfico de drogas o la prostitución. No obstante, sí hay consensos sobre su contenido misógino, homofóbico y de explícita violencia y dominación sobre las mujeres, las cuales exacerban las inequidades históricas de género que se reproducen incuestionadamente.

El académico Jackson Katz, afirma que la era postindustrial se encuentra en una “crisis de la masculinidad” y que los hombres étnicamente discriminados en las urbes postindustriales, sienten una mayor presión de hipermasculinizarse, entendido como la representación de lo femenino y lo afeminado en una posición de dominio y subordinación exagerada, para así ser reconocidos como varones y continuar teniendo acceso a los privilegios existentes para ellos. Pero la hipermasculinidad no es sólo una característica más que define la hombría en la sociedad actual dominante, sino que se ha convertido en la norma¹⁵ (Katz en McFarland, 2008: 86). El campo cultural en el Estados Unidos (postindustrial) está dominado por imágenes y actitudes hiperviolentas, y cuerpos hipersexualizados y explotados, especialmente los femeninos (McFarland, 2008: 133). Esta mediatización de la realidad, naturaliza los valores patriarcales que han jerarquizado y subordinado las relaciones de género históricamente, haciéndolos incuestionables y resistiendo a los cambios producidos por el discurso feminista de los 70s-80s.

En su estudio llamado *Chicano Rap. Gender and Violence in the Postindustrial Barrio*, Pancho MacFarland encontró que la objetivación de la mujer y la violencia son temas recurrentes de manifestación de poder y que son tres tipos los productos culturales que

¹⁵ El orden capitalista económico y cultural han sabido mercadearla en producciones populares como los videojuegos y el cine como parte de la respuesta –resistencia- al cambio del orden de género promovido al fin del siglo pasado.

contribuyen a este fenómeno: los medios masivos dominantes controlados por grandes corporaciones que naturalizan valores androcentristas y etno-reduccionistas/estereotipos, los aspectos de la hombría afroamericana -de la cual se ha influenciado y que ha sido altamente mercadeada en el cine-, y la cultura patriarcal mexicana y chicana. Ésta última con un discurso binario que reduce el papel de la mujer a virgen/puta¹⁶, dicotomía que encuentra terreno fértil en el rap chicano. Lo más preocupante de estas representaciones de la feminidad es su uni-dimensionalidad: “Estas imágenes fracasan al captar o valorar la complejidad y humanidad femeninas. Las canciones de rap se enfocan en la mujer como otro y un objeto sexual que debe ser conquistado. Los hombres exaltan los cuerpos femeninos por el placer que les dan e ignoran otros aspectos de su existencia (McFarland, 2008: 134).

Al respecto Bell Hooks señala que “las maneras de pensamientos y comportamiento sexistas, misóginas y patriarcales que se glorifican en el rap son un reflejo de los valores imperantes de nuestra sociedad, valores creados y sostenidos por el patriarcado capitalista de la supremacía blanca” (Traducción mía. 1994, 116), y por eso “en vez de verlo como una subversión o desajuste de la norma, tenemos que verlo como la encarnación de la norma” (Traducción mía. 1994, 117). De esta manera, a pesar de los cambios en la sociedad y lo que éstos han traído a la conformación de las identidades de género, el régimen genérico androcentrista y su dicotomía *cuerpo-para-otros reproductivo* o *erótico* aparece intacto, vigente y continua estructurando identidades que justifican la desigualdad. En el caso de las mujeres de color en el barrio postindustrial, dentro de la reestructuración económica global, el *cuerpo-para-otros erótico* es el más explotado como medio para la acumulación de capital real y simbólico, sea de manera legal –a través de la industria del entretenimiento, por ejemplo; o ilegal con la prostitución.

¹⁶ Anzaldúa la define como una cultura –hecha por los hombres y la iglesia- que insiste en que la mujer debe renunciar a sí misma, ser virgen hasta casarse y servir al hombre; lo cual la haría una mujer buena. Si la mujer se rebela, piensa en ella misma, es una mujer mala. La mujer chicana vive reducida a una dicotomía de virgen/puta (Anzaldúa, 1999: 39).

Es así que la feminista hip hop¹⁷ Gwendolyn Pough (2004) señala que las mujeres han sido marginalizadas de la cultura hip hop y la industria del rap por las siguientes razones: el rap se ha desarrollado como una forma de expresión masculina; a la industria cultural - dominada por los hombres- les interesa explotar el cuerpo femenino; el sexismo prevalece en la cultura juvenil negra y latina; y generalmente las mujeres carecen de recursos para desplazar las concepciones de la cultura patriarcal dominante de los Estados Unidos. No obstante, aunque en números pequeños, ha habido mujeres que han cruzado fronteras simbólicas y estructurales para proponer su perspectiva femenina del barrio postindustrial.

En cuanto a las políticas de sexualidad y la proliferación de la representación femenina en el rap como objeto sexual, Beauty Bragg y Pancho McFarland encuentran que hay dos tradiciones discursivas en la cultura hip hop chicana: la feminista y la androcéntrica. En la primera, la rapera “utiliza de manera asertiva una actitud pro-gente-de-color característica de la cultura hip hop y valores del feminismo chicano para articular sus historias de vida. Se muestra independiente y tenaz. Su música habla de los poderes de lo erótico para cambiar su auto-imagen y las representaciones de lo femenino” (traducción mía, 2007:18). En la segunda, la rapera no se resiste a las representaciones androcéntricas pornográficas y las encarna incuestionadamente. Estas dos formas son analizadas a través de las canciones e imagen de dos raperas reconocidas del rap chicano de los años noventa: J.V. y Ms. Sancha. Estas dos visiones de poder y sexualidad hablan de las tensiones que hay entre la objetivación y la sujetivación sexual femenina, en donde una se sitúa como objeto de placer y la otra se apropia de su sexualidad, la habita, y se hace sujeto del deseo.

¹⁷ Hay dos definiciones de *feminismo hip hop* que me gustaría presentar. La primera es de Michael Jeffries: “Una feminista hip hop es alguien que se localiza a sí misma históricamente como miembro de la generación hip hop y posee conocimientos que incluyen la familiaridad con la historia y la práctica del hip hop, al igual que continua invirtiendo en las causas y comunidades del hip hop contemporáneo. Una feminista hip hop es una experta, con un rubro particular en crítica cultural contemporánea basada en la vitalidad de raza, género, clase, urbanismo y cultura juvenil como lentes críticos que se usan para dar sentido al mundo” (Traducción mía, 2007:215). La segunda es de Aisha Durham, la cual lo define como “un movimiento sociocultural, intelectual y político que se fundamenta en el conocimiento situado de mujeres de color de la generación pos-Derechos Civiles y que reconocen la cultura como el lugar crucial para la intervención política que desafíe, resista y movilice colectivos que desmantele sistemas de explotación” (Traducción mía, 2007:306).

*Metaphorically speaking
Hip Hop is a real woman such as myself
that values life and truth
above selling your soul for ill-gotten
wealth
Fuck everything else, fuck the boogie
parties, and extravagant rentals.
I'd rather be in the street cipher with sick
instrumentals
That shit's transcendental!
The radio bullshit's a deceiving bitch
selling records using flash, tits and ass.
Made a straight Ho' by a pimp named
green back*

*Like the children of the night, I'm here to
take her back
This music is sacred to everything that I
hold dear
I put marionette rappers on blast
Shit severe!
Tell them the truth that that shit round
your neck
Could feed the poor for years
And you live in a bubble
'cause the real world you fear
I slam you into the mirror
You're just the flavor of the month
and you'll soon disappear*

Soundoff, Tenochtitlán

Hip hop, entonces, no es un fenómeno unitario, ni una forma de conjugar un tipo de voces y sus experiencias. Hip hop reúne muchas ideas, estilos de vida y subjetividades diferentes que comparten conocimiento mediante las posibilidades comunicativas que ofrece el arte africano de rimar sobre *beats*. Brian Cross (1993) en su libro *It's not about a salary. Rap, race and resistance in Los Angeles* afirma no se debe generalizar al hip hop como

misógino, homofóbico e intolerante, pues es “un foro que nace de la lógica de llamada y respuesta” (63) y por consiguiente es un espacio de diálogo donde las ideologías de la cultura popular toman cuerpo y donde hombres y mujeres están de acuerdo con o están en contra de lo que dicen los otros, en una dinámica de tire y afloje del discurso mismo (Rose, 1994).

Simon Frith (2003) señala que “el rap es una forma basada en la voz con un sentido de la presencia excepcionalmente fuerte” (194) y que al ser música, ofrece con intensidad una percepción del yo, como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. El rap “es identidad producida en la ejecución” (194); es un medio estético para producir *presencia*, una que reconoce el *lugar* en el que se encuentra y desde donde se articulan luchas por el derecho a estar ahí.

III. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA DE LAS RAPERAS

En esta investigación usar el género como categoría de análisis significa identificar los significados que una cultura le otorga a lo femenino y lo masculino –en las prácticas, las normas, los símbolos-; entender cómo esos significados constituyen una diferenciación social que ubica a un término en una posición de privilegio o igualdad con respecto al otro y explicar la dialéctica entre la relación. Con la ayuda del marco conceptual del primer capítulo en el que se explicó las maneras en que la diferenciación sociocultural histórica entre lo masculino y lo femenino conforman una relación asimétrica donde lo masculino domina, subordina y desvalora lo femenino; se construirá en este capítulo el orden simbólico de los discursos que constituyen a las raperas chicanas como mujeres, se harán evidentes las relaciones de poder que las ha posicionado en una condición de subordinación y explicará por qué ocurre así y cómo se han producido cambios, sobre todo por influencias estructurales, pero también por la revisión y apropiación de referentes asociados con una profunda raíz cultural imaginada.

Es importante también aclarar que el término *Chicana* que se usa en esta investigación es el que Norma Alarcón (1998) ofrece y que significa el “nombre de la resistencia que posibilita puntos de partida y de pensamiento culturales y políticos a través de las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia “mexicana” (Traducción mía, Alarcón, 1998: 374). Es decir, con este término se identifica la consciencia crítica de saberse un cuerpo historizado con múltiples construcciones etnico-raciales que lo significan, principalmente, pero también sexuales y de género –si se reconoce el aporte del xicanismo¹ en la materia. A pesar de que ninguna de ellas se nombra a sí misma *chicana*, cada una se posiciona desde la identificación que más siente cómoda y desde donde performar su propio cuerpo historizado. De este modo, se encontraron términos como

¹ El xicanismo busca evidenciar que la identidad étnica y de género es histórica y no biológica. Además posiciona lo indígena como el centro mismo del proceso de identificación, como posicionamiento político para descolonizar saberes y discursos.

indígena urbana, xicana, latina, mexicana, chicana indígena y afromexicana². No obstante, la definición de Alarcón no borra esas posibilidades de auto-definición, por consiguiente se decidió englobar esa experiencia femenina bajo el término de chicana que ella desarrolla.

En cuanto a la metodología de exposición se hace uso de testimonios de las entrevistas directas realizadas en campo y algunos fragmentos de canciones. Es importante aclarar que los testimonios han sido editados- quitando repeticiones, sonidos, pausas-, para darle más fluidez al discurso leído, pero sin alterar su sentido. También se ha dejado las mezclas de idioma que ellas realizan al hablar, pues se considera que la evocación de memorias y la generación de opiniones, críticas o reflexiones están cargadas a favor del contexto lingüístico en el que se vivió la experiencia. Así se reconoce que la preferencia del hablante por una palabra, expresión o comentario en un idioma u otro está profundamente relacionada con su identidad (Espín, 1999: 139-140).

1.1. Crecer chicana en el barrio

Entre los años 1976 y 1983, nacieron las raperas entrevistadas para esta investigación. Todas ellas contaron sobre el contacto que tuvieron con el hip hop mientras crecían en Los Ángeles. Las cinco mujeres crecieron en diferentes puntos de la ciudad, en *Rampart District*, *Echo Park*, *East L.A.*, *La Puente* y *Monterrey Park*. Todas estas áreas se caracterizan por ser zonas donde los inmigrantes latinos se asientan. Algunos de mayoría mexicana como East L.A. y La Puente, otros más pluriétnicos como Rampart District³. Esta diferencia da sentido al hecho de que algunas hablen de sus historias de vida desde la

² “Una distinción importante entre los sellos [categorías étnicas] que se nos han dado de manera oficial por el Estado y nuestro propio proceso de nombrarnos es que el único que nos sirve es el último. El acto de definirse a sí mismo ya es un rechazo a la colonización”. (Castillo, 1995: 12).

³ Tres de las participantes crecieron en la zona este de la ciudad-norte centro y sur-, donde se encuentra la mayor concentración latina, como en East LA o La Puente por el Valle de San Gabriel. También hay una alta concentración de asiáticos, principalmente chinos, como en Monterey Park. En áreas más al oeste del centro de la ciudad, crecieron dos de las raperas. En Echo Park Lake que actualmente está de moda entre los empresarios y artistas para vivir cerca del centro de la ciudad de una manera más económica, pero que era un lugar donde los latinos se asentaban y Rampart District, como barrio multiétnico donde se pueden encontrar en una misma esquina un restaurante salvadoreño, un mercado coreano y una panadería mexicana. En términos generales, estas áreas representan el entramado global de Los Ángeles inmigrante. Los distritos más al sur de la ciudad son originalmente afroamericanos, como Watts y Compton. Sin embargo, con el tiempo, también se fueron diversificando étnicamente.

referencia de *Barrio* o de *Gueto*. Esto es importante porque en el primero, su relación con lo mexicano, el cholismo⁴, lo chicano está muy presente; en el segundo el contacto con lo afro y lo asiático es mayor, por lo que la experiencia de una mujer con raíces mexicanas queda generalizada dentro de la categoría de “Latina”. De la misma manera, el contacto con el hip hop será diferente, en términos de que cada lugar concentra saberes distintos que se verán reflejados en la música y por lo tanto en el grado de identificación con un estilo u otro de poesía y ritmo.

Los barrios en los que estas cinco mujeres han crecido, hacen parte de las zonas consideradas entre las más peligrosas de Los Ángeles por los índices de alta criminalidad. En consecuencia la persecución policial, asesinatos de personas conocidas como compañeros de escuela, vecinos y redadas para la aprehensión de sospechosos eran dinámicas constantes en las calles del barrio. Otras constantes son el hambre, el desempleo y la deserción escolar⁵. La mayoría de las participantes entendieron que dos salarios no son suficientes para mantener a una familia de cinco o más. Es así que desde pequeñas buscaron los medios para aminorar su carga económica para la familia, algunas de ellas desde los 13 o 14 años comenzaron a trabajar para asegurarse los útiles escolares, ropa nueva, almuerzos, pues también entendieron que estudiar era el camino para construirse otras oportunidades y por eso nunca dejaron de ir a la escuela.

En el sistema de globalización, muchas personas devienen superfluas e innecesarias, se convierten en vidas que pueden ser desechadas, en términos de Bauman. Sassen a su vez, señala que el sistema global actual depende de la “feminización de la supervivencia”, en donde los hogares, los gobiernos y la economía ilícita dependen de las mujeres para sobrevivir. En una ciudad global como Los Ángeles, la mayoría de vidas que se convierten

⁴ Cultura juvenil fronteriza.

⁵ El escenario educativo para la población de origen “hispano” es una situación desventajosa. Para 1967, el nivel promedio de educación de la población de origen mexicano era el quinto año. Con el movimiento Chicano se exigieron garantías para que el acceso a la educación fuera equitativo y sobre todo que no se recriminara el uso del español en las escuelas. No obstante, para 1985 los “hispanos” seguían teniendo la menor inserción al sistema educativo (Valenzuela, 1998:140-150). En cuanto a la deserción, “más del cincuenta por ciento de los estudiantes de origen mexicano abandonan la escuela. Este problema y la baja escolaridad están vinculados no sólo con las opciones sociales de empleo de la población latinoamericana, sino, en términos generales, con el universo simbólico dominante, en el cual sus referentes identitarios son fuertemente estereotipados y afectan de manera importante las expectativas de inserción de esta población en el mercado laboral” (Valenzuela, 1998:150).

en desperdicio son los hombres. Los afroamericanos, localizados históricamente en los guetos del centro sur de la ciudad, observan como inmigrantes asiáticos y latinos se van instalando en sus barrios y crece la constante pugna por los trabajos, los pocos recursos y el territorio mismo.

Esto conduce a que la identidad femenina se viva entre dos contradicciones. La primera es que si bien con la entrada al mercado laboral se abren posibilidades de independencia económica y relativa autonomía, es decir más ciudadanía política; también se experimenta menos ciudadanía social, pues no se cuenta con derechos laborales, menos servicios sociales y más trabajo (Maier, 2010: 342). La segunda contradicción es que si bien las mujeres gozan de mayor independencia económica y relativa autonomía con la reconfiguración de las relaciones de género que estos cambios provoca; también son víctimas de mayores prácticas de dominación por parte de los hombres, sobre todo al nivel de la pareja.

En el caso de la identidad masculina tradicional mexicana y chicana en Estados Unidos, ésta es vivida normalmente desde el esquema culturalmente construido de la dominación de la mujer y otros sujetos que considere subordinados- incluso los hombres que no se ajusten a ese modelo- y se constituye a través de los ejes de: *trabajo, la sexualidad y la reproducción* (De Keijzer, 1997:201). Al sentirse devaluado ante el hombre blanco y verse desterrado del ámbito laboral, el hombre se aferran a sus otros dos ejes que confirman su hombría, los cuales involucran a la mujer como objeto erótico primero y objeto reproductivo después. De esta manera, se asegura la masculinidad desde el lugar compartido por todos los hombres, desde el control y dominio de la sexualidad femenina, desde el control y dominio de su representación. Anzaldúa explica, aunque no a manera de justificar, que la sensación de vergüenza, de pérdida de dignidad por no ser capaz de proveer a su familia y solo recibir las humillaciones de una masculinidad más poderosa, el hombre chicano reconfigura un falso machismo que lo lleva a aumentar su poder de dominio sobre las mujeres, el cual lleva hasta la violencia muchas veces extrema (1990: 105).

Para las cinco participantes, no sólo la violencia que ejerce la policía contra los habitantes del barrio y la producida por el crimen organizado invaden la vida cotidiana, sino también la violencia contra la mujer es una práctica constante en las familias o en las calles del barrio. Muchos de estos abusos se viven en silencio y muchos quedan impunes, pues nadie se arriesga a inculpar a nadie con la policía, además de que también se han conocido casos de abusos por parte de ésta contra mujeres de color. *“I think it’s a cultural thing. The police are not our friends and we are raised knowing that. They’ll fuck with you, because you’re Brown”* (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o Mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop). Por esta razón, la comunidad se organiza de distintas maneras para desarrollar conciencia entre la gente.

Durante el trabajo de campo tuve la oportunidad de estar con el colectivo Ovarian-PsychoCycles del que Cihuatl Ce forma parte. El grupo realiza circuitos en bicicleta para que las mujeres se tomen las calles, exijan seguridad para estar solas en las calles y honrar a distintas latinas que han sido víctimas de violencia. En ese día se dedicó el circuito a algunas mujeres que aparecieron asesinadas en las cercanías de la autopista o *freeway* más cercana en el último mes. El evento estuvo acompañado de consignas callejeras exigiendo respeto y seguridad para las mujeres en la calle. Al final de la jornada se continuó con una reunión en Corazón del Pueblo- un centro cultural comunitario- para hablar sobre experiencias de violencia y aprender formas de defensa personal con una clase.

*Another Brown sister found dead!
Another body bruised, blood, red.
Another tear is shed
Another mother’s brokenheart to mend
With questions left unanswered in her head
Another brother incarcerated in the pen
Another tragic, yet familiar end!
She was only 24 when she was found face
down on the beach
dead from a beat down
No one but the waves still hear the sound of
the scream of her pain
And it’s going on all around
Tears falling like the rain
For this lies 14 to 44 years of age
Lost in vain
And she was only 24*

*Possibilities should be explored, ‘cause see...
we’re either bitches or whores
Our life is disposable! Casualties of war!
How many females would be ignored!
How many funerals! How many burials!
Before the hardcore man and women
warriors begin a dialogue!
Creating protocols...
‘cause when our women die, we all fall.
So stand tall, listen to the call, listen to the
scream, listen to the cries!
Don’t let another Brown sister die!*

Cihuatl Ce. *Not another ever again!*

Como lo expresa Cihuatl Ce en esta canción, parece no haber valor positivo que signifique lo femenino en esta sociedad. El irrespeto está encerrado en los significantes que cautivan a la mujer en objeto sexual, lo cual después de usada la hace desechable. Complementando estas ideas con la *feminización de la supervivencia* de Sassen, la cual define como el hecho de que tanto los hogares, como las comunidades e incluso los gobiernos y las empresas legales e ilegales están dependiendo cada vez más de las mujeres para su supervivencia (Sassen, 2000: 520); pareciera ser que el único valor actual femenino, estuviera limitado a ser el *medio* más eficaz para la obtención y acumulación de capital, una extensión global del *cuerpo-para-otros*. Pero las identidades genéricas son una construcción histórica que están en transformación permanente, hay dinámicas de tensión, hay contradicciones y resistencias que mantienen la conformación de la identidad como un proceso interminable siempre con miras hacia lo que puede llegarse a ser y no lo que nos dicen que somos o de dónde venimos (Hall, 1996: 18). Por esta razón, crecer y hacerse chicana en estas condiciones de devaluación requiere de enfrentarse continuamente a esa unidimensionalidad que ciñe a los cuerpos femeninos a ser mediadores “naturales” de satisfacción para otros y conducir una búsqueda interminable por la re-edición de esos términos, por la negociación de su representación.

3.1.1. Estrategias chicanas para renegociar las representaciones que definen la identidad femenina

Tenochtitlán, Eyerie, Cihuatl Ce, Centzi y Fe son mujeres que han estado expuestas a representaciones femeninas de todo tipo por vivir y crecer en Los Ángeles. Ellas han decidido formar parte de distintas luchas por el reconocimiento de la complejidad de su identidad, posicionándose desde distintos lugares, sobredeterminando y estresando los ejes con mayor tensión, dependiendo del tipo de opresión que se está confrontando y desde donde enunciar su diferencia, como lo son su adscripción étnica, de género y de clase. Todas ellas articulan los símbolos que más dan sentido a su experiencia individual con el repertorio cultural al que están expuestas, las representaciones que más se ajustan a sus

deseos, ideas e imaginarios de dar sentido a su vida y *producir una presencia poderosa*, no solo en su vida cotidiana sino en sus actividades creativas, como el rap.

La generación de jóvenes chicanos en esta ciudad tiene muchas fuentes desde donde pueden renegociar su identidad: la familia, el barrio, la escuela, la ciudad, la música, los medios de comunicación, etcétera. En el caso de estas cinco chicas, los conocimientos desarrollados por el chicanismo, el feminismo chicano y la exposición a las historias de vida que les ofrece el hip hop, comprenden los surtidores de diversas representaciones para posicionarse estratégicamente y confrontar los poderes que devalúan su presencia; tanto en la ciudad y en el barrio, como en el hip hop mismo. Crecer chicana en el barrio es construirse dentro de ideales tradicionales de la mujer mexicana transmitidos por la familia, ideales femeninos del grupo dominante que se transmiten por los medios, la influencia del discurso feminista de clase media y la realidad que experimentan en su vida cotidiana. En esta dinámica, hay muchas contradicciones.

Las escritoras y artistas chicanas han desarrollado una política de lo espiritual que va en conjunto con una política de la memoria, con la que se busca reimaginar y por consiguiente reconfigurar las creencias y prácticas que conforman las discontinuidades culturales que caracterizan la experiencia chicana. Dicha política de la memoria, según Laura Pérez, es más una política de *voluntad por recordar* para “mantener en la consciencia, recuperar y reintegrar una visión del mundo que trate sobre la interconexión de la vida, así ésta esté fragmentada, circulante, como sus partes, a causa de relaciones coloniales y neocoloniales” (Traducción mía, Pérez, 1998: 37). Maylei Blackwell llama a este proceso de recuperación *retrofitted memories* -algo así como memorias reeditadas o realineadas-, el cual define como una forma de contramemoria que usa fragmentos históricos del pasado que han sido desajustados por prácticas coloniales de organización del conocimiento o por interpretaciones androcéntricas que han borrado la agencia política femenina (2011:2) Mediante la revisión de los espacios vacíos en la historia “oficial” se pueden “reajustar, retrabajar, reconfecionar narrativas pasadas para crear nuevas aperturas históricas, posibilidades políticas y genealogías de resistencia” que sirvan para legitimar las reclamaciones de las mujeres chicanas (Traducción mía, 2011: 102).

En la cultura mexicana/chicana existen arquetipos femeninos que constituyen una memoria compartida⁶. En el feminismo chicano, la revisión histórica es fundamental para generar crítica y reconfigurar los significados que la ideología androcéntrica ha establecido como incuestionables. Además de eso, hace un esfuerzo por escavar más a fondo en las raíces culturales de periodos prepatriarcales, los significados espirituales de la diferenciación social de género que fueron borrados, a manera de apertura de posibilidades para reeditarlos desde los vacíos y fragmentos existentes.

1.1.1.1. El retorno de la Diosa Madre como referente femenino

*A temple statue hits the ground. It cracks and crumbles.
It is la Diosa Azteca, I emerge from the rubble
Awakened from ages of a deep state of slumber.
Drop, hit the deck, seek refuge, take cover.
I'm more deadly vicious than a pack of velociraptor.
With the target on-lock, and it's the rap game I'm after.
I spit acid that causes lethal, mental erosion.
Your dumb-founded can't take it, causing cerebral implosion.
Like ceremonial skulls, I put dunces on skewers.
Pseudo-hip hop's the plague,
Fear not, cause Teno's the cure!*

Tenochtitlán, "1519"

Tonantzin era la representación de la madre tierra para los indígenas nahuas, la cual sufrió un proceso de transculturación⁷ con la teología europea y quedó transformada en la Virgen María Guadalupe. “En la imaginación de los mestizos, Tonantzin/Guadalupe tiene una réplica infernal: la chingada. La madre violada, abierta al mundo exterior, desgarrada por la conquista; la Madre virgen, cerrada, invulnerable y que encierra sus entrañas a un hijo.

⁶ Jung señala que el concepto de arquetipo se deriva de observar que en la literatura, por ejemplo, se repiten motivos –diseños, imágenes- de mundos míticos que aparecen por todos lados. Esos mismos motivos de la fantasía se registran también en sueños y delirios de individuos hoy en día (Jung, 1965:395). Hillman (1975) resume el arquetipo jungueano como la presencia de rasgos definitivos representados de dioses y diosas en la psique humana. Algunas feministas del materialismo histórico han expandido este concepto a la capacidad que heredan los seres humanos “de formar imágenes al mismo tiempo que heredan la capacidad de hablar una lengua. Y así como la lengua que un individuo habla depende del contexto social en que él o ella crecieron, las imágenes arquetípicas que un individuo estructura dependen de sus circunstancias históricas” (Herrera-Sobek, 1990: xiv, traducción y énfasis mío).

⁷ Transculturación es el proceso de pérdida cultural, persistencia cultural y la creación de formas culturales híbridas que están mediadas por relaciones de poder (Ortiz, 1996)

Entre la Chingada y Tonantzin/Guadalupe oscila la vida secreta del mestizo” (Paz, citado en Lafaye, 1985:22-23). En el pensamiento de Anzaldúa los arquetipos mexicanos/chicanos concentran gran parte de su producción literaria; de esta manera señala que “la gente chicana tiene tres madres. Todas ellas son mediadoras: la Guadalupe, la virgen madre que no nos ha abandonado; la chingada (malinche), la madre violada que hemos abandonado, y la llorona, la madre que busca a sus hijos perdidos y es una combinación de las dos anteriores” (1990: 52)⁸. Herrera-Sobek en su estudio del corrido mexicano reconoce que las imágenes que representan lo femenino en la música hecha por hombres mexicanos y chicanos son precisamente los tres anteriores y uno más: La Virgen, La Malinche, la llorona y la seductora, lo que reduce el espectro—de nuevo- a presencias dentro de la dicotomía de la buena o la mala mujer. En el estudio de McFarland sobre Chicano Rap esta dicotomía también está presente.

Para las raperas entrevistadas la Virgen de Guadalupe representa venerar una energía femenina dentro de un mundo donde reina lo masculino, también es la veneración a la propia madre que siempre lucha por sacar adelante a sus hijos, pero sobretodo —en conexión espiritual con el conocimiento de sus antepasados- es la veneración a la madre tierra, a la facilitadora de todo, la nutridora, a Tonantzin. En la socialización sobre la virgen de Guadalupe por parte de sus madres y abuelas está que su poder proviene por ser la Madre de Dios, ella es la mediadora para llegar al creador y es un ideal de entrega y dedicación a seguir. De esta manera, el poder femenino de *cuerpo para otros* queda construido en un arquetipo que simboliza la falta de poder propio, sin soberanía y que se ata a la esfera de la no trascendencia. Ésta es precisamente una característica de las construcciones arquetípicas femeninas en regímenes androcéntricos.

En el discurso de todas las chicas entrevistadas hay un acuerdo claro sobre la devaluación de lo femenino y el irrespeto que rodea esta subestimación en la sociedad en la que viven, por la historia que han heredado, pero también un deseo común en transformarlo. El uso de la revisión de una memoria prepatriarcal indígena les ofrece un camino para descolonizar los significados que han inscrito y disciplinado sus cuerpos y los ha objetivizado al nivel de

⁸ Para Anzaldúa, la primera ha sido usada para hacer de los mexicanos y chicanos seres dóciles, la segunda para avergonzarlos de su lado indígena y la tercera para convertirlos en un grupo sufrido. Todas tres alimentan la dicotomía de la identidad femenina escindida de virgen/puta (1990: 53).

la explotación hasta el desecho. Los arquetipos de diosas poderosas las alivia de la “impotencia natural” y les ofrece otros términos con qué renegociar su condición histórica de subordinación.

En el México poscolonial la mujer perdió el valor que tenía, perdió el respeto. Es un México que no le da la palabra a la mujer, la silencia. En las culturas precolombinas, la mujer era importante y podían caminar la palabra. (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

En esta afirmación, Cihuatl Ce usa ese recurso histórico de ubicar un momento precolonial y uno poscolonial para desarrollar el contraste entre mujeres con poder y mujeres sin poder. En este caso, el poder está representado por la palabra, el acto de crear y producir conocimiento. Al negar esto a las mujeres se les cancela su capacidad de ser en sí mismas, su capacidad creadora y de intervenir creativamente en el mundo.

Es un hecho histórico que antes de ser colonizados los Aztecas ya estaban organizados dentro de una ideología androcéntrica –aunque efectivamente como lo señala Cihuatl Ce, sí hubo un momento donde las mujeres eran respetadas y veneradas, un momento prepatriarcal. En la cosmogonía de los Toltecas, Coatlicue, la de la falda de serpientes, era la Gran Diosa Madre que contenía y balanceaba las dualidades de lo femenino y masculino, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, la creación y la destrucción. En esos tiempos, las mujeres podían poseer propiedades, curaban y eran sacerdotisas. La pérdida del balance entre oposiciones comienza cuando los Aztecas, una de las veinte tribus Toltecas emprende su último peregrinaje desde Aztlán (alrededor del 820 D.C.) hasta donde establecerían su capital, Tenochtitlán. Este peregrinaje duró siglos y a su paso los aztecas se juntaron con la tribu chichimeca de los Mexitin –luego mexicas- y adoptaron a *Tetzauhteotl Huitzilopochtli*, dios del sol, como el gran dios de su sistema religioso y el poder de Coatlicue quedó reducido a ser la madre de este dios (Anzaldúa, 1990: 54-56)⁹

⁹ “El mito mexica cuenta que después de haber alumbrado al universo y todas las estrellas, Coatlicue, la ‘falda de serpientes’ es preñada por el espíritu masculino de la energía del sol, cuando una pluma celestial cae sobre su pecho acariciándole todo el cuerpo. Así se engendra Huitzilopochtli, el Dios azteca del sol y la guerra. Los hijos e hijas de Coatlicue desaprobaron su embarazo y manifestaron castigarla. Coatlicue, llena de miedo por sentirse cuestionada en su poder creador y sin saber cómo defenderse, escucha desde lo profundo de su cuerpo a Huitzilopochtli que le dice que será su protector. Al nacer, antes de ser asesinado por sus hermanos, Huitzilopochtli los destruye a todos. Así Coatlicue se salva de la agresión de sus otros hijos, reconoce en

conformando así el arquetipo femenino androcéntrico mexicana donde se venera a la madre, pero subordinada al hombre.

La mujer es sagrada, está asociada a la madre tierra. Es creadora. En la sociedad actual, la mujer ha sido desvalorizada, no se le tiene respeto, y está objetivizada sexualmente o sólo es alguien que está para el servicio de otros. Hay que devolverle lo sagrado a la mujer. Por eso ella también no es solo creadora/madre; sino guerrera, siempre luchando por su familia, su comunidad, su futuro. Es una mujer que tiene auto-empowerment, que tiene poder de sí misma, que tiene el poder por dentro, que no necesita validación de cualquier otra persona porque esa mujer tiene su valor interno ¡No se lo pueden robar!” (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

En los discursos de todas las participantes está presente ese deseo de devolverle lo sagrado a la mujer. Si no lo expresan de manera explícita en las entrevistas se puede encontrar en sus canciones y hasta encontrar el arquetipo de Diosa como referente. La Diosa Madre, creadora y quitadora de vida, nutridora y terrible, dueña de su cuerpo y su ejercicio sexual, todopoderosa, autónoma y soberana (Maier, 2001), les ofrece una gama de términos que dotan de sentido su realidad de mujeres en el barrio postindustrial de una manera más coherente que el de la Madre de Dios. Además les ofrece una dimensión espiritual distinta a la experimentada en la religión católica, porque buscan conectarse con la dualidad interna y universal con miras a conocerse y equilibrar dicha dualidad. De este modo, términos como *guerrera*, *en balance*, *independiente* y *creadora* conforman las cualidades de la mujer ideal de estas raperas.

“Mi ideal de mujer es una mujer que tiene balance, que puede ser femenina pero a la vez masculina. Balance entre lo femenino y lo masculino” (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o Mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012). La afirmación de Cihuatl Ce es posible dentro de una lógica que acepte que la construcción de sentido es una dinámica compleja llena de procesos de significación que pueden fluctuar y cambiar. En los discursos del régimen genérico mesoamericano prepatriarcal, autoras como Sylvia Marcos afirman que el orden lógico es

Huitzilopochtli al hijo verdadero y el Todopoderoso Dios del Sol y la Guerra de la cultura patriarcal azteca” (Maier, 2001:117-118).

definido en: apertura, fluidez entre polaridades y ausencia de estratificación jerárquica entre dichos polos, cuya relación se modifica constantemente (Marcos, 2006: 15).

De esta manera, la feminidad no puede cancelarse, excluirse o desvalorizarse porque siempre está en tránsito hacia lo masculino y viceversa; en una continua búsqueda de balance (Marcos, 2006: 21). Por consiguiente, dicha propuesta invita a que en el proceso de construcción de la identidad femenina, la identificación puede articular significados tanto del repertorio femenino, como del masculino y no dejar de ser reconocida como mujer. Lo anterior le da una mayor coherencia a los cambios estructurales que se viven en el barrio postindustrial, pues al cambiar la división sexual del trabajo, también se transforman las responsabilidades y prácticas concretas en la vida real y las mujeres comienzan a ejercer tareas tanto femeninas como masculinas –en términos tradicionales.

I think it's the modern women's attempt to live for herself and be happy at the same time that she's fulfilling her responsibilities and her roles. Modern women are not trying to relinquish those responsibilities, we are just saying: "we want to be happy too, we want to be fulfilled too and I'm not just gonna be a robot anymore"... you know? and start thinking of what we want to do and what we want for our lives. (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista, 2012).

El imaginario del *ser-para-otros*, sobretudo el cautiverio de madrespasa, se ha realmente flexibilizado con el tiempo por la entrada de las mujeres al campo laboral, el aumento en la concurrencia femenina en la educación superior, la disminución de fecundidad e información sobre derechos y salud reproductiva han informado las transformaciones en el orden simbólico de lo que significa una mujer. Para estas jóvenes mujeres convertirse en mujer ya no tiene nada que ver con ser esposa, depender de alguien, entregar su vida al cuidado de los otros dentro de una dinámica de carencia de deseo individuado; al contrario, su discurso construye una búsqueda constante por constituir y realizar proyectos vitales propios y autónomos de la pareja y los hijos. Este deseo por *ser-en-sí-mismas*, ser un individuo integrado entra en tensión con el *habitus* sexuado-sexuante¹⁰ interiorizado que es

¹⁰ El *habitus* sexuado-sexuante es el discurso, naturalizado que construye –o instituye– la diferencia entre los sexos biológicos, sobre todo en la diferencia anatómica de los órganos sexuales, la cual se convierte en la justificación incuestionable de la diferencia que se ha construido socialmente entre los sexos (Bourdieu, 2000: 30).

muy difícil de cambiar, ya que su lógica se perpetúa eficazmente por la repetición naturalizada y sostenida de la violencia simbólica¹¹. A continuación se ilustrará esta tensión en distintos aspectos constitutivos de la identidad femenina, como lo son la sexualidad, la maternidad, la unión de pareja y el trabajo.

3.1.1.2 La sexualidad

Las raperas chicanas entrevistadas tuvieron la oportunidad de relatar cómo fue crecer en una familia de padres mexicanos, ir a la escuela y vivir en el barrio en términos de la socialización de las normas que rigen la sexualidad femenina. El objetivo estaba centrado en identificar cuál era el significado de la virginidad para sus madres y abuelas, para luego conocer el de ellas y entender qué aspectos reproducen y resiste del tradicional familiar.

Todas las entrevistadas manifestaron crecer en un ambiente donde se hablaba español, sino en su hogar, donde sus abuelos. Eyerie por ejemplo dice que su primer idioma fue el español, al igual que Centzi y Tenochtitlán, Cihuatl Ce y Fe lo fueron perdiendo al entrar a la escuela, pero ya en la universidad y por uso constante en el trabajo, lo fueron reforzando. Todas las abuelas eran católicas, unas más devotas que otras de la Virgen de Guadalupe. A pesar de que algunas trabajaran o se hayan preparado en algún oficio femenino difundido por la clase y la cultura de la época como enfermería o cosmetología, todas entrarían en la categoría de madrespasa que construye Marcela Lagarde. Algunas tuvieron hasta 11 hijos, otras solo uno- al ser abandonada por el esposo y no casarse de nuevo porque matrimonio sólo hay uno en la vida. Para las abuelas, la pureza femenina es el máximo valor de la mujer en la sociedad, por consiguiente la virginidad hasta el matrimonio es la manera de objetivarlo mantenerse en la categoría de “la buena” mujer. Con las madres, a pesar de ir transformando los referentes de su feminidad por los cambios estructurales que se estaban viviendo, como trabajar o divorciarse, la mayoría seguían reproduciendo el mismo esquema de pureza.

¹¹ “*Todo poder admite una dimensión simbólica: debe obtener de los dominados una forma de adhesión que no descansa en la decisión deliberada de una conciencia ilustrada sino en la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados*” (Bourdieu, 2000: 34).

Al crecer, de niñas –cuando la sexualidad no entra todavía en el discurso normativo de la diferenciación de género- la crianza se torna excluyente en actividades y prácticas para ellas. No poder salir a la calle a montar una bicicleta, no jugar con los niños, no hacer deporte- a menos que sea para niñas y ayudar en los quehaceres de la casa.

A mí me criaron que los hombres pueden hacer lo que les da su chingada madre y las mujeres tienen que ser a [sic.] cierta manera y tener disciplina y restricción, sino pues eres ‘una de la calle, una suelta, una pluma’ como dice mi mamá. Con mi hermano era muy diferente. A mi hermano, lo que él quería hacer porque él era el hombre, él era el varón, él podía hacer lo que quisiera. O sea, lo que mi papá le importara [sic.] era que las muchachas de la familia no andaban de andariegas... ‘No anden de andariegas, no anden en la calle porque, pos que muchas cosas pueden pasar’. Y más que nada es que para mi papá, el honor de la familia, la imagen de la familia en la comunidad era lo importante. Mi papá era querido por muchos, también tenía una [sic] carisma de él, pos sí le importaba mucho como juzgaban [sic.] la gente a nuestra familia, a nuestro hogar, entonces él era un hombre muy orgulloso, para él era lo importante. (Centzi, 33 años. Indígena. Casada con tres hijos. Asistente de docencia. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

Como lo presenta Centzi, así recuerda ella las normas culturales que recibió por ser mujer: la restricción de espacio en donde el hogar le pertenece y la calle la devalúa y la pone en desventaja, y hasta en peligro. Los varones sí pueden hacer lo que quieran y la calle les pertenece, por lo que en una suerte de violencia simbólica se incorpora esta ley del peligro que al final legitima otras formas de violencia que se ejerzan sobre una mujer que esté allí.. La violencia simbólica señala que las mujeres no tienen nada que ir a buscar a la calle, allí están “las malas mujeres” y si algo les ocurre es su responsabilidad. De esta manera, la sexualidad escindida de virgen/puta también tiene sus propios espacios sociales, la casa y la calle. El honor de la familia, o mejor el del hombre, se vería afectado por este hecho. En este pasaje, se puede reconocer que los hombres también son víctimas de las representaciones dominantes, como lo explica Bourdieu (2002) porque dependen del control de la sexualidad de la mujer para mantener su virilidad, la cual legitima la ilusión original que presenta a la honra y la dignidad como pertenecientes al hombre en la división binaria. Las mujeres entonces, encarnan la vulnerabilidad masculina del honor y por eso deben constantemente reiterar su dominación y las restricciones para asegurarlo.

We lost that sacredness of what a woman is and how to treat her in a community, in the society. Growing up in a family that is like Catholic, where according to your parents there

has to be like this purity that you have to hold on to be succesful in a marriage, in a partnership, in your life, in the society, whatever! ... and live in a society where women are highly sexualized and objectified... as soon as you step out into the world you are in danger! (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

De nuevo, es importante repetir que la mujer en regímenes androcéntricos está dividida en la experiencia de ser un objeto sexual erótico o reproductivo y que si hay veneración a una mujer, ésta es la madre, aparte de ella la mujer solo es un objeto del deseo masculino, sin deseo propio y que puede ser víctima de cualquier varón. En la contradicción de estas mujeres sentirse un sujeto del deseo, con curiosidad y deseo de experimentar, el aprendizaje y la socialización sobre la sexualidad fue mediante las experiencias de amigas, de compañeras de la escuela y las propias.

En la familia hablar de sexo era tabú. Se sobreentendía que la ley divina de la virginidad debía ser seguida sin cuestionarla. La educación que recibió la mayoría sobre el tema fue gracias a las clases de educación sexual que vieron en la escuela, los medios de comunicación y la continua objetivación femenina en la música que escuchaban. La única manera en que se socializaba el sexo en el hogar era con frases como “el hombre llega hasta donde la mujer lo deja” o “*keep your legs closed*”. Estos mensajes construyen una estrategia de violencia simbólica que produce la ficción de una sexualidad que recae en la “voluntad” de la mujer, por consiguiente, la mujer debe ciegamente respetar la norma y resguardarse en su valor social de pureza, manteniendo el control absoluto de su deseo, sus movimientos y su cuerpo. Asimismo solo se reconoce a un sujeto sexual, el varón.

Estados Unidos tiene la tasa más alta de embarazos en adolescentes de los países desarrollados, siendo las mujeres afroamericanas y latinas el porcentaje más alto¹². Este resultado se debe principalmente a que tanto en los hogares, como en las escuelas, la educación sexual se debe –según el gobierno en turno- a enseñar la abstinencia como el método más seguro para evitar quedar embarazada o de proporcionar políticas más liberales

¹² 126 afroamericanas y 127 latinas de cada 1000 mujeres entre los 15 y 19 años de edad quedan embarazadas. 44 de cada 1000 jóvenes blancas no-hispanas hacen que este grupo esté en el nivel más bajo de embarazos a esa edad. De los 750.000 embarazos en adolescentes que ocurren cada año, el 82 por ciento son indeseados. El 59 por ciento resulta en nacimiento y un cuarto del restante resulta en aborto (Gutmacher Institute, 2011).

que informen más adecuadamente sobre el uso de anticonceptivos y derechos reproductivos¹³. Al respecto, las entrevistadas comentan que sí se vieron preocupadas con la cantidad de compañeras embarazadas en la escuela y muchas fueron buscando sus métodos para no llegar al mismo resultado, lo cual incluye el uso del condón o la píldora.

Bueno, alrededor de mí, creciendo, empezaron todas las niñas a tener bebés y ¡yo no quiero eso! Eso es lo que pasa siempre y no es que no lo hice [tener relaciones sexuales], tenía como 17 ó 16 pero siempre pensando en protección, siempre pensando en ¡no voy a tener baby ahorita! Entonces no era exactamente, la virginidad, ohhh my God! ¡Ya no soy virgen! No, no tenía eso en mente exactamente. (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta, Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

Los significados de lo femenino que se iban inscribiendo e imponiendo sobre los cuerpos de estas cinco mujeres no eran coherentes con lo que necesitaban para sobrevivir en el barrio o en la escuela, no sólo las dejaba en riesgo, en peligro, sino que las construía impotentes y pasivas. La mayoría de las raperas entrevistadas se calificó como *Tomboy*, un término que se usa para describir los cuerpos femeninos que se significan también desde las libertades y privilegios masculinos. Los vestidos, adornos, las muñecas eran cambiados por pantalones, subirse a los árboles, jugar deportes “masculinos” como el fútbol, etcétera. Además, crecer en los ochentas no sólo daba oportunidad de disfrutar videos musicales con múltiples formas sónicas con distintos mensajes, sino que ampliaba el repertorio para diferenciar el cuerpo joven de varias maneras. La mayoría de estas chicas, sino fueron cautivadas por el hip hop desde el inicio, se embelesaron con el punk y el ska. Todas estas formas aportaron discursos sobre liberarse de las inscripciones tradicionales y apropiarse del cuerpo propio con tatuajes o cambios de color de cabello y abría posibilidades para significarlo en las maneras que se deseara. Estas nuevas formas de pensar el cuerpo, esta

¹³ “El presidente Bush ha descrito la abstinencia como ‘el método más seguro y el único completamente efectivo para prevenir embarazos y enfermedades de transmisión sexual’. La política de “Abstinence Only” para replicar en todos los Estados deja a los adolescentes en un riesgo del 100% de embarazos indeseados y de adquirir enfermedades de transmisión sexual, pues depende del control del deseo y falla cuando la relación sexual ocurre, dejando a los individuos completamente desprotegidos (Dailard, 2003). Aunque en el gobierno de Obama se han desarrollado otras estrategias de información sexual, la abstinencia sigue siendo el método del fundamentalismo cristiano.

bioresistencia¹⁴, venían a la par con un “boom” mediático sobre la protección sexual por el reconocimiento del VIH-SIDA como amenaza mortal.

Estar expuestas a toda esta información no sólo les da herramientas de negociación sobre cómo significar su cuerpo exterior, sino también su interior, partiendo desde la sexualidad. El discurso tradicional de “*keep your legs closed*” no tiene sentido en sus realidades y mucho menos al darse cuenta que ellas también son sujetos del deseo. El comentario de Fe es importante en dos sentidos: el primero es la reflexión que hace sobre la ‘virginidad como pureza’ y cómo ésta no tiene ya sentido en ella, ya que en sus espacios de cotidianidad como la escuela y el barrio, es un hecho que las personas de su edad llevaban una sexualidad activa; y el segundo, en relación al primero, es que al reconocerse como un sujeto del deseo que quiere experimentar placer, ella misma sabe que hay maneras de hacerlo evitando la reproducción. En este pasaje ella no sólo se despoja de la virginidad como la norma, sino que reinscribe la sexualidad desde el placer y no la reproducción. Esta es una transición importante hacia la autonomía, hacia el ser-para-sí-misma.

Otro paso importante son las reclamaciones que ellas conscientemente hacen para vivir un cuerpo y una sexualidad integrada. El significado que estas mujeres le dan a la sexualidad está expresado en términos de ser algo *sagrado, bello y valioso*, para algunas es una *ceremonia* de ofrenda al universo creador. La virginidad es algo que entienden en términos de *respeto* hacia sí mismas, porque su cuerpo es sagrado y ellas deciden cuándo y con quién compartirlo; esto entra en contraste con la idea tradicional de ser un cuerpo puro para honrar a otros- específicamente al hombre (padre, novio, esposo). Ésa es la socialización que harán sobre la virginidad, pero también tienen claro que cuando sus hijos crezcan les darán toda la información posible para que sepan tomar decisiones y cuidar su cuerpo.

¹⁴ La dinámica de control y resistencia está definida en el concepto de *biocultura*, el cual se resume como la dinámica de las relaciones de poder cuyo centro de disputa es el cuerpo. Si bien de un lado, los grupos dominantes ejercen poder- *biopoder*- para disciplinar los cuerpos subalternos y hacerlos corresponder a sus intereses, también existe la *bioresistencia* de la otredad, la cual es la apropiación del los modos de significación del sujeto sobre su propio cuerpo para desafiar dichas normas y provocar una negociación (Valenzuela, 2009:27).

Otras formas de expresar esta sexualidad integrada es con la expresión “*middle ground*” ,que ilustra ese deseo de erradicar la división y devolverle a la mujer el erotismo que le pertenece como ser humano y que ha sido expropiado por la ideología androcéntrica para separar las “buenas” mujeres de las “malas” por su comportamiento sexual. La sexualidad escindida no debe ser la manera de construir una buena o mala mujer, hay otras cualidades que pueden ser tomadas en cuenta para eso, pero ya no sobre la expropiación del deseo sexual, “*I could be having sex in the back of a car with a man... am I a whore? No! Because this is my boyfriend, he loves me and I love him! That doesn't make me a whore, I'm a good woman, I'm dedicated, I'm loyal! We need a middle ground!*” (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012)

En la búsqueda de una sexualidad en balance, también se encontraron manifestaciones sobre un deseo sexual dirigido a ambos sexos. Al iniciar esta investigación, se partió del supuesto de haber seleccionado un grupo de mujeres heterosexuales –con el fin de tener la mayor homogeneidad posible en el orden de significados- pero me sorprendí mucho cuando empecé a conocer la percepción del deseo sexual en términos que ellas usan como *fluidez* o “dualidad”. Aunque no todas hablaron de esta manera y su heterosexualidad no se manifestó ambigua, fue interesante ver que aunque la mayoría son madres y todas tienen una pareja masculina, algunas de ellas manifestaron o haber tenido relaciones sentimentales y sexuales con mujeres en el pasado o no tener problema en tenerlas. Es importante aclarar que tampoco se consideran bisexuales; es como si las categorías que manejamos actualmente no lograran aprehender esa experiencia y por eso se sienten más cómodas en términos de fluidez. Estas manifestaciones de deseo vienen argumentadas desde la lógica de la dualidad indígena.

Todo tiene energía de hombre y de mujer, yo siento que tengo mucha energía de hombre...pero también soy femenina... cuando me rapé la cabeza quedé más androgenous ¡y me gustó! Todo está en dualidad, como el ying y el yang... cada uno de nosotros tenemos parte de hombre y de mujer...y en la sexualidad también es lo mismo y podemos apreciar y amar y tener pensamientos o sentimientos a [sic.] otra mujer y otro hombre. En la poesía que hice trataba de entender eso y digo algo como “in the duality of my sexuality”, quería entender eso...y como colonización también, de cómo tenemos que estar [sic. Ser] de alguna manera. En muchas naciones indígenas esto era como un don, ser “two spirited”... la palabra en inglés de “gay”...en esas culturas era como saber de todo, saber de los dos lados y era otro

nivel y respetaban eso. En el capitalismo global es diferente. (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta y rapera. Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

3.1.1.3 La maternidad

Todas las participantes expresan que ser madres significa *sacrificio*, en términos de priorizar las necesidades del hijo antes de la suyas propias. No obstante, hay un acuerdo entre ellas sobre su deseo de lograr un balance entre cuidar, nutrir y proteger a su familia y desarrollarse como una mujer con proyectos propios fuera de ésta. Ése es precisamente el reto, el de organizar el tiempo y los esfuerzos de tal manera que la crianza no frene su deseo individuado.

If my grandmothers were alive today and they knew that I was a rap artist, and that I was taking time away from my daughter to record and go to shows, they'd be against it and they would probably say that I was a bad mother, and they would probably say that this is very selfish of me. (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012).

Las raperas madres se enfrentan continuamente con esta tensión que las impulsa a ser un *cuerpo-para-otros* sin dejar de *ser-en-sí-mismas*. El reto se hace mayor cuando la crianza depende en mayor medida de ellas. De las cuatro raperas madres, tres han tomado la responsabilidad de la crianza de sus hijos sin una pareja, son madres solas, son jefes de familia. Esta dinámica ya es una ruptura con las experiencias de sus madres y abuelas que debían casarse si habían quedado embarazadas. En este trabajo estoy usando la categoría de Madre sola para evidenciar esta experiencia en oposición a Madre soltera, usado comúnmente en la vida cotidiana y la cual evidencia un constructo donde se privilegia el matrimonio como la regla de la maternidad y la soltería como su opuesto negativo, la falla a la regla que se enjuicia moralmente. Ser madre sola no es una falla, es una condición de maternidad con la característica de no compartir las responsabilidades con nadie. En el caso de las tres madres solas, ellas evaluaron y decidieron que era mejor no continuar la relación sentimental. En todos los casos los padres continúan responsabilizándose de sus hijos aportando económicamente para los gastos, pero también comparten con ellos dos fines de

semana al mes -en el caso de Tenochtitlán y Cihuatl Ce, pues en el caso de Eyerie el padre vive en el exterior y el contacto personal se limita a las conversaciones por internet o las visitas en vacaciones-.

En cuanto a esta condición, todas están de acuerdo en que es un gran reto, pues siendo los hijos la prioridad deben organizarse de tal manera para seguir trabajando, no parar los estudios y proveerles lo que necesitan. En esta dinámica, todas terminaron sus estudios, trabajaron hasta dos turnos y siguieron siendo creativas en su práctica artística, escribiendo y dando conciertos. No obstante todas manifiestan que es un desgaste físico y emocional y que deben aprender a pedir ayuda cuando es necesario y a aceptarla cuando el orgullo se interponga, pues en la búsqueda del balance entre un cuerpo-para-su-hijo y ser-para-sí-misma, la realidad se presenta de otra manera. En dicha búsqueda la familia- padres, abuelos, hermanos, primos- es muy importante, pues recurren a ellos cuando deben viajar, dar un concierto o grabar. Durante la semana las guarderías y la escuela suplen el papel de velar por ellos.

Por ejemplo, en el caso de Tenochtitlán, ella vive en Santa Ana desde hace más o menos dos años, porque allí está localizada la institución para la cual trabaja como recepcionista. Desde ese tiempo está alejada de sus padres que se encuentran ahora a cuarenta minutos de autopista en tráfico moderado. Ella cuenta con todas las responsabilidades del hogar, el sustento, la crianza, la limpieza, etcétera; muchas veces se ha encontrado en situaciones donde no le queda dinero para el mercado y debe contar con el apoyo de personas cercanas. Otras veces apoya causas sociales con su trabajo voluntario –sin contar con mucho- o en la organización de eventos para recolectar fondos y alimentos para *L.A. Mission* y *The Food Bank*, porque las fronteras existenciales marcan su consciencia sobre el hecho de que en cualquier momento existe la posibilidad de quedarse sin trabajo, sin hogar, sin alimento y terminar también como miles de personas del área de *Skid Row*, por ejemplo, la zona frente a la *L.A. Mission* y donde prácticamente viven muchas personas en condición de calle- o los que devienen superfluos en el sistema global y conforman el grupo de vidas desperdiciadas de Bauman. Su único momento de descanso para crear es el fin de semana que la niña va

donde su padre y que debe alternar con los quehaceres de la casa. El *tiempo para-sí-misma* se reduce al límite.

Es importante también dejar claro que en el caso de Centzi, quien está casada y tiene tres hijos, el reto no se aminora por contar con su esposo como equipo de crianza. Ambos deben proveer, rebuscar y encontrar las maneras de darle el sustento, techo y cuidado a la familia todos los días. Como ella trabaja de asistente de docente en una escuela del condado no cuenta con prestaciones profesionales y no recibe salario si los niños están de vacaciones. En esos meses del año ella debe encontrar la forma de llevar el alimento a la casa y algunas de las maneras que lo hace es con la venta de pupusas –alimento típico salvadoreño- en eventos del barrio o conciertos, de manera que articula su supervivencia con empleos formales e informales. Al respecto Fe aporta la siguiente reflexión:

Any woman artist has to think if she wants children. If you decided to have you have to think: about your life style, if you have support or not, if you live far from your family, or live close by, do you want to have babysitters all the time? Are you separated from your husband, or partner? So you have half the week because somebody else takes care of that? or are you non-stop caretaker?... all of these different things make such a difference. I want to have kids, but right now I have made the choice not to. (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta, Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

Con la Gran Diosa, estas mujeres tienen el referente de la mujer como creadora pero también el de guerrera en batalla¹⁵. Estos dos términos las valoriza, las sitúa en posición de poder ante sí mismas, la familia y la comunidad y sobretodo, en sus palabras “le devuelve lo sagrado a la mujer”. Mediante la guerrera construyen una mujer que lucha constantemente para nutrir a los suyos, proveerlos de vida, pero también dentro de la lógica de la dualidad, comprenden un poder destructor que las alimenta en la batalla por la supervivencia y contra sistemas opresivos que producen racismo o sexismo. De esta manera

¹⁵ “Para los Anahuacs ese rollo de mujer partidora es muy importante porque es guerrillera, en ese momento está en una batalla y tiene su escudo, tiene todo listo y para ella está abierta completamente a la creación, a cualquier elemento que creas tu como dios o como diosa, o lo que sea. Está abierta en ese momento y es una guerrillera y si ella muere durante esa batalla, le dan el mismo honor que fuera una soldado en la batalla, para nosotras eso fue muy importante y tenía muchos elementos de ese poder de mujer. Para mí la idea de lo que es tradicional en el círculo de la América nativa siempre ha sido la mujer en su rollo como madre, es igual de importante que un soldado en la batalla” Centzi.

la madre se convierte en el elemento más valioso de una sociedad y por consiguiente pareciera no haber espacio para *escoger* ser o no madre. En el caso de Fe, cuyo factor educativo le permite ser consciente de los elementos que comprenden las responsabilidades y el sacrificio que demanda ser madre para una mujer artista, una creativa, y decide posponer esa realidad. En un país donde el aborto es legal desde 1973 y dentro de esta lógica de “escoger” ¿se podría afirmar que las raperas madres pasaron alguna vez por esa disyuntiva y decidieron serlo? ¿Realmente escogieron ser madres?

1.1.1.4 Unión de pareja

Si bien solo una de las participantes escogió no construir aún su identidad femenina desde la maternidad, lo que sí escogieron todas fue cómo vivir la unión sentimental. Desde las abuelas las mujeres se constituían desde el ideal de madres y esposas. Para la época de las madres, este ideal se mantiene, pero el divorcio se convierte en una posibilidad, aunque enjuiciado moralmente. Para estas cinco mujeres el matrimonio no necesita ser legitimado por un papel legal. Una unión se consume si hay respeto y amor, sino no tiene la posibilidad de la continuación. Algunas de ellas aprendieron lecciones en lo afectivo que las llevó a esta conclusión, otras disfrutaban actualmente de ese compromiso.

Las cinco son monógamas de relaciones largas y tienen el ideal del balance también presente en las relaciones sentimentales en términos que definen como “fifty fifty”. Algunas de las chicas manifestaron estar en el pasado en relaciones donde ellas no solo corrían con todos los gastos del hogar, sino que asumían la mayoría de las responsabilidades de organizar la casa y el cuidado del bebé. En un punto encontraron el punto límite y decidieron estar solas, “*before, I took most of the responsibility, but because I’m like that, naturally, but in my relationships now it has to be 50/50 because I’m not trying to support anybody*” (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

También están de acuerdo en que el crecimiento del respeto en una relación depende también del crecimiento de los individuos, en el trabajo en equipo, en el apoyo mutuo en

todos los aspectos, ““*You can't move forward with a person who is not holding their weight! You can't move forward... when you're giving your 50% ...thinking the person is gonna meet you half way, but they are only coming 30%... so now your branding over backwards to complete what they're not putting in, so that this ship can stay afloat! ... and it drains you! It drains you!*”(Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012).

Para las madres solas, se ha visto que la vida cotidiana se hace bastante compleja, pues entre más pequeño el hijo todas sus necesidades son su responsabilidad, desde el baño a la organización de la ropa y la comida, hasta las tareas. Como se presentó anteriormente, los padres asumen también la responsabilidad del cuidado y la crianza dos veces al mes y son un apoyo económico constante.

1.1.1.5 Trabajo

La armonía y equilibrio entre el espíritu, el cuerpo, la familia, la comunidad y el planeta hacen parte del discurso que define las cualidades del buen vivir para las raperas chicanas entrevistadas. Por ende, hacen parte de lo que compone su ideal de mujer. Por eso han establecido que su tiempo y dedicación para estar dicho balance deben trabajar en cada una de estas dimensiones. En el trabajo espiritual, definido como la búsqueda del equilibrio de la dualidad interna, la mayoría de las raperas han adoptado valores y prácticas indígenas de distintos grupos. No hay uno en especial. En cuanto al cuerpo, las prácticas no se concentran en definirlo según cánones de belleza dominantes, de hecho, al contrario, buscan rebatirlos por ejemplo rapando sus cabezas, o llevando trenzas rasta o *dreadlocks*. Algunas consumen marihuana como medio de conexión con el espíritu, otras son vegetarianas, es decir, cada una desarrolla los cuidados de sí que más sean acordes con su pensamiento.

En cuanto al trabajo del hogar, su ideal está en conformar un equipo en la familia. Si este equipo está compuesto por madre e hijo, las tareas deben hacerse juntos. Éste es un ideal

que puede irse desarrollando cuando los hijos han llegado a una edad que lo permite, mientras tanto las madres solas corren con todo el trabajo del hogar, como se explicó anteriormente. Sobre el trabajo remunerado, todas las raperas estudiaron en la escuela superior en carreras como historia del arte, trabajo social, artes y culinaria. De todas ellas, solo Fe ha alcanzado el nivel de maestría. La mayoría trabajan en campos que tienen que ver con la enseñanza en escuelas del área de East L.A. o trabajos de consejería con niños y jóvenes de color que se encuentran “en riesgo” de dejar de estudiar y de encaminarse por la vía de las pandillas, siempre comunicando los valores y la historia de sus antepasados y contemporáneos indígenas. Tenochtitlán también cursó estudios superiores, pero ella lo hizo en culinaria. No la ejerce, pues en este momento su hija es su prioridad y el trabajo en la industria alimentaria requiere de horas de ausencia de casa. Ella es recepcionista pero tiene la convicción de poder vivir de su música y ésta es su meta.

Las cinco participantes están comprometidas en organizarse en y para la comunidad. Esta dinámica podría interpretarse como una prolongación del sentido cuerpo-para-otros pero ellas lo ven como parte del proceso de descolonizarse de los valores anglos capitalistas que desarrollan la concepción del poder del individuo sobre el de la comunidad. Para ellas la transformación viene dentro de sí en conjunto con la familia y la comunidad. Todas lo hacen de maneras diferentes y sus intereses son diferentes también. Cihuatl Ce hace parte de un colectivo de mujeres que se toman las calles de la ciudad en bicicleta y reivindican sus derechos a circular en ella de manera segura y de manera ecológica; Tenochtitlán apoya al *L.A. Food Bank* con eventos de recolección de comida enlatada para las personas en condición de calle de Los Ángeles bajo el nombre *Hip Hop for Humanity*- una iniciativa que quiere desarrollar anualmente-; Eyerie ha colaborado en proyectos del grupo *Homies Unidos*¹⁶ y trabaja en conjunto con Centzi dando talleres sobre la difusión de conocimientos espirituales indígenas ancestrales y contemporáneos. Centzí a su vez trabaja en el movimiento global *Native Youth* que difunde los valores indígenas sobre el cuidado de la madre tierra. Fe realiza pláticas para mujeres sobre sexualidad, organiza eventos de poesía, conciertos, pláticas sobre comida sana con su colectivo Mujeres de Maíz.

¹⁶ Es una organización no gubernamental que se dedica a realizar proyectos para la intervención y prevención de la violencia pandillera. Los proyectos están localizados en San Salvador, El Salvador y Los Ángeles, California.

Being xicana means understanding the different parts of the self: yourself, your family, your community... weaving those and understanding those working together... how it manifests in the community? a lot of events [...] They're important, they bring education, empowering also [...] Have pláticas it is not like a concert, although there are concerts, even people who have the mic are offering la palabra, or bringing spiritually, and culturally pushing people up to feel better or putting the mirror, so the people can see what they are doing and people feel different after. So like to have healthy food is one, a night about motherhood and about your first moon time, your first period and what people thought about that, mainly chicanas! Is another one. There is a number of things. So I feel that at least xicanista, one which is more of what I am, in our circle "Mujeres de maíz", "In lak esh" and what my music does is kinda combining and working. (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Sin hijos. Artista, poeta, Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

El Este de Los Ángeles es un área emblemática de la cultura chicana. Allí desde el movimiento en los años sesenta se han implementado proyectos para la comunidad, con recursos gubernamentales, pero sobre todo apoyados por los mismos habitantes y los negocios en el área. Se han acostumbrado a proveerse ellos mismos de cultura y educación ya que saben que en algún momento crítico, los recursos del condado para el barrio serán parte de los primeros recortes. Por esta razón, las cuatro mujeres que viven en esta área son tan activas en la zona.

El trabajo creativo hace parte integral de la vida de estas chicas, un trabajo que no se manifestó en la mayoría de sus madres o abuelas –aparte de tejer en algunos casos o cocinar. Es el camino a la realización personal y para muchas un medio de conexión espiritual entre la fuerza creadora, ellas y la comunidad. Mientras el trabajo familiar, asalariado y voluntario pudieran entenderse como prácticas que constituyen una identidad como *ser-para-otros*, esta dimensión creativa puede conformar al mismo tiempo el espacio para *ser-en-sí-mismas*. Los procesos que comprenden la escritura reflexiva, la poesía y el rap conforman un canal expresivo de profunda reflexión emocional. No obstante, implica retos no solo a nivel de la creación, sino también al nivel práctico, pues es un trabajo que requiere de tiempo y dedicación, dos variables del que no cuentan con la cantidad suficiente, sobre todo para las que son madres, ya que la doble jornada es un implacable disputador del espacio-tiempo para sí mismas.

I write when I drive, you know... It's really the only time that I have alone and I write when I'm alone, I write on lunch-brakes. if I'm not doing everything else... and it's really difficult,

it's really difficult and I think: "Ok well I'll stay up late tonight and work on my song", and I'm passing out like nine thirty, ten o' clock. I'm just exhausted... I'm 8:00 am to 5:00 pm running around in the office like crazy, I get out of work, sometimes I'll go drop off our ongoing mail, then next go pick up my daughter, come back home and make dinner, do laundry, give her a bath, do her homework and by the time I get to bed I'm just like, I'm just toasted [...] In trying to have it all, and trying to do it all, the irony is that I feel like I'm almost in the same position as my mom and my grandmother that: "Where is the time for you?", you know... but the difference is that this is my choice. (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012).

Para Tenochtitlán su vida se asemeja mucho al de la madreposada de sus antecesoras, una vida con responsabilidades para sobrevivir y para cuidar, criar y sustentar a su hija que le toman todo el tiempo que tiene. Sus momentos de creatividad quedan reducidos a la hora del almuerzo o de traslado. Pero a pesar de eso, ella afirma que la diferencia es que ella escogió este camino. Ella escogió separarse de su compañero y asumir las responsabilidades sola, escogió buscar el mejor lugar donde trabajar para poder tener un horario razonable que le permitiera mantenerse con su hija de una manera digna y compartir con ella, pero recordando la pregunta que se dejó abierta unos apartados atrás ¿escogió ser madre?

De las cinco participantes Fe ha decidido no ser madre aún. Ella creció en una familia cuyos padres eran activos militantes del movimiento chicano en los años setenta. Ellos rechazaron continuar con la tradición católica heredada de sus padres y criaron a Fe entre marchas, en vez de misas o quinceañeras. Su madre era simpatizante del movimiento *pro-choice* cuyo objetivo era la legalización del aborto. Todo esto puede haber influido en su percepción de estructurar su feminidad sin mediarla por la maternidad. Las otras cuatro raperas crecieron en familias católicas, donde la misa del domingo y las fiestas de quince años median discursos de pureza como valor máximo de la feminidad. Así las mujeres al llegar a un nivel de consciencia que les permita ejercer bioresistencia hacia dictámenes divinos o sociales, el *habitus* sexuado-sexuante sigue vigente en varios niveles de sus percepciones y acciones.

A pesar de que todas consideran que el aborto es un derecho de la mujer la línea que divide tomar la decisión de continuar con el embarazo o terminarlo es una que está trazada por el *habitus* cultural-religioso con el que crecieron. Sea porque sintieron la conexión con esa vida y trascendió la ilusión del vínculo, o porque el poder de la mujer yace en su capacidad creadora, es bello, valioso y nunca un problema o porque en su crianza moral se reconoce que el sexo tiene consecuencias y tener una sexualidad por placer responsable contiene riesgos que pueden resultar en reproducción, el embarazo continuó; lo cual concluiría que la posibilidad de “escoger” no ser madre no fue prioritario y constituyeron su feminidad a través de la maternidad.

IV. CHICANA HIP HOP: SIGNIFICADOS, RETOS Y MOTIVACIONES

*Rap is something you do.
Hip Hop is something you live
KRS ONE¹*

Antes de adentrarnos en el mundo del Chicana Hip Hop, es necesario hacer algunas precisiones sobre la terminología que se usa en esta investigación, específicamente con *Chicana* y *Hip hop*. Esta discusión partirá con los supuestos previos al trabajo de campo, luego se expondrán los debates que surgieron al respecto en el proceso de recolección de datos y finalmente, se dará paso a concretar una definición final.

Desde el principio de la investigación, se partió con el supuesto de que las mujeres seleccionadas eran raperas chicanas. Lo anterior corresponde a que en la literatura consultada sobre el tema, especialmente la investigación de Pancho McFarland (2010) sobre *Chicano rap*, se señala que los sujetos de estudio posicionan lo chicano como el centro de su identificación étnica. Elizabeth Martínez (1998) en un ensayo donde discute las diferencias de sentido que existen entre definirse como *Mexican-American* o Chicano, encuentra que si bien los dos términos pueden ser usados indiscriminadamente al nivel de la heteroadscripción para referir a los hijos e hijas de mexicanos nacidos en Estados Unidos; al nivel de la autoadscripción el último contiene un peso político en donde se busca ser reconocido como un sujeto que se sabe producto de la historia colonial y presenta resistencia a la asimilación frente a la cultura dominante estadounidense.

De esta manera, al buscar una correlación con estas ideas en campo, el panorama se hace más complejo. En primer lugar, ninguna de las participantes se autoidentifica como chicana y al entrar en mayores detalles al respecto, algunas se sienten cómodas con el término si es para identificar una diferencia entre mexicanos de origen y mexicanos nacidos en Estados Unidos. Pero algunas otras critican esta forma de usarlo, porque en su uso

¹ Representante de los inicios del Hip Hop, de origen jamaicano. Su nombre significa "K'nowledge 'R'eigns 'S'upreme 'O'ver 'N'early 'E'veryone".

indiscriminado, se borra el poder político del que está originalmente cargado, por lo cual prefieren posicionarse desde identificaciones donde la experiencia poscolonial sea más explícita y más efectiva para performar una identidad historizada. Es así que aparecen términos como *xicana* (*chicana* con equis), *chicana indígena*, *indígena urbana* y *blaxican* (en referencia a hacer explícita la raíz afro a la par de la indígena, en los casos donde ésta haga parte de la línea familiar- o simplemente por identificación con los discursos que representan esa experiencia, los cuales fluyen en producciones culturales como el hip hop mismo o el reggae). Ante la aparente fragmentación del término *chicano*, surgió la pregunta ¿Qué queda entonces del rap *chicano* frente a esta dinámica?

A lo largo de esta investigación se ha definido al hip hop como un movimiento cultural que se origina en el gueto global y que busca articular posibilidades de liberación étnica, de clase, de género y de generación con respecto a la cultura o grupo dominante. Dicho movimiento está conformado de varias prácticas artísticas: *rap*, *dj*, *graffiti*, *breaking*, *beatboxing*, entre otras. Sin embargo, al enfrentarme con este supuesto en campo, los términos tomaron otros tonos y hasta se fragmentaron en opuestos. Estudiar el hip hop en uno de los centros de producción global es enfrentarse a la complejidad del fenómeno no sólo en términos históricos, sino étnicos, espaciales y comerciales. La música rap, el aspecto sónico del movimiento cultural hip hop, es la forma artística más comercializada en el mundo por las facilidades de difusión del mensaje mediante grabaciones que fluyen en discos, radios, televisión e internet.

Por lo tanto, desde su “boom” comercial en los años noventa, la noción de hip hop en Los Ángeles –y me atrevería a asumir que en otras grandes ciudades pasa lo mismo- representa para el imaginario colectivo, sobre todo en las generaciones más jóvenes, un género musical que abarca distintos subgéneros; entre ellos el *Gangsta rap* es el más popular. Como se ha explicado antes, este estilo se concentra en relatar las experiencias de ser un/a joven “gangster” o pandillero creciendo en un barrio postindustrial de Estados Unidos y ha sido fuertemente criticado por su contenido violento, sexista y misógino. Es así que, a manera de autoidentificación, quienes no quieren ser identificados como parte de una pandilla del barrio y que quieren usar el rap como forma de expresión existencial, separan

la terminología de la siguiente manera: rap para identificar el Gangsta rap y Hip Hop para relacionar todo lo que tiene que ver con ser joven y crecer en el gueto pero sin explicitar afiliación alguna a una “ganga” específica.

Asimismo, el término *rapper* califica a quien hace rap y M.C. (maestro/a de ceremonias) a quien hace hip hop. Crecer como hombre y mujer de color en una ciudad donde ser o no ‘gangster’ puede marcar la diferencia entre vivir o morir y reconocer al mismo tiempo el poder de la música en la juventud, esta diferenciación entre rap y hip hop se convierte en más que estratégica, necesaria. Esto representa la complejidad de significados que rodean al hip hop en Los Ángeles y lo confuso que puede llegar a tornarse entre más profundo se llegue.

En el movimiento de hip hop chicano pasa algo parecido. Se identifica al Chicano Rap – a veces llamado cholo rap- como el homólogo del Gangsta rap pero desde una perspectiva no del *hood* afro, sino del barrio latino. El Chicano hip hop correspondería al movimiento desde donde se articula una lucha étnica y de clase desde la resistencia a la cultura o grupo dominante sin representar identificación alguna con una pandilla. De este modo, los supuestos iniciales con los que se partieron se fueron transformando en un reto: si el estudio se concentra en la experiencia femenina de raperas chicanas, pero las participantes no se consideran ni raperas ni chicanas ¿cómo se debe entonces construir las categorías que mejor engloben su experiencia?

En cuanto al término “chicana”, en esta investigación se usa la definición que Norma Alarcón (1998) ofrece y que significa el “nombre de la resistencia que posibilita puntos de partida y de pensamiento culturales y políticos a través de las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia “mexicana” (Traducción mía, Alarcón, 1998: 374). Es decir, con este término se identifica la consciencia crítica de saberse un cuerpo historizado con múltiples construcciones etnico-raciales que lo significan, principalmente, pero también sexuales y de género –si se reconoce el aporte del xicanismo² en la materia.

² El xicanismo busca evidenciar que la identidad étnica y de género es histórica y no biológica. Además posiciona lo indígena como el centro mismo del proceso de identificación, como posicionamiento político para descolonizar saberes y discursos.

Ahora bien, para dar una definición final de este movimiento cultural femenino, dos reflexiones entran en juego: en el hip hop latinoamericano el término rapero, rapera y rap no tienen la carga ideológica que se encontró en Los Ángeles, por lo cual no sería problemático llamar a estas cinco mujeres raperas chicanas, en contraste a nombrarlas en inglés como *chicana rappers*. Lo que sí podría ser problemático es englobar su producto musical dentro de la categoría de rap chicano, pues éste ya es un subgénero dentro del universo sónico del hip hop. Por esta razón llamaré a su producción cultural y musical *Chicana hip hop*. De esta manera se les enmarca en el movimiento cultural general del hip hop, al cual hacen parte como raperas, y al hip hop como género musical que abarca otros subgéneros. En este nivel de identidad musical se encontraron dos vertientes principales: la chola, relacionada con la vida en pandillas y reconocida como *chicano rap* y la indigenista que construye un discurso descolonizador y puede ser llamado *chicano hip hop*. En el caso de esta investigación, ninguna de las participantes se adscribe a ninguna pandilla o “ganga”.

De este modo, retomando algunas de las reflexiones finales del segundo capítulo, en el hip hop como cultura y como música se reúnen muchas ideas, estilos de vida y subjetividades diferentes que comparten sus conocimientos de la calle y el barrio postindustrial. Es un foro, un espacio dialógico, donde las ideologías de la cultura popular toman cuerpo y donde tanto hombres como mujeres disciernen o se ponen de acuerdo sobre asuntos que les concierne a sí mismos en relación con la comunidad. Como señala Frith, el poder específico del rap en la comunidad se reconoce por ser una forma estética que conjuga vivencias verídicas del barrio mediante la voz de un sujeto que performa una presencia excepcionalmente fuerte y cuya intensidad permite a los otros experimentar lo subjetivo en lo colectivo; el rap “es identidad producida en la ejecución” (2003:194); o ciudadanía en ejecución, en términos de Sassen³.

Bajo estas luces se define el *Chicana hip hop* como un foro dialógico para producir una presencia femenina poderosa mediante rimas sobre *beats* que reconoce al barrio

³ Para Sassen, la ciudadanía hoy en día tiene que ver con la producción de *presencia* por parte de aquellos que no tienen poder mediante nuevas formas políticas y reclamaciones de derechos sobre la ciudad (Sassen, 2006: 315).

postindustrial como punto de partida para articular las experiencias de vida, ideas, deseos, opiniones, críticas y luchas que representen las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia mexicana en Estados Unidos. Su producción puede ser en inglés, en español o en Spanglish, lo que representa la multiplicidad de códigos que llevan encima y que asumen como propios. Cada idioma lleva intrínsecas unas relaciones de poder y posicionarse en uno u otro es evidenciar el reconocimiento de dicha matriz.

El presente capítulo tiene como objetivo describir y analizar los significados, retos y motivaciones para hacer rap que estas cinco mujeres manifestaron en las entrevistas. De esta manera, se da respuesta a preguntas como ¿qué les ofrece el hip hop? ¿Qué retos se presentan al entrar en este campo masculino? y ¿Por qué hacen rap? y ¿ellas qué le ofrecen de vuelta al rap? En primer lugar se hará una descripción y explicación de los elementos que las raperas entrevistadas encontraron interesantes en el hip hop, el sentido que encuentran en esa práctica y que las motivó a explorarse mediante su lógica. En segundo lugar, se señalarán los retos que estas mujeres experimentan al enfrentar las fronteras simbólicas y geográficas de la diferenciación de género tradicional y las maneras que ellas encuentran para negociar y reclamar su derecho a estar allí. El último apartado presentará al *chicana hip hop* que estas cinco mujeres representan como una forma de activismo y se explicará esta dinámica en términos de *descolonizar* y *curar*.

Al igual que en capítulos anteriores, la metodología de exposición hace uso de testimonios de las entrevistas directas realizadas en campo y algunos fragmentos de canciones. Es importante aclarar que los testimonios han sido editados- repeticiones, sonidos, pausas, etcétera-, para darle más fluidez al discurso leído, pero sin alterar su sentido. También se ha dejado las mezclas de idioma que ellas realizan al hablar, pues se considera que la evocación de memorias y la generación de opiniones, críticas o reflexiones están cargadas a favor del contexto lingüístico en el que se vivió la experiencia. Así se reconoce que la preferencia del hablante por una palabra, expresión o comentario en un idioma u otro está profundamente relacionada con su identidad (Espín, 1999: 139-140).

5.1 El sentido del hip hop

El caso del Hip Hop es uno entre muchas estrategias de resignificación de lo popular que se han producido desde la llamada era postindustrial y es un ejemplo de cómo los sectores subalternos cobran forma y sentido en y desde la vida cotidiana “en redes de habituación social donde destacan aquellas referidas a los ámbitos de naturaleza íntima o cotidiana como la familia, el barrio y las redes de relaciones intensas (familiares y afectivas), que muchas veces se encuentran en disputa con los procesos de socialización institucionales u oficiales” (Valenzuela, 2003: 259). El rap en Los Ángeles tiene su anclaje en las especificidades del entorno inmediato, lo que diferencia un área, un barrio o una calle de otros dentro del mismo gueto. Esto le da inmediatamente una localización al discurso, define la posición desde donde se habla e instala un contexto diferenciado en el imaginario colectivo del tipo de condiciones de vida en el que se vive. Es decir, enmarca el tiempo social del individuo y su intensidad⁴. En la práctica las letras y rimas del artista deben obtener el reconocimiento de los habitantes del barrio, éstos deben poder reconocerse en esa experiencia; el estilo y las imágenes deben resonar de manera significativa en ellos para avalarla como verdadera, unas rimas que logren “*keeping it real*” (Forman, 2004: 207-208).

Simon Frith (2003) señala que “el rap es una forma basada en la voz con un sentido de la presencia excepcionalmente fuerte” (194) y que al ser música, ofrece con intensidad una percepción del yo, como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. El rap “es identidad producida en la ejecución” (194); es un medio estético para producir *presencia*, una que reconoce el *lugar* en el que se encuentra y desde donde se articulan luchas por el derecho a estar ahí. No obstante, como lo afirma Reguillo, si bien los jóvenes del barrio comparten universos simbólicos, lo hacen desde la diferencia cultural constituida por el género. “La organicidad alcanzada por los colectivos juveniles de composición mayoritariamente

⁴ *El tiempo social* se refiere a que el tiempo no es homogéneo para todas y todos, pues hay heterogeneidad en los ámbitos diacrónicos- el tiempo histórico- y sincrónicos –la simultaneidad del tiempo-, y por lo cual se producen grandes diferencias en las condiciones y estilos de vida. Los contrastes serán cada vez más fuertes, entre más desigualdad económica exista. La *intensidad del tiempo social* se refiere a que los tiempos no son absolutos y el envejecimiento no es el mismo en todas y todos, precisamente porque las condiciones de vida de los sujetos son distintas. (Valenzuela, 2009: 25)

masculina no es equivalente al caso de las jóvenes, que tienden a insertarse en las grupalidades juveniles “invisibilizando” sus diferencias” (Reguillo, 2003: 375).

En esta ciudad el hip hop es un movimiento cultural y musical donde predomina la ejecución de una identidad masculina del gueto global y ha establecido una matriz lógica que define el talento de un artista con la capacidad que tiene un individuo de “*get the crowd hyped*” o emocionar y agitar al público. Al ser un producto mayoritariamente masculino, el público también lo es y las mujeres, normalmente no participan activamente en el movimiento, sino como acompañantes de los hombres. Es decir, el hip hop es una plataforma para re-producir una presencia poderosa masculina y el talento depende del grado de identificación que el colectivo encuentre en el discurso dado y el estilo que use en simultánea con el goce que se sienta al ritmo del *beat*.

En cuanto al rap, el valor que obtiene está en la calidad lírica, poética, la veracidad de la historia y la habilidad de crear nuevas palabras, “*hip hop is great storytelling, and it’s all about how we grew up in the streets. There’s a lot of wordplay, it’s very clever, there’s humor, there’s really dry humor and I love it!*” (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa). En cuanto a la música, el poder del *beat* es el que canaliza la conexión con las emociones que producen la identificación con el lugar, el territorio: sea el barrio, una calle específica, la ciudad, la *pachamama*.

Hip hop is definitely alter-native; it has that native way wherever it’s coming from. Understanding the indigenous beat, the hearbeat, the tambor that cultures come from, wherever you come from in the world, there is that indigenous ancestry, there’s a beat, usually. There’s a heartbeat, and youth are connected to that, feel that, and move to it. (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta, Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

Las temáticas varían según las emociones y pensamientos que tenga el artista para compartir. Normalmente, las historias están cargadas de frustración, trauma, dolor, pero también esperanza, buen humor y unidad comunal. Algo que no falta en la transmisión del mensaje es dejar en claro desde dónde se está hablando, por lo cual se hace explícito el lugar y la comunidad imaginada que se está representando: Costa este, Costa oeste, Los

Ángeles, algún distrito específico, barrio, pandilla, afro, chicano, indígena, etcétera; y describir las condiciones de opresión que desde una mirada de subalternidad allí se viven.

Hip Hop is a statement to the oppression that we still have as people of color. It's a statement of time, of history. And if you as a person living in the last century, in the last decade, considering how fast the society is going, can't see the degradation of all humanity to the way that hip hop has been portraying it to the youth, then you need to wake up! (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

Otro lugar de contacto con el fenómeno, aparte de las calles, parques y amigos del barrio en el que crecen, es la escuela; se podría decir que es una prolongación del barrio mismo, ya que en Estados Unidos los niños y jóvenes van a la escuela de la zona en la que viven. Allí se intercambiaba la música que se escuchaba en *walkmans* y en los descansos las habilidades de los MCs eran evaluados en los círculos de hip hop o “*ciphers*”, los cuales se conformaban de un público que rodea a un círculo interno de MCs que riman a ritmo de un *beatboxer* –una persona que crea sonidos con su boca para simular el *beat* con el que deben rimar los raperos. Además de esto, la escuela es el lugar donde aprenden de poesía inglesa y se comienzan a abrir espacios para desarrollar las habilidades en el *Freestyle* o improvisación. Tenochtitlán por ejemplo conformó con algunos compañeros el “Freestyle Forum” donde a la hora del almuerzo en el salón de percusión se le otorgaba dos minutos de micrófono para realizar lo que quisieran al que se inscribía. Allí muchos, incluida ella, querían siempre rapear.

El último lugar fundamental de contacto era la radio y la televisión; fascinados por lo novedoso de la propuesta estética e identitaria, videos, películas y hasta los comerciales exponían este fenómeno proveniente del gueto neoyorkino. Los ochentas fue la época de explosión nacional del hip hop, sobre todo la música, y los grandes sellos discográficos lo hicieron una industria de millones de dólares para los noventas. Como de todas las prácticas artísticas del hip hop, la música es la más fácil de circular por medios masivos, con el tiempo hip hop comenzó a significar un género musical que engloba varios

subgéneros y las otras prácticas artísticas quedaron más al margen, como acompañantes de la música.

Hasta los años noventa se empieza a escuchar rap en español o spanglish. Todas recuerdan esa primera canción “la raza” de Kid Frost y lo impactante de la experiencia, pues abrió una puerta a posibilidades interesantes para la representación del barrio, las historias y los saberes que circulan en ese lugar. La fuerza de la producción de una presencia tan localizada en lo chicano mediante rimas rítmicas canalizadas en música, no solo dotaron de sentido las calles por las que caminaban y las personas que veían, sino que construyó en su imaginario una posibilidad discursiva desde donde posicionar reclamaciones, ideas, vivencias e historias en inglés, español o *spanglish*. Mientras que en el movimiento cultural del hip hop afro ya había mujeres reconocidas en el rap femenino de la ciudad con *Medusa* o el grupo *Figures of Speech*, que se formaron en el foro de *freestyle* semanal llamado *Project Blowed* en los años noventa. En cuanto a mujeres chicanas o latinas, las raperas entrevistadas no reconocen una rapera histórica y se podría decir que ellas mismas hacen parte de un camino femenino que se está forjando en la ciudad apenas hace diez años más o menos y que para fortalecer se requiere, aparte de disciplina para desarrollar su talento, el coraje para llegar a representar lo femenino en el micrófono.

Las dicotomías que fragmentan la experiencia humana en mente/cuerpo; actividad/pasividad, fortaleza/debilidad, coraje/cobardía han acompañado los contenidos que definen lo masculino y lo femenino. Coraje y talento son cualidades que han representado históricamente lo masculino. ¿Qué sucede cuando una mujer saca el coraje para desplazar esas fronteras simbólicas y presentar una humanidad integrada desde las ideas, la creatividad y el talento?

5.2 Guerreras al micrófono: sobre la masculinización de lo femenino

*To have a woman rap,
she also has to have some kind of tap
into that masculinity inside of her*

Eyerie

La masculinidad tradicional entra en crisis en la era postindustrial y los hombres étnicamente discriminados en las urbes ciudades globales sienten una mayor presión a hipermasculinizarse como medio de autovaloración y reconocimiento desde la hombría. La *hipermasculinización* es el acto de representar lo femenino y lo afeminado en una posición de dominio y subordinación exagerada, al mismo tiempo que se exageran los valores asociados a lo masculino. No obstante lo que parecería una característica más que define la hombría en la sociedad actual dominante, es más bien la norma, pues la industria cultural estadounidense privilegia en las películas, la música y los videojuegos –por nombrar algunos- las imágenes y actitudes hiperviolentas de cuerpos masculinos y la hipersexualización de cuerpos femeninos (Katz en McFarland, 2008: 86). El resultado es la perpetuación de los valores jerárquicos de los regímenes androcéntricos.

Es interesante ver que la mayoría de las raperas entrevistadas reconocen este fenómeno en el hip hop en términos hormonales y describen ese tipo de energía agresiva y muchas veces violenta que se descarga en el rap masculino con frases como “*full of testosterone*” y “*over-testosteroned*”. Pero esa agresividad que pareciera expresada solo en el performance artístico, es una constante que debe ser desarrollada si se quiere sobrevivir en la hostilidad de las zonas de guerra en que se convierten las calles. No obstante, el receptor común de esas actitudes y conductas son normalmente las mujeres sobre quien recae de manera segura e incuestionada el dominio verbal, psicológico y muchas veces físico. A continuación se hará el análisis de una canción escrita por Tenochtitlán en donde se construye una relación de dominación cotidiana entre un hombre afroamericano y ella, aunque por la manera en que se sobreponen los comentarios de la voz masculina en la canción se da a entender que son diferentes voces masculinas, discursos que ella recuerda que le fueron dichas.

Voz masculina dice: you be no rapper, that's bullshit, but whatever, you ain't shit! Nothing! You're fucking worthless! Go ahead, put the Mic down. You want to succeed? You might as well just go ahead and get your basket ready, 'cause we'll be in the streets with the dogs! The only way you ever gonna make it in this game is to fuck around and be a ho! What you need to do is just go ahead, go back to that no good ass boyfriend you smack around...

Se escogió esta canción por dos razones: es un contrapunteo de discursos sobre lo femenino desde la perspectiva de Tenochtitlán y la de un hombre (o varios hombres) ante un hecho que pone en conflicto al sistema de representación androcéntrico en hip hop: una mujer haciendo rap; segundo porque presenta a Tenochtitlán desde su experiencia pública y su experiencia íntima. En este caso, la voz masculina sirve como la voz que la alerta violentamente sobre las fronteras que se están cruzando, por lo tanto no le reconoce su estatus de artista, porque ante todo la ve a ella como mujer y a partir de allí la construye del lado negativo de la división femenina, la puta y le reitera que el único valor de la puta es el de objeto del deseo masculino. Para probar hombría, el rapero desde su repertorio étnico-guetocéntrico, debe patrullar los límites de la masculinidad a través de términos de la heteronormatividad, muchas veces exagerados. Es decir, enfatizando su posición como único sujeto sexual en la relación social binaria y construyendo al otro, la mujer, como el objeto, un cuerpo simbólico que signifique el deseo del otro, de “ser” el falo- en términos de Lacán⁵.

Tenochtitlán dice: human punching bag, no more! I broke up my family, kills at my core. My baby has an every other weekend daddy. Her tears become mine, I'm sobbing on the floor. And [although I'm]an atheist, she has wings on her back. Forgive me baby girl, for all that I lack! Can't tolerate weakness, cut myself no slack. With my own mind I may cost in combat! I'm berries, fire, passion, impulsive! That when a lover, becomes worship! I live life with a rapture. That's so incest, it feels like my heart bursts out of my chest. I confess I ain't lit up for casual sex. I seek something deeper with a spiritual depth. Got you willing to invest everything that you process by the chance to experience my magnificence.

Ella significa su propia sexualidad. Primero se posiciona como un humano que recibe golpes continuos por ser mujer- ese tipo de mujer. Ella entra a significarse como una madre cariñosa, que cría a su hija sola y lo lamenta. Su condición la obliga armarse de valor y enfrentar el mundo. Así que toma el discurso en sus manos y lo resignifica mediante la construcción de su propio discurso erótico donde posiciona la sexualidad y su cuerpo en un nivel de valor espiritual.

⁵ “Para las mujeres ‘ser’ el Falo, significa suministrar el sitio en el cual penetra y significar el Falo mediante ‘ser’ su otro, su ausencia, su falta, la confirmación dialéctica de su identidad” (Lacán citado en Butler, 1990: 44).

***Voz masculina dice:** magnificence? Go ahead and pop a titee or show your ass laying tracks. The only thing you're good of, is laying on your back! This is a man's game, step off! Go and chill with the skirts... you know the only way you're gonna get a head is to give head. Go to the kitchen, make me a sandwich! Metaphors? Oh please! You couldn't pass English in the second grade!*

***Tenochtitlán:** (riendo dice) Your words are like dumping gasoline on a fucking blaze! Keep that shit coming. I know you can come harder than that! ...Bring it!*

En esta continua reiteración de la masculinidad exagerada mediante el mensaje objetivizante se evidencia el *habitus* sexuado-sexuante que Tenochtitlán ha experimentado en el gueto y sus políticas de sexualidad. A lo que responde con una actitud desafiante, sin miedo a la censura y mostrando que esas palabras ya no tienen sentido para ella. Una posición de resistencia que podría ser interpretada como la masculinización de Tenochtitlán, si nos situamos en los binarios tradicionales –pues traspasa las fronteras normativas- o simplemente como otra feminidad posible que por su fuerte presencia interrumpe y desarma cualquier norma “natural” que le sea dicha.

(...) The industry is male dominated and male supportive. When you look at a female you look at sex, you look at sells, of objectifying before you make a credible choice about their talent. For men is not like that. They are very supportive of eachothers music, put a lot of shows, brotherhood and solidarity. We've had positive feedback from them. It is still new to them and maybe scary to see a woman do something you do and sometimes better. It's kind of scary for a male whose grown up in a society where he has to be the best amongst his gender, to see the opposite gender –considered weak- be twice as good or equally good. It is intimidating for men. So it is a cause to be motivated to do what we do. It pushes me to be the best I can in everything that I do, my music, my poems... (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

Eyerie apunta su reflexión hacia la misma construcción de la masculinidad en el ambiente del hip hop. Ella es consciente de que el talento es un valor crucial para la obtención de prestigio y respeto, lo cual aseguraría la masculinidad de manera más estable. Ellos sienten la amenaza y esto les causa miedo, se enfrentan a la desestabilización del sistema de representación. Pero si bien, como lo afirma Bourdieu (2000), las fronteras se desplazan, al mismo tiempo se construyen otros sectores protegidos dentro del campo mismo, sea éste el

laboral o como en este caso, el artístico. Las mujeres en el micrófono son conscientes de que ése es un momento crucial y deben dar lo mejor en ese espacio.

I've seen women, who are really really good, and it seems that they would have to work twice as hard to get the people hyped! You have to show you're twice as good as all the guys that just went up to the stage before you! Because if you are mediocre, they consider that you are not good as an artist! (Tenochtitlán, 29 años. Chicana, Mexican-American o Latina. Rapera de Hardcore Underground hip hop. Estudió culinaria. Madre sola. Entrevista directa, 2012).

Ésa es precisamente la lucha constante a la que están enfrentadas las mujeres que deciden entrar a este juego, a que se les reconozca como artistas, donde el talento sea una cualidad humana, más allá de una capacidad masculina o femenina. Un aspecto interesante en el tipo de actitudes o energías transmitidas por mujeres, como manera inconsciente de dirigir su talento, es la agresividad –relacionada históricamente con lo masculino.

But also I think that all of us here, as women, get really aggressive on the mic. Is very rare that we do a really soft song. It is almost kinda as to prove our skill level or that we can do it just as good as men, we tend to get aggressive on the mic. (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o Mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

Si las expresiones dominantes en el hip hop son masculinas y dentro de su matriz de significados es donde están los términos para competir y diferenciar el talento de la mediocridad, las mujeres que entran en un campo de este tipo asumen los contenidos de la masculinidad no sólo para poder competir, sino porque tiene sentido para ellas. Humanamente ellas también sienten frustración, rabia y dolor sobre lo que experimentan en su ciudad, sus calles, sus familias, sus cuerpos; y por ende, han tenido que desarrollar actitudes agresivas para posicionarse asertivamente en el poder. El hip hop les da ese canal para estar ahí de esa manera. Al hacerlo, ellas desplazan los sentidos naturalizados exhibiéndolos como un artificio, una arbitrariedad, moviendo las fronteras más hacia un balance en la producción de conocimiento creativo sobre la realidad de la ciudad global con otras perspectivas.

We're going to speak about our reality, we're going to speak our lives, we're going to speak about our truths, what affects us! And what affects us as women is different from what affects us as men. A male might talk about a domestic violence song, they might!- a few of them

have!- pero siempre va a ser desde la perspective of a male, not a perspective of a female. So in that sense is where I see the difference. (Centzi, 33 años. Indígena. Casada con tres hijos. Asistente de docencia. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous hip hop. Entrevista directa).

Con el desplazamiento de las fronteras se puede ir conformando una masa crítica de mujeres en estos campos masculinos que puedan ir proponiendo hacer las cosas de otras maneras y demarcar sus propias territorialidades. *“For females, women rappers, Chicana or Mexicana, that kind of energy, you have to be male too? Or can we bring another energy? is it hip hop still? That’s how the idea of Floetry Hip Hop comes along, the one I use. It is not necessarily spoken word, like a straight poem, but inbetween... with a beat!”* (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta, Floetry Hip Hop)

A pesar de que cada vez más hay mujeres en el micrófono haciendo rap y en otras áreas artísticas del hip hop como el graffiti, el baile, el diseño de ropa, en gestión cultural, un sector que continúa representando los valores masculinos es el de la producción musical. Mujeres Djs son una joya rara en el campo y más en el trabajo de producción de pistas para los MCs- el lienzo rítmico sobre el cual construyen su discurso. Todo el trabajo que estas mujeres realizan es sobre música regalada o vendida hecha por amigos cercanos, colaboradores, o productores reconocidos en la ciudad. De todas las participantes, solo una tiene su disco grabado y prensado, Tenochtitlán pagó ella misma la impresión de su trabajo. Las otras cuatro, quisieran llegar a esa meta, pero requiere de dinero, que por otras prioridades- como proveer para su familia- no pueden ahora costear. A pesar de que no todas están interesadas en ser representadas por un sello discográfico y hacerse famosas, su compromiso es que el mensaje se difunda de la manera más eficientemente posible. Tener un disco para descargar en internet, para ofrecer en los conciertos, asegura una manera de seguir impactando en la ciudad.

5.3 Chicana Hip Hop como activismo

I see hip hop as a driving force within the youth throughout the whole world to express their reality of what’s going on! Hip hop is very effective, in the sense that it captures people’s attention! We’re living in this “fast pace” time, things are not like the old school days, you’re

competing with all these technologies. So that's why we entered into all this hip hop world, because there is power behind hip hop. Obviously, look who took it over [señala hacia los rascacielos del centro de Los Ángeles desde la ventana del lugar donde nos encontramos]. Hip hop comes from the barrios, from the ghettos, for youth to express themselves, express their reality. The people had nothing else to do, no resources. Baseball leagues? No! You are living in poverty, there's nothing like that! So the corner becomes the space for sharing. Capitalism took it over. Look at what it is now! They reproduce an idea that best gives them money. But the root is there! It's still talking. It's still exists in the underground! We have to use those media as well to push it in! There's been a rise of Hip Hop being used as activism as well" (Centzi, 33 años. Indígena. Casada con tres hijos. Asistente de docencia. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

En este comentario de Centzi hay varios elementos que se deben rescatar y que deben ser explicados para entender la complejidad del fenómeno del hip hop en la ciudad global de Los Ángeles. En primer lugar, ella habla del poder del hip hop como un medio estético que capta la atención de la gente y con el que se puede competir en la disputa por los significados que toma lugar en la ciudad. Reconocer esta fuerza la impulsa a dirigir sus intereses por este medio. En segundo lugar, ella expone que dicho poder también ha sido reconocido por el capitalismo –como ella lo refiere- y por lo tanto se ha apoderado de él y ha privilegiado los discursos de consumo sobre lo social; pero, como explica ella, las y los jóvenes del gueto, del barrio, siguen representando de las maneras que más tiene sentido para ellos y sus realidades. De este modo se da una breve y sencilla manera de entender la diferencia entre el hip hop *mainstream* y el hip hop *underground*.

Pero el hip hop *underground* en Los Ángeles es un mundo aún más complejo de lo que podría ser el *mainstream* con sus cuatro corporaciones globales que dominan el mercado de la música: Sony Music, Universal, Warner y EMI. El underground tiene niveles de poder comercial, hay sellos independientes consagrados, hay pequeños sellos y productores que representan uno, cinco o diez artistas; está el DIY (*do it yourself*) en donde se produce en casa, con la ayuda del arte y fotografía de amigos, y se circula por internet y en conciertos, y está el hip hop de la comunidad, el que Centzi se refiere con el nombre de activismo, donde no siempre se tiene discos grabados pero se difunde la música desde el performance en eventos locales que reúnen luchas de distintas orientaciones y donde hay expresiones artísticas de todo tipo, no sólo hip hop.

Ahora bien, esta diferenciación no quiere decir que en otros niveles del *underground* no se presenten formas de organización en pro de la comunidad, por esta razón las raperas dividen el *underground* hip hop en dos formas: el que solo cuenta las realidades, el de *storytelling*, y el que cuenta y actúa para generar un cambio. Dentro de esta división se podría afirmar que las cinco participantes hacen parte de esa última propuesta, pues su interés principal no es comercial, sino el de reunir fuerzas. “*When you want to get heard in the streets you have to use the vernacular of the streets and in order to do so, that includes a lot of hip hop!*” (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxican. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

Una corriente del activismo, según las entrevistadas, es la del emprendimiento comunitario, como una invitación a innovar en ideas y acciones que independicen a las comunidades de los recursos gubernamentales y puedan desarrollarse. Este aspecto del activismo se encontró como crucial en las razones por las cuales estas chicas se sintieron atraídas por él, pues es una forma de ser activo en la comunidad, en la ciudad. Tenochtitlán, por ejemplo, tiene claro que los problemas de su barrio no los solucionará, ni ha solucionado la gran burocracia distrital y por lo tanto hay que organizarse para recoger los colchones que se quedan tirados en las calles por meses, recoger la basura, pintar las calles, etcétera. Ella ve que en el *underground* hip hop los artistas hablan sobre las grandes dificultades que fue crecer en sus barrios, pero que no actúan para que mejoren de alguna manera y que los niños y niñas que allí están creciendo puedan tener una oportunidad.

Al reconocer ese vacío de acción y entender el poder de convocatoria de muchos artistas en la ciudad se le ocurrió organizar *Hip Hop for Humanity*, un evento que buscaba recolectar comida enlatada para el *L.A. Food Bank*. Para ello, se propuso reunir material discográfico, camisetas, afiches, y otros productos de artistas locales que quisieran donar. De esta manera, quien traía su donación alimentaria se llevaba en intercambio una bolsa con estos productos. El evento fue un éxito y provocó mucha admiración de los artistas locales que aplaudieron la iniciativa afirmando que se necesita concentrar más trabajo por su parte en la comunidad.

La otra forma de hacer un hip hop de activismo es canalizando los mensajes del rap mismo y aparte de ofrecer descripciones y relatos de las dificultades de vivir en el barrio postindustrial, se ofrecen las auto-reflexiones que han provocado en el sujeto la capacidad de influir en el estado de las cosas y se invita a imaginar y a poner en práctica como grupo un cambio social. Lo que las cinco mujeres entrevistadas comparten es que su acción en rap se puede traducir en su forma de ejercer poder para la transformación de la historia. Las maneras en que lo hacen tienen dos componentes: *descolonizar* y *curar*. Prácticamente, el primero es una búsqueda por dismantelar las nociones biologicistas, ahistóricas o esencialistas con la que los discursos dominantes han construido las diferenciaciones de género, étnicas, de clase y generacional, exponiendo formas de poder y de opresión históricas que los sitúan en desventaja y en condiciones de no-poder. El segundo tiene como objetivo ofrecer otras significaciones para dotar de nuevos sentidos las fragmentaciones que como individuo o grupo se han experimentado y por las cuales se han generado traumas, daño y dolor.

Decolonization means being part of a process where you are willing to look at yourself to see the parts that have been affected by White supremacy and check them. (...) We are walking contradictions (...) If we are willing to look at them and to create spaces where this other world is possible, then you are in that process of decolonizing” (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o Mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Fragmento de *Walking Contradictions*. Disco: Femi-9mm).

Las raperas entrevistadas buscan construir una contramemoria - que como lo ha señalado Blackwell (2011), es una manera de reeditar la información en la memoria común, al reapropiarse y recrear saberes borrados y fragmentados por las prácticas coloniales de organización del conocimiento y resignificarlos- y performar una identidad historizada que produzca fisuras en la “estabilidad” del sistema de representación dominante, y por lo tanto que abra la posibilidad de desarticularlo. Por esta razón, en sus canciones superponen aspectos que consideran verídicos en distintos periodos históricos –y que también hacen parte de la memoria colectiva- donde se estaba situado en una posición de poder. De esta manera, se “recupera” la capacidad de auto-representación individual y social, lo que posibilita la producción de un cambio de sentido- aunque también de reproducción.

(...) *Aunque se llenen tiendas con las filas de vendidos
Comprando de las almas más jodidas
Nos acabamos todos en la misma porquería
Mira cómo estamos
Con un hambre que nos tienen secuestrados
Con huesos destrozados, hechos mil pedazos
Hijos de braseros con brazos amputados
La gente desde más abajo
Aún seguimos fijo dando ojo al futuro
y con el otro sometido en el pasado
Es el tejido más anciano
la trenza telaraña de los viejos transmitiendo cada siglo en la sangre
brotando como el tiempo cada niño vivo cada muerto
Tomádonos el alimento del sagrado fuego
que como leche sale erupando [sic] de los senos de la madre
(...) ¡Somos la fuga, la fuerza, los originales de estas tierras!
¿Que no ves que otro mundo nos espera?*

Cihuatl Ce, El fuego y la rabia

En la teoría Xicanista, la metodología para descolonizar los saberes y los cuerpos es posicionándose étnica y genéricamente desde lo indígena como el centro mismo del proceso de identificación y reconstitución. De esta manera se abre un espacio para reclamar una experiencia historizada de la articulación de género y etnicidad que resultará en un sujeto político. Esta metodología se encontró en todas las participantes. Algunas de manera explícita en las entrevistas, otras más explícitas en sus canciones. Al performar una raíz femenina imaginada desde la Diosa Madre sagrada y guerrera, este grupo de mujeres busca *honrar* lo femenino desde perspectivas que recuperan y reconocen saberes que le son propios y que legitiman su estar allí, su derecho a la soberanía sobre su cuerpo, su mente, su espíritu, su comunidad, su ciudad. La noción de honrar debe entenderse como el reconocimiento de la continua e histórica opresión, explotación, y devaluación de lo femenino, mediante el ofrecimiento de –para algunas de ellas “ofrendando”- sentidos desde donde posicionarse para nombrarse a sí mismas, poder reconciliar y dar resolución a las dualidades coloniales deshumanizantes, sentidos que las empoderan y reivindican.

*Esto es pa' las madres fieras, fuertes guerrilleras
vendedoras y fruteras, curanderas, pelioneras
por el bien de sus hijos nunca prisionera ni traicionera*

*Eso es ella la madre mas fiera
Queenz de Cuba a Canadá
En todo Anáhuac
hasta las hermanas en Darfur
tous c'est pour la amour
I show sum love for my sistren up in districts
Where they fight for existence
not worried about no lipsticks over instincts
resistance!
Obtener amor sin dolor.
Stop killing our nación de color!
It's your choice to elevate your voice,
Mujer de Zion. Sommes la solution!*

Guerrilla Queenz, verso de Eyerie "mucho amor".

De este modo, en una suerte de eficacia simbólica, el sujeto dañado por el sistema opresivo puede curarse; haciendo pensable su situación en un acto de representación donde el lenguaje articula signos que relacionan coherentemente la experiencia sensible y orgánica del "enfermo" con significantes que producen significado, dan sentido a lo que ocurre y esa consciencia inconsciente "ilumina" el camino hacia una transformación, al desbloqueo, al reordenamiento hacia el bien, hacia la cura (Levi-Strauss: 221-223). Todas las raperas entrevistadas construyen el objetivo de su arte en términos de *healing*- de cura desde lo personal a lo comunal⁶.

Nosotras aquí en L.A. no estamos abrazando armas pero estamos abrazando la palabra que es como un arma para nosotras, para batallar contra el sistema opresivo que es muy patriarcal y no tiene nada que ver con lo que es la idea de la estructura social natural.(...) In native american tradition, they say that when you heal the women, you begin to heal your own

⁶ La metodología del feminismo chicano para "curar" las fragmentaciones históricas es la de "bridge" o puente, propuesta por Anzaldúa y Morága en su clásico libro *This Bridge Called My Back* (1981), pensada como un espacio, un intersticio entre las dicotomías desde donde posicionarse para nombrarse a sí misma y poder reconciliar y dar resolución a las dualidades coloniales deshumanizantes; "cuando pienso en curar y en transformación, pienso en descolonización –la necesidad de crear consciencia sobre las maneras en que las filosofías dominantes occidentales se han impuesto desde el colonialismo". (Ayala, Herrera, Jimenez and Lara, 2006:275). Dicho proceso de descolonización puede ser pensado, entonces, como la superación de las formas en que las fragmentaciones del sí mismo han sido internalizadas y naturalizadas, mediante la concientización de otras posibilidades que conformen la propia identidad de una manera integral.

community. Why is that? Cause women are caregivers, caretakers, lifegivers... we're channelling through creator all these things. (Eyerie, 32 años. Afromexicana o Blaxicana. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous Hip Hop. Madre sola. Historiadora de arte. Entrevista directa, 2012).

Al honrar los valores “naturales” de lo femenino desde la raíz cultural imaginada, las conexiones con la madre tierra y la valoración del poder creador de la mujer en un nivel sagrado, la eficacia simbólica se traduce en confianza, seguridad y sensación de empoderamiento para otras mujeres. El impacto que este mensaje tiene en las niñas, jóvenes señoras y ancianas de la comunidad sería ya otro problema de investigación a proyectar; lo que sí es claro es que es un objetivo de las artistas. En el hip hop masculino, este mismo objetivo se cumple pero desde su condición de género masculina, por lo cual es útil y necesaria la perspectiva de género para profundizar en este fenómeno. *“Creo que en el HipHop masculino chicano consciente no van a hablar de eso [lo femenino], tampoco van a hablar sobre una experiencia de mujer. Tampoco hablan de amor o relaciones con mujer. No sé si están traumados o algo así - que de qué va a decir o de qué puedo decir- no hablan nada de la mujer, en vez, al revés, sí es pura política consciente”* (Fe, 35 años. Xicana o Chicana indígena. Unión libre. Artista, poeta, Floetry Hip Hop. Entrevista directa, 2012).

Las mujeres que hacen rap saben de estas falencias discursivas y que nadie más va a producir experiencias del barrio desde perspectivas femeninas si las mismas mujeres no lo hacen. Esto les da la fuerza para continuar y seguir luchando por llegar al micrófono y hacerse escuchar. Los contenidos de las canciones, dentro de la dinámica de honrarse a sí mismas y al otro, tratan historias personales, familiares, de la vida cotidiana en el barrio, de la violencia, la pobreza, pero también la esperanza y deseos por una comunidad unida en la lucha por estar siempre mejor. En términos de la violencia desde una perspectiva femenina, se trata el abuso sexual, el feminicidio, la violencia intrafamiliar. Mientras que los relatos de violencia en el hip hop masculino se sitúan principalmente en las dinámicas de territorialidad en el barrio, estas mujeres cierran esa práctica al nivel del hogar, de las relaciones de pareja, del abuso de poder masculino sobre el femenino cuando la violencia simbólica o psicológica pareciera no ser suficiente.

Usually, what I write about is my own experience as a female growing up in that environment, a piece on domestic violence too, of a sister that I knew and she was beat up to death by her boyfriend, sexual abuse, pieces about women and our empowerment. I have this song where I talk about different women- different brown women in our history- as Mexican women. How they fought and their struggle too. So most of my music is my perspective in the female, my experiences as a female. That's why I try to talk about those issues of domestic violence, and the abuse of children, because I want that cycle to end with me and my daughter. That's also why I do the music, to give voice to young girls or women who have experienced that in their own homes! So that we begin to talk about it, 'cause when we can talk about it, we can begin to heal. (Cihuatl Ce, 33 años. Indígena urbana o Mexicana. Madre sola. Trabajadora social. Rapera de Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012)

Si bien todas ofrecen su perspectiva de mujeres de color en los Ángeles, no todas se posicionan tan conscientemente en un eje de género o etnia como centro de identidad. En el caso de Tenochtitlán, ella no quiere ser conocida como una *Chicana MC* o *Female MC*, ella solo quiere representar el hip hop, ser una MC. Recordemos que de las cuatro ella se considera proveniente del gueto, a diferencia de las otras cuatro que provienen del barrio. Para ella, la identidad de clase mediante esta práctica artística es el centro de su producción, lo cual es coherente con su propuesta de organizar a la comunidad hacia el emprendimiento y la independencia económica. No obstante, como hemos visto, en sus canciones la Diosa Madre comprende el centro de su orgullo étnico. Para las otras cuatro participantes, que se les reconozca como mujeres indígenas que caminan la palabra en hip hop tiene sentido para su activismo, su camino a descolonizar conscientemente los saberes aprendidos. Algunas prefieren llamarse Femcee (MC femenina), otras deconstruyen las siglas de Maestro de Ceremonias por Mujeres en Ceremonia y así diferenciar el activismo de la ofrenda espiritual⁷.

En el constante proceso de identificación, tanto las ciudades, como los habitantes y los movimientos que conforman están sujetos a la historia y a las transformaciones. El hip hop ha representado un momento histórico del proceso postindustrial de las ciudades globales y se ha convertido en un medio seguro para que los y las jóvenes produzcan presencia y exijan sus derechos por estar allí en la ciudad, ser partícipe de la producción de sentido y

⁷ Es importante resaltar que en español llamar a los raperos o raperas MC (emcee) es algo relativamente nuevo, en español no se usa mucho, mientras que en inglés estos títulos tienen más relevancia.

provocar los cambios. Pero el hip hop también ha ido reconfigurándose, ha ido corrigiéndose. Se necesita tener el coraje para hablar, llegar al micrófono y hacer algo valioso de esa experiencia. Se debe trabajar constantemente para desarrollar habilidades, encontrar estilo propio y abrirse el camino.

La constante participación de mujeres como estas cinco chicas desplazan las fronteras de la diferenciación sexual; del mismo modo lo hacen otras subjetividades sexuales, étnicas, etcétera. Esto no sólo aporta a la transformación identitaria de género, sino del movimiento en sí. Es un aporte en la consolidación real del hip hop como un foro de discusión, de diálogo.

We are using hip hop as it has never been used before, because we are identifying ourselves with our indigenous roots, we are talking about indigenismo or reclaiming what is ours, and talking about the social struggles going on! We help to change the face of Hip Hop as well! (Centzi, 33 años. Indígena. Casada con tres hijos. Asistente de docencia. Rapera de Guerrilla Queenz. Revolutionary Indigenous hip hop. Entrevista directa, 2012).

CONCLUSIONES

“Contra estas fuerzas históricas de deshistoricización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la historia, neutralizando los mecanismos de neutralización de la historia”

Bourdieu (2000:4)

*“Being xicana means understanding the different parts of the self:
yourself, your family, your community”*

Fe

Desde el proceso de desindustrialización en los setenta y las reformas neoliberales de principios de los ochentas, las comunidades mexicanas y chicanas de menores ingresos en Estados Unidos se convirtieron en guetos globales, cuyas características principales son el aumento de pobreza, desempleo, de recepción de migración, violencia, drogas, pandillas, encarcelamiento, recortes en los recursos para las escuelas, la cultura, programas de servicio social, entre otros. El nuevo sistema de reconfiguración económica, mientras valorizaba a algunos haciéndolos “globales”, fue dejando a su paso vidas humanas que devenían –como señala Bauman (2005)- superfluas e inútiles, vidas desperdiciadas sumidas en la “localidad” sin capacidad de generar y negociar valor. La polarización de la experiencia que la globalización ha producido no sólo ha exacerbado las formas históricas de privilegios y de discriminación racial, sino que reconfiguró las relaciones de género y la relación sexual del trabajo.

Si bien por un lado, como lo ha señalado Sassen (2000), los hogares, las comunidades, las empresas y los gobiernos están dependiendo cada vez más de la fuerza de trabajo de las mujeres -lo cual ha significado mayor independencia económica del hombre y mayor empoderamiento social, pero también mayor explotación laboral-; por el otro, en la dinámica de la intensificación de la opresión y desempleo de los grupos subalternos (pero también en los discursos tradicionales, como la iglesia o los partidos y organizaciones conservadoras), se ha generado una intensa resistencia a ceder el poder genérico de lo masculino que se sabe devaluado. En una búsqueda por la auto-valorización, los límites que edifican la masculinidad son patrullados a través de los términos de la

heteronormatividad, lo cual resulta en la perpetuación de los valores jerárquicos de los regímenes androcéntricos que han subordinado y objetivizado históricamente lo femenino. El hip hop, especialmente el rap, ha sido un lugar privilegiado donde los jóvenes del barrio postindustrial reproducen estos valores.

Las ciudades globales concentran un gran número de dinámicas que producen dislocaciones y desestabilización, entre ellas las anteriores descritas. Sin embargo, desde las entrañas de esas mismas dinámicas surgen actores colectivos que responden creativamente. Las condiciones que se forman en estos espacios no sólo *disputan* nuevas estructuraciones de poder, sino que también *generan* aperturas operacionales y retóricas para que nuevos tipos de actores políticos, antes invisibles y sin voz alguna, se hagan *presentes* (Sassen, 2006: 316). En esta dinámica que gesta nuevos actores políticos que se organizan para reestructurar las relaciones de poder establecidas, se ha presentado a lo largo de esta investigación cómo el hip hop se conforma en un campo de valor en la ciudad global, especialmente en el gueto global, desde donde producir una presencia poderosa para situar reclamaciones sobre el derecho a estar ahí; así se gesta una nueva forma de ciudadanía, en términos de Sassen.

Bajo las luces de estos argumentos desarrollados en el trabajo, se ha ofrecido el concepto *Chicana hip hop* como un aporte a los estudios sobre este movimiento cultural y al feminismo de la tercera ola, cuya definición se concreta en un foro dialógico para producir una presencia femenina poderosa que intervenga creativamente en el ordenamiento del mundo mediante las formas artísticas del hip hop y desde donde se reconoce al barrio postindustrial como punto de partida en la articulación de experiencias de vida, ideas, deseos, opiniones, críticas y luchas que representen las múltiples migraciones y dislocaciones de mujeres de ascendencia mexicana en Estados Unidos.

A través de dicho concepto se desarrolló en este trabajo una interpretación genérica sobre la participación de las chicanas en el rap angelino, tomando el caso de cinco raperas de la escena subterránea- no comercial- del mismo y así dar orden a los elementos que darían respuesta a la pregunta principal de esta investigación, la cual es comprender por qué hay mujeres chicanas que se interesan en hacer rap si es un campo masculino desde donde los hombres de color en el gueto articulan posibilidades de liberación étnica y de clase para su

grupo usando la hipermasculinización como base estratégica para situarse en posición de poder y dominio. Como ya sabemos, si bien los jóvenes del barrio comparten universos simbólicos y sienten que representan una experiencia general, lo hacen desde la diferencia identitaria cultural constituida por el género. Por consiguiente, la expresividad de las realidades es diferente desde el mundo de la vida cotidiana¹ masculino al femenino y es allí donde radica la importancia de la perspectiva de género en un estudio de un lenguaje juvenil como este.

Es así que a lo largo de los cuatro capítulos se buscó ir tejiendo el entramado objetivo y simbólico que constituyen las razones que motiva a estas cinco mujeres a hacer rap e influir creativamente en el ordenamiento del mundo desde su experiencia femenina. De este modo, en este trabajo se analiza la normatividad de los regímenes androcéntricos que envuelven a las mujeres y que han reglamentado históricamente los movimientos, espacios, pensamientos, emociones y prácticas de lo femenino desde un nivel personal como la sexualidad, hasta un nivel público como su actuar en comunidad.

Las identidades genéricas son una construcción histórica que están en transformación permanentemente. En este trabajo se contextualiza una identidad femenina chicana enmarcada en la era postindustrial angelina, una era que se caracteriza por lo que Sassen llama la “feminización de la supervivencia”, el desarrollo de tecnologías reproductivas, la proliferación de discursos contraculturales en distintos y nuevos medios de comunicación, mayor participación política y acceso a la educación; pero también está enmarcada en el espacio del gueto global y toda la escasez de recursos, dislocaciones étnicas y subdesarrollo que allí se genera. Dentro de este marco espacio-temporal se presentó que hacerse chicana en el barrio comprende múltiples procesos de identificación que se encuentran en tensión entre la normatividad tradicional androcéntrica que construye una feminidad desde la lógica de objeto sexual reproductivo o erótico, sin poder o valor alguno aparte de esa dimensión y la continua búsqueda por la negociación de esos términos con unos que vayan más acorde con su realidad objetiva y su deseo de *ser-para-sí-misma*.

¹ El mundo de la vida cotidiana es “...la región de la realidad en que el hombre puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado. Al mismo tiempo, las objetividades y sucesos que se encuentran ya en este ámbito [...] limitan su libertad de acción.” (Schütz, 2003: 25)

En el discurso de las cinco participantes hay un acuerdo sobre la devaluación de lo femenino y el irrespeto a su integridad humana en el que viven por ese repertorio histórico heredado y naturalizado. Es así que en esta búsqueda se puede afirmar que estas cinco mujeres articulan los símbolos que más dan sentido a su experiencia individual con el repertorio cultural al que están expuestas y que les permita producir una presencia poderosa, no sólo en su vida cotidiana sino en sus actividades creativas como el rap. Por esta razón, desde la política chicana de la *voluntad por recordar*, en un esfuerzo por completar vacíos y fragmentos de los significados pre-patriarcales de la diferenciación social de género, buscan en su historia étnico cultural representaciones con las que reconstruyen una raíz cultural imaginada que constituye a la mujer como *sagrada, guerrera, creadora y sexual* y así valorizar lo femenino. Los arquetipos de diosas guerreras y poderosas las alivia de la “impotencia natural” que las ha significado y les ofrece una feminidad integrada con qué renegociar su condición histórica de subordinación.

Para estas cinco raperas hacerse mujer ya no tiene que ver con ser esposa y depender de alguien, entregar su vida al cuidado de los otros dentro de una dinámica de carencia de deseo individuado; al contrario, ellas buscan constantemente construir y realizar proyectos de vida propios autónomos de la pareja y los hijos y una de las maneras en que lo hacen es haciendo rap. El trabajo creativo hace parte integral de la vida de estas mujeres, un trabajo no muy común para sus madres y abuelas, cuyo lugar seguro de creación podría estar en la cocina. Desde allí proyectan su realización personal y para algunas es un medio de conexión espiritual entre la fuerza creadora, ellas y la comunidad. No obstante implica retos, no sólo en el nivel artístico, sino también en el nivel práctico, el de la vida cotidiana, pues se requiere de disponer de tiempo y dedicación para desarrollarlo, tiempo del que no disponen mucho por todas las responsabilidades que acarrea sobrevivir en una ciudad global que les exige al máximo y no les reconoce nada.

Ellas encontraron en la poesía sobre *beats* un poder narrativo y emocional que capta la atención de la juventud, la conecta y la mueve. El hip hop, sobre todo la música rap es el lenguaje privilegiado de su tiempo y espacio y a ellas les interesa utilizarlo para plasmar sus reflexiones y emociones sobre el lugar y las condiciones en que habitan, sobre sueños, deseos pero sobre todo para articular posibilidades de liberación a los sistemas opresivos

que las excluye o subordina por color, género o clase social. Pero para ello deben superar un primer obstáculo en este campo masculino y es ser reconocidas como artistas antes de ser vistas únicamente como “mujeres”. En un medio donde lo femenino es uni-dimensional y es representado solo como un *cuerpo-para-otros erótico y en silencio*, su llegada al micrófono es un acto desestabilizador que intimida y amenaza la comodidad de la masculinidad hegemónica que allí se performa.

En los regímenes androcéntricos el silencio femenino es una cualidad, una virtud, un símbolo de belleza que materializado concreta al cuerpo femenino en un objeto, un enigma a qué la fantasía masculina le da forma; si se interrumpe se rompe esa coherencia y se convierte en algo definido, con perfil propio, algo que incomoda –y reacomoda- el habitus sexuado- sexuante. Al negar la palabra a las mujeres se les cancela su capacidad de ser en sí mismas, su capacidad creadora y de intervenir creativamente en el mundo. El rap femenino es desafiante de ese sistema, es tomar el poder de la palabra para producir conocimiento femenino, es enfrentar las fronteras simbólicas y geográficas para desplazarlas y ganar terreno en un mundo de creatividad que les ha sido negado por “naturaleza”. De esta manera, las dicotomías que fragmentan la experiencia humana en mente/cuerpo, actividad/pasividad, fortaleza/debilidad, coraje/cobardía, público/privado y que han acompañado históricamente los términos que definen lo masculino y lo femenino, se revelan como un artificio, una arbitrariedad que puede y debe ser redefinida. Ellas luchan por la equidad de género en un campo de valor en donde el talento, el coraje y la creatividad también les pertenezcan, ellas performan la búsqueda de otra mujer posible.

Ya situadas en la palabra, mientras que el interés inicial es captar la atención de su comunidad y mantenerla con el propósito de relatar historias con las que la juventud se pueda identificar, la motivación principal está en la forma de activismo que toma su producción, su *Chicana hip hop*, un hip hop femenino que acompañe a la comunidad hacia un cambio social, una forma de ejercer poder para la transformación de la historia. Esta transformación la construyen en términos de *descolonizar* y *curar*. Con el primero buscan dismantelar las nociones ahistóricas y esencialistas con las que se han construido las diferenciaciones de género, étnica, clase y generación que mantienen la opresión por parte del grupo dominante y con el segundo buscan ofrecer otras significaciones para dotar de

nuevos sentidos las fragmentaciones que como individuo o grupo se han experimentado y que han causado daño, trauma o dolor. La metodología que usan para la transformación es la de posicionarse étnica y genéricamente desde lo indígena y así reclamar una experiencia historizada desde donde honrar lo femenino chicano con saberes que recuperan y reconocen como propios y que las legitima a estar allí en la ciudad como ciudadanas.

Entonces, el rap les ofrece un espacio de poder creativo desde donde dirigir sus discursos de cambio y ellas le ofrecen al rap saberes de la vida en el barrio y la ciudad desde lo femenino. Lo que comunican en sus canciones va desde honrar a las mujeres y hombres de su comunidad, de historias personales, familiares, del cuidado de la tierra y sus recursos, de la vida cotidiana de la ciudad, la pobreza, la migración y violencia; pero también hablan de la esperanza por un mejor futuro y de la unidad comunal. En cuanto a la violencia se puede decir que es uno de los temas donde hay mayor diferenciación entre el rap masculino y el femenino, pues el primero se concentra en una violencia estatal y callejera en una suerte de territorialidad del barrio, mientras que el segundo habla más de la violencia en el hogar, sexual y toca hechos de agresión misógina como el feminicidio. Lo anterior concuerda con el señalamiento de Sassen cuando dice que *hacerse presente o estar presente* es reconocer el *lugar* como eje central de las reclamaciones que articulen el derecho a estar ahí y en este caso los hombres concentran su reconocimiento el lugar de lo público como su espacio de significación, mientras que las mujeres -a pesar de actualmente disputar una presencia en lo público- concentran su atención de reclamación en el espacio de lo privado – lugar que históricamente les ha “perteneído”, pero en silencio.

Pero si bien se ha presentado a lo largo de este trabajo que en la búsqueda interminable por hacerse mujeres, el cautiverio de madrepasa entregada, abnegada, silenciada y sin proyectos de vida propios y autónomos de la pareja y los hijos no tiene sentido en la vida de estas mujeres, su deseo por *ser-en-sí-mismas* entra en tensión con el habitus sexuado-sexuante interiorizado que es muy difícil de cambiar, ya que su lógica se perpetúa eficazmente por la repetición naturalizada y sostenida de la violencia simbólica que las impulsa a *ser-para-otros*. Ellas –como todas nosotras- viven en un constante estire y afloje entre las normativas tradicionales que disciplinan y han disciplinado sus cuerpos, carácter, ocupaciones y el deseo por salir del cautiverio. Ellas parecerían ser conscientes de las

resistencias a la norma, pero las reproducciones están localizadas en lo más profundo del inconsciente, no obstante sienten la necesidad de construir un ideal de mujer en términos de *balance* en un mundo que exige todo de ellas y parece no dar nada a cambio: balance entre sus deseos y sus responsabilidades; balance entre el cuidado de sí mismas, de la familia y de la comunidad; y balance entre lo femenino y lo masculino en sí mismas.

El fluir de contradicciones anteriormente descrito, recuerda a la *ambivalencia* natural que explica Bauman (2002) sobre la cultura, la cual fluctúa entre “la creatividad” y “la regulación normativa”, entre “la invención” y “la preservación”, entre la libertad de elección y la limitación de elecciones, una continua tensión que se problematiza al evidenciar que esta naturaleza relacional queda dependiente de las relaciones de poder intrínsecas en la interacción humana y que son motor del cambio. El hip hop mismo está lleno de contradicciones, pues es un producto de la cultura popular en donde se puede ver cómo se manifiestan las ideologías que se toman por sentado en la cultura que la produce.

Bell Hooks señala que el discurso misógino, sexista y patriarcal que se glorifica en la mayoría del rap no es un desajuste de la norma sino que es la encarnación de la norma imperante en la sociedad en general. Ya Brian Cross (1993) ha invitado a comprender este fenómeno cultural como un espacio de diálogo, un foro, donde las ideologías de la cultura popular toman cuerpo y así como aparece ser misógino, homofóbico e intolerante también ofrece una plataforma para responder. En esta dinámica de tensión entre la invención y la preservación, la creatividad y la regulación normativa, performar un hip hop femenino es crucial en este diálogo, sobre todo en lo que respecta a la representación de la mujer, pues en la contingencia puede producir otras feminidades posibles. Y al hacerlo, produce otros mundos posibles. Pero ¿qué ocurre con lo masculino? En ese diálogo, en esa ambivalencia, ¿se están abriendo posibilidades de construcción de masculinidades alternativas en los jóvenes? Si los hombres también son víctimas de las representaciones dominantes, como lo señala Bourdieu (2002), y cada vez menos los seres humanos entramos en los “guiones” de género tradicionales, ¿se está proponiendo alguna otra identidad masculina posible en este foro artístico?

Esta es la importancia de un análisis con perspectiva de género en un fenómeno cultural como el estudiado en esta investigación. Una hipótesis al respecto podría ser que no. Si

bien hay hombres que critican las representaciones hipermasculinas en el hip hop, no hay reflexiones concretas sobre su condición de privilegio y poder en las políticas de representación genéricas que terminan por subordinar lo femenino, de hecho hay un silencio absoluto. Según lo experimentado en campo y en las conversaciones que se tuvo con las participantes, se identificó que en los grupos de hombres más progresistas, las posibilidades de liberación que articulan en rap se mantienen en luchas de clase y étnicas – al nivel público-, pero no se construye un diálogo claro entre hombres sobre su papel en un sistema de valores que los privilegia –tanto en lo público, como en lo privado. Es decir, los hombres parecieran inmóviles dentro de los “guiones” que los cautivan a un tipo de masculinidad sin darse la oportunidad de liberarse.

Sin embargo, no hay duda de que los hombres también cambian y están en la dinámica de construirse continuamente. ¿Es la norma de la hipermasculinidad la única opción? ¿Cómo se constituye y se transforma la identidad masculina en el hip hop? ¿Es posible rastrear otras masculinidades posibles en este movimiento? Esta investigación busca generar un diálogo sobre la constitución y transformación del género de las y los jóvenes urbanos contemporáneos y por ello, se hace la recomendación de concretar estudios sobre masculinidades en el campo del hip hop para continuar la interpretación genérica de este foro discursivo. De esta manera, al construir este conjunto, no sólo se está visibilizando la capacidad de agencia tanto femenina, como masculina de individuos en situación de subalternidad que reproducen y se resisten a la asimetría genérica; sino que también se reconoce la vitalidad de la articulación del género en simultánea con la etnicidad, la clase, el urbanismo y la generación como lentes críticos que dan sentido al mundo juvenil en la globalización.

En esta línea de las recomendaciones y a manera de apertura para investigaciones futuras que hagan uso de la perspectiva de género en el rap -sea de Los Ángeles o de cualquier otra ciudad global-, me gustaría cerrar con la importancia de tener en cuenta las diferenciaciones que al interior del movimiento cultural se hagan pues de ellas va a depender el grado de resistencia o reproducción de las representaciones tradicionales de lo femenino o lo masculino. Vimos cómo en Los Ángeles el rap y el hip hop representan –al nivel de la identidad musical- a los sujetos que pertenece o no a pandillas de la ciudad y se puede decir

—aunque a manera de hipótesis— que las relaciones de género que se presentan dentro de una pandilla son muy diferentes a las que ocurren entre otros grupos juveniles que no tienen jerarquías, lealtades y roles estructurados y específicos dentro de la organización para hombres y mujeres y estas dinámicas se verán reflejadas en la música. Además de esto, sería también interesante hacer contrastes entre el rap de mujeres y hombres que están dentro del rap comercial y quienes están en el independiente. Es muy diferente tener la absoluta libertad de escribir y performar una identidad femenina dentro de los parámetros del mercado, al de performar una búsqueda propia. Del mismo modo, profundizar en las formas de activismo presentes en el hip hop ampliaría el espectro de las necesidades, críticas y reclamaciones de los y las jóvenes según sus propios intereses.

Por último, y concentrándonos en una dimensión geográfica, los distintos usos del hip hop tienen principalmente un objetivo no sólo de performar una identidad historizada, sino como una estrategia de territorialidad. Por esta razón, encuentro interesante el enfocarse en las maneras en que tanto lo femenino como lo masculino construyen, se disputan, se apropian y sobre todo, transforman el espacio urbano, sea dentro de términos del barrio, la calle, la ciudad, la *pachamama* y cómo se problematizan las concepciones tradicionales del género en términos de lo privado y lo público.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Norma. (1998). "Chicana Feminism: In the Tracks of 'the' Native Woman". En *Living Chicana Theory*. Edited by Carla Trujillo. Third Woman Press. Berkley.

Anzaldúa, Gloria (1999) *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Second edition. Aunt Lute Books. San Francisco. USA.

Bauman, Zygmunt (2001) *La globalización: sus consecuencias humanas*, México: FCE.

- (2005) *Vida líquida*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A.

- (2002) *La cultura como Praxis*, Buenos Aires, Sage Publications.

Basaglia, Franca. 1993. *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla.

Bartky, Sandra Lee (1998) "Foucault, Femininity and the modernization of Patriarcal Power". En *Feminism and Foucault, reflections on resistance*. Boston. Ed. Irene Diamond and Lee Quinby. Northeastern University.

Blackwell, Maylei, (2011). *¡Chicana Power!* University of Texas Press. EEUU.

Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Barcelona

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge. NY.

- (2001) *Undoing Gender*. Routledge. New York; London

-(1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec. 1998), pp. 519-531.

Castillo, Ana. (1994). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: New Mexico University Press.

Cervantes Carson, Alejandro (1994) *Identidad de género de la mujer. Tres tesis sobre su dimensión social*. Frontera Norte. Vol 6, Nro 12, Julio-Diciembre. Tijuana.

Cross, Brian. (1993). *It's not about a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*. London: Verso

Darrigrandi, Claudia y Victoriano, Felipe. (2009) *Representación, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin: Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI. 2009

Dailar, Cynthia. "Understanding 'Abstinence': Implications for Individuals, Programs and Policies." *The Gutmacher Report on Public Policy*. December 2003.

- Davis, Mike. (2000). *Magical Urbanism. Latinos Reinvent the US City*. London: Verso.
- (1990) *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso.
- De Keijzer Benno (1997) *El varón como factor de riesgo. Masculinidad, salud mental y salud reproductiva*, en Esperanza Tuñón Pablos (Coord.) Género y salud en el suroeste de Chiapas, El Colegio de la Frontera Sur, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México
- Espín, Olivia. (1999). *Language: Identity, Silence and Sexuality*. En Women Crossing Boundaries. N.Y. Routledge
- Forman, Murray. (2004) “*Represent*”: *Race, Space, and Place in Rap Music*. En Murray
- Forman y Mark Anthony McNeal That’s The Joint. The Hip Hop Studies Reader. Routledge. N.Y.
- Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge*, Brighton, Harvester.
- Frith, Simon. (1996). *Música e identidad*. En Cuestiones de Identidad. Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu. Ed. España
- [FEES] *From Eunuchs to an Endangered Species: Black Nationalism as politics of masculine protest*. 2003. The journal of African American History
- Giddens, Anthony (1998). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores. Argentina
- Giménez, Gilberto, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México D.F., CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura.
- Gutmacher Institute. “*Facts on American Teens*”. *Sources of Information About Sex*. State Policies in Brief, February 2011.
- Hall, Stuart (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Cap 1, pp. 13-74
- (1996) *¿Quién necesita identidad?* En Cuestiones de Identidad. Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu. Ed. España
- Hartog, Francois *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Herrera-Sobek, M. (1990). *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hooks, Bell. (1994) “Gangsta Culture- Sexism, Misogyny: Who will take the Rap?” En *Outlaw Culture: resisting Representations*, 115-123 Nueva York: Routledge

Jeffries, Michael. (2007). "Re: Definitions: The name and game of hip hop feminism". En *Home Girls Make Some Noise* por Aisha Durham, Gwendolyn D. Pough, Rachel Raimist y Elaine Richardson. EEUU.

Jung, C.G.; Aniela Jaffé (1965). *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Random House. p. v

Laclau Laclau, E. (1990) *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres: Verso. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.]

Kelley, R.. (1993) "Hip Hop Chicano: A separate but Parallel Story". En *It's not about a Salary: Rap, Race, and Resistance in Los Angeles*, ed. B. Cross 65-75. Londres: Verso

Lagarde, Marcela. (1993) *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM. México. 2ª Edición

Laurde, Audre, (1984) *Uses of the Erotic, from Sister Outsider*. California. The Crossing Press, Freedom.

Maier, Elizabeth. 2001. *Las madres de los desaparecidos ¿un nuevo mito materno en América Latina?* UAM, Mexico.

-(2010)"Conclusiones". En *Women's Activism in Latin America and the Caribbean: engendering social justice, democratizing citizenship /* ed. Elizabeth Maier and Nathalie Lebon. N.J. Rutgers University Press; Tijuana, Mexico. El Colegio de La Frontera Norte.

Marcos, Silvia. 2006. *Taken From the Lips: Gender and Eros in the Mesoamerican Religion*. Koninklijke Brill. NV, Leiden. The Netherlands

Martínez, Elizabeth. (1998). *De colores Means All of Us: Latina Views for a Multicolored Century*. Boston, MA: South End Press.

McFarland, Pancho. (2008) *Chicano Rap: gender and violence in the postindustrial barrio*. University of Texas Press. Texas, EUA.

Nateras Dominguez, Alfredo. (2007). "Adscripciones juveniles y violencias transnacionales: cholos y maras". En *Las Maras, Identidades Juveniles al Límite* (Coord.) José Manuel Valenzuela Arce, Alfredo Nateras Domínguez y Rossana Reguillo Cruz. UAM Iztapalapa y Colegio de la Frontera Norte.

Núñez Noriega, Guillermo. (2007) "Vínculo de pareja y hombría: Atender y mantener en adultos mayores del Río Sonora", en Ana Amuchástegui e Ivonne Szasz (Coord.) *Sucede que me canso de ser hombre*, El Colegio de México, D.F.

Ortiz, Fernando. 1996. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Trans. Harriet De Onís. Durham, NC: Duke University Press.

Pérez, Laura E. (1998). *Spirit Glyphs: Reimagining Art and Artist in the Work of Chicana Tlamatinime*. *Modern Fiction Studies* 44, no. 1:36-76

Pérez-Torres, Rafael. (2006). "Chicano Hip Hop and Postmodern Mestizaje". En *The Chicano/a Cultural Studies Reader*. Routledge, U.K.

Ríos, Francisco. (2008) "*From Chicano-a to Xicana*". El línea recuperado el día 16 de Enero de 2012.

URL:http://www.uwyo.edu/edstudies/_files/publications/from_chicanao_%20to_xicanao.pdf

Rubin, Gayle. (1986). *El tráfico de mujeres: notas sobre "la economía política" del sexo*. Nueva antropología. Estudios sobre la mujer: problemas teóricos. 30. Iztapalapa. Ludka de Gortari.

Rose, Tricia. (1994). *Black Noise and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press. Middletown, CT.

Sandoval, Chela. (1998). "Mestizaje as Method: Feminists-of-color Challenge the Canon". En *Living Chicana Theory*. Edited by Carla Trujillo. Third Woman Press. Berkley.

Sassen, Saskia. (2004). *Going Beyond the National State in the USA: The Politics of Minoritized Groups in Gobar Cities*. Diogenes. En línea. Recuperado el 18 de febrero de 2012. URL: <http://dio.sagepub.com/cgi/content/abstract/51/3/59>

-(1997) *Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims*. En línea. Recuperado el 18 de febrero de 2012 en URL: <http://www.asu.edu/courses/pos445/Sassen--Whose%20city%20is%20it%3F.pdf>

-(2005) *Gobar City: Introducing a Concept*. En el portal de Columbia University. Recuperado el 18 de febrero de 2012 en URL: <http://www.columbia.edu/~sjs2/PDFs/globalcity.introconcept.2005.pdf>

-(2006) *Territory.Authority. Rights*. From Medieval to Global assemblages. Princeton University Press

-(2000) *Women's Burden: Counter-geographies of Globalization and the Feminization of Survival*. En *Journal of International Affairs*, Spring 2000, 53, No. 2. The Trustess of Columbia University in the City of New York

Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (Comp.) *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG/Porrúa. 1996. pp. 265-301.

Valenzuela Arce, José Manuel. (2003) "Persistencia y cambio de las culturas populares", en José Manuel Valenzuela Arce, (coord.), *Los estudios culturales en México*, México, CONACULTA, pp. 208-260.

- (2009) *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, México, COLEF/Casa Juan Pablos.

-(2009) “Impecable y Diamantina. P.S. Democracia adulterada y proyecto nacional”. El Colegio de la Frontera norte. Tijuana

-(1998). *El color de las sombras*. El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Iberoamericana Ed.Plaza y Valdés. México

-(2007) “Cien años de Choledad”. En *Las Maras, Identidades Juveniles al Límite* (Coord.) José Manuel Valenzuela Arce, Alfredo Nateras Domínguez y Rossana Reguillo Cruz. UAM Iztapalapa y Colegio de la Frontera Norte.

Velasco, Laura. 2008. “Migración, fronteras estatales y étnicas” en *Migración, Fronteras e identidades étnicas transnacionales*. El Colegio de la Frontera Norte y Porrúa.

Velasco, Juan. 2006. “The X in the Race and Gender: Rethinking Chicano/a Cultural Production Through the Paradigms of Xicanisma and Me(x)icaness. En *The Chicano/a Cultural Studies Reader*. Routledge, U.K.

Wacquant, Loïc (2010) *Las dos caras de un gueto. Ensayos sobre marginalización y penalización*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.

DISCOGRAFÍA

Cihuatl Ce, [Demo] (2010), “Not Another Ever Again”. *Femi-9mm*. Los Ángeles, California.

(2010), “All Sides”. *Femi-9mm*. Los Ángeles, California.

(2010), “El fuego y la rabia”. *Femi-9mm*. Los Ángeles, California.

Fe, [Demo] (2010), “The Women Weep”. Los Ángeles. California.

Guerrilla Queenz, [Demo] (2011) “Mucho Amor” con las Krudas Kubensi

(2012) “Gentrification” en Bocafloja, [Disco compacto], (2012) “Taciturno”. *Patologías del invisible incómodo*. México. Quilomboarte. Track Número 8.

Sick Jacken. [Disco compacto], (2009). “Born in L.A” en *Stray Bullets*. Whittier, California. Rebel Music Group. Track número 17.

Tenochtitlan. [Disco compacto] (2010). “Soundoff” *Obsidian Rapture*. Los Ángeles, California. Sin sello discográfico. Track número 10.

(2010). “Sink or Swim” *Obsidian Rapture*. Los Ángeles, California. Sin sello discográfico. Track número 6.

(2010). “1519” *Obsidian Rapture*. Los Ángeles, California. Sin sello discográfico. Track número 4.

ANEXOS I

I. ENTREVISTA: SOBRE EL HIP HOP, LOS ANGELES Y EL RAP MASCULINO

Esta entrevista tiene como objetivo principal recoger información sobre el movimiento del Hip Hop en Los Ángeles, la ciudad que ellas han experimentado, cómo es la representación de la experiencia masculina en esa ciudad (a partir de ejemplos de canciones que ellas mismas den y sean significativas para ellas), y ahondar desde allí en las características del lenguaje masculino en el rap angelino, si hay diferencias entre el rap afro y el latino, los subgéneros y qué los caracteriza. Si hay similitudes, cuáles serían. Finalizar la entrevista con la representación de lo femenino en el rap masculino. Usar internet para ver dos videos de artistas que ellas admiren de la ciudad y que me hablen sobre lo que ven en cuanto a masculinidad y feminidad.

La entrevista contará con etapas que he llamado ejercicios. Cada uno de ellos tiene un objetivo que cumplir, en cuanto a la información que quiero recolectar.

I. **Primer ejercicio:** Tres dibujos de Los Ángeles

Iniciamos viendo un mapa de Los Ángeles y que me expliquen cómo ven la ciudad desde estas tres perspectivas (en hojas aparte, en blanco y con colores):

- 1) ¿cuál es el los Ángeles que habitaba cuándo crecías?
- 2) ¿cuál es el los Ángeles del Hip Hop? Hay zonas exclusivamente latinas? Cuáles? Háblame de la historia del HH en esta ciudad.
- 3) ¿cuál es su los Ángeles de ahora? Trabajo, vida familiar, hip hop? Cómo ha cambiado?

Objetivo: identificar la relación que las chicas tienen con el espacio urbano en dos dimensiones: su pasado, su presente y finalmente, como registro histórico de lo que ellas conocen sobre el hip hop y la ciudad. Si el hip hop es un fenómeno cultural urbano, necesito saber de qué tipo de urbe estamos hablando (según sus términos)

II. **Segundo ejercicio:** qué se te viene a la mente cuando diga las siguientes palabras ...

-Los ángeles, poesía, hip hop, chicanos/as, mexican-american, masculinidad, rap, feminidad, gueto/barrio, grafiti, Breakdancing, música, DJ, rapero, rapera

Objetivo: identificar puntos bases del significado que se le da a cada significante, para ir elaborando en el sentido. Así también voy elaborando en las diferencias que cada una de.

III. **Tercer ejercicio:** Influencias y práctica creativa

4) quiénes y qué música han influenciado en tu trabajo? Nombres de artistas? Hay mujeres? Hip hop latino, quién? Chicano?

5) la poesía? Cómo la aprendiste? Cómo se desarrolló la práctica? Y cómo se desarrolló en rap?

8) hálame de los subgéneros del rap y con cuál te identificas?

IV. **Cuarto ejercicio:** rap masculino

9) cómo es el rapero latino? Qué deben tener? Qué deben hacer? Para ser “auténticos” raperos? De qué hablan normalmente los raperos latinos/chicanos?

10) Cómo es la relación entre raperos y lo femenino (hay mujeres?, cómo son? Si no las hay, por qué?

11) cómo es diferente la competencia entre los hombres que hacen rap a la de las mujeres?

Objetivo: busco ver qué conciencia tienen del poder masculino, si lo ven, cómo lo hacen, qué ven. Si ven formas de dominación, de qué tipo? Cómo la entienden, cómo la han experimentado, cómo la analizan. Quiero ver qué tipos de privilegios ofrece el rap a quien lo hace, para entender si ellas están buscando lo mismo. Quiero ver si ellas ven si estos privilegios que obtienen los hombres, las pone en desventaja a ellas.

V. Hip Hop, Comunidad y activismo:

12) cómo usa tu comunidad el Hip hop? Qué formas toma?

Objetivo: parto del supuesto de que el Hip Hop es un lenguaje que hace comunidad al hablar de la experiencias localizadas y que dialoga con otras experiencias, las contrasta, compara y critica. El Hip Hop en sus orígenes se trata de hacer trabajo para la comunidad, organizar para la acción. Quiero conocer las maneras en que esto se hace, si se hace.

II. ENTREVISTA: CONSTRUCCIÓN DE FEMINIDAD EN ELLAS Y EN EL RAP

- 1) En tu familia cuál es el ideal de mujer? ¿Es de la misma manera en tu comunidad? ¿En el Hip Hop (mainstream y underground)?
- 2) ¿Cómo eres tu diferente de esta ideal? ¿Cómo eres similar? ¿Cuáles son tus metas como mujer?
- 3) Vamos a hacer memoria: cuéntame cómo era: a) la vida de tu abuela (nivel educativo, edad de casamiento, # de hijos, espaciamiento entre hijos, tipo de trabajo, diversiones, religiosidad, para ella ¿qué era una buena mujer? ¿quién tenía la autoridad en la familia? b) lo mismo para tu mama; c) para ti; d) -cómo piensas que va a ser diferente y/o similar la de tu hija/hijo?
- 4) ¿Qué evoca la palabra "madre" para ti? ¿Qué significa la maternidad en tu vida?
- 5) ¿con tus pareja/s ... quién toma las decisiones? Cómo se dividen el trabajo? Qué causa conflictos? ¿Qué causa armonía?
- 6) ¿para ti es/fue importante la virginidad?

III. CONVERSACIÓN GRUPAL: GLOBALIZACIÓN, HIP HOP Y FEMINIDAD

1) Ciudad global: Los Ángeles (Lectura de fragmento de Bauman y sus Vidas desperdiciadas)

Wasted humans are the excess, the superfluous and redundant who no longer fit into society or who for one reason or another are not allowed to stay. Bauman identifies two main categories of human waste. Firstly there are the redundant who no longer have a source of labour or work. The second group identified by Bauman as human waste are refugees. Not only are we producing our own waste, but we must deal with a new influx of waste from somewhere else. Refugees are in the peculiar situation of not only being unwanted, but their loss of identity makes them 'stateless, placeless, [and] functionless' (2004, 76) and this lack of both distinction and worth earmarks them as immediate candidates for waste.

Bauman, Zygmunt, *Wasted Lives*. Modernity and its Outcasts. Cambridge: Polity. 2004

¿Cómo se puede traducir esto a la ciudad global de Los Ángeles?

2) Hip Hop (lectura de fragmento de ciudad global y Saskia Sassen)

Globalization is a contradictory space; it is characterized by contestation, internal differentiation, continuous border crossings. The global city is emblematic of this condition. Global cities concentrate a disproportionate share of global corporate power and are one of the key sites for its overvalorization. But they also concentrate a disproportionate share of the disadvantaged and are one of the key sites for their devalorization. This joint presence happens in a context where (1) the globalization of the economy has grown sharply and cities have become increasingly strategic for global capital; and (2) marginalized people have found their voice and are making claims on the city as well. This joint presence is further brought into focus by the sharpening of the distance between the two. The center now concentrates immense power, a power that rests on the capability for global control and the capability to produce superprofits. And marginality, notwithstanding little economic and political power, has become an increasingly strong presence through the new politics of culture and identity, and an emergent transnational politics embedded in the new

geography of economic globalization. Both actors, increasingly transnational and in contestation find in the city the strategic terrain for their operations.

Saskia Sassen, (1997) *“Whose city is it? Globalization and the formation of new claims”*

¿Qué papel cumple el Hip Hop en este sistema?

3) El barrio global/ el gueto global: ver video “mi barrio” de Sick Jacken.

¿En dónde están las mujeres del barrio? ¿Qué están haciendo? Charla...

4) Engendering Globalization: leer de Saskia Sassen...

“I use the notion of feminization of survival to refer to the fact that households and whole communities are increasingly dependent on women for their survival. It is important to emphasize that governments too are dependent on their earnings as well as enterprises where profit making exists at the margins of “licit” economy.”

¿Qué las motivó a hacer rap? ¿y por qué el rap?

5) Femenidad:

a) Leer fragmento de *Sandra Cisneros “Guadalupe the Sex Goddess” mientras vemos su imagen.*

What a culture of denial. Don't get pregnant! But no one tell you how not to. This is why I was angry for so many years everytime I saw La Virgen de Guadalupe, my culture's role model for Brown women like me. She was damn dangerous, and ideal so lofty and unrealistic it was laughable. Did the boys have to aspire to be Jesus? I never saw any evidence of it. They were fornicating like rabbits while the Church ignored them and pointed us women toward our destiny –marriage and motherhood. The other alternative was putahood.

¿Qué les evoca a ustedes esta imagen? ¿Qué opinan de la reacción de Sandra Cisneros?

b) Mostrar video de Ms. Krazie sobre belleza (es la rapera chicana más popular, el video ha sido visto más de 15.000 veces)

¿Cómo son diferentes ustedes a esta forma de feminidad?

TENOCHTITLAN MUSIC
IN COLLABORATION WITH B SIDE SHOW
BRING YOU:

HIP-HOP FOR HUMANITY CANNED FOOD DRIVE

JUST BRING 5 CANS TO 86 CLOTHING
130 SHOPPERS LANE, COVINA, CA. 91723
ON SATURDAY, NOVEMBER 12TH 2011
BETWEEN THE HOURS OF 10AM-6PM
IN EXCHANGE FOR A HIPHOP MUSIC GOODIE BAG
INCLUDING MUSIC, MIXTAPES, & T-SHIRTS
FROM OFFICIAL SPONSORS:

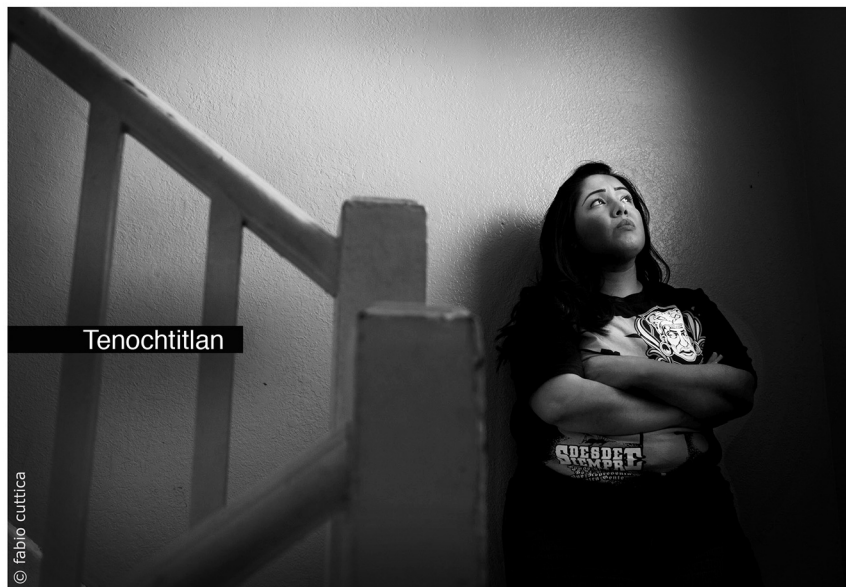
SICK JACKEN
ZMEX
KEMO THE BLAXICAN
PAWZ ONE
TENOCHTITLAN
GEM COLLECKSHUNS
DJ LORD RON
DJ STATIC
TOMMYBLAK
KILLA CAL
CHINGON MAGAZINE
746 INDASTREETS

LOS ANGELES REGIONAL
FOOD BANK
Fighting Hunger. Changing Lives.

ALL DONATIONS WILL BENEFIT THE
LOS ANGELES REGIONAL FOOD BANK
AND WILL BE INCLUDED IN THEIR
THANKSGIVING HOLIDAY
FOOD DISTRIBUTIONS.
UNITED WE STAND. THANK YOU.



Volante y afiche del evento "Hip Hop for Humanity"
organizado por Tenochtitlan. Noviembre 12, 2011.
Fuente: www.templeofeno.com





Logo artístico de Cihuatl Ce
Fuente: radiozombra.wordpress.com



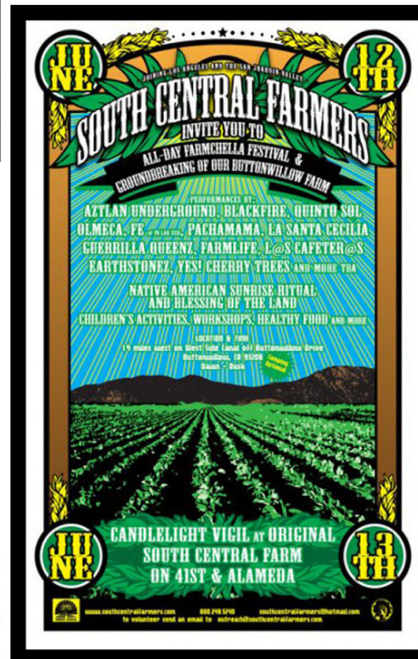
Portada del primer álbum "Obsidian Rapture"
Tenochtitlan, 2010





Volante y afiche del evento March 8th Against the War donde Cihuatl Ce y Guerrilla Queenz fueron invitadas. 2011.

Fuente: www.myspace/guerrillaqueenz

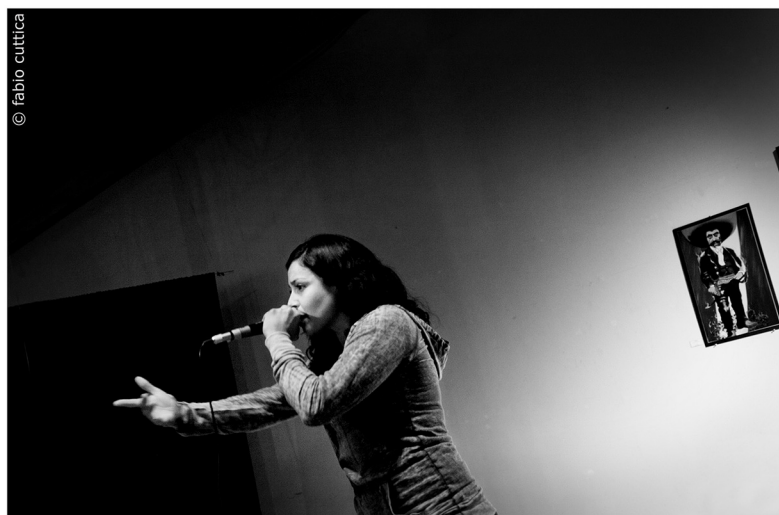


Volante y afiche del evento del Festival de South Central Farmers donde Fe y Guerrilla Queenz fueron artistas invitadas. 2012.

Fuente: www.rockeros.net



Evento "Stop U.S. Terrorist Attacks against Indigenous Communities" organizado por Guerrilla Queenz. Septiembre 10, 2011.



Cihuah! Ce en el evento "Celebración de clausura de Enero Zapatista". San diego, Enero 26, 2012.