



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera**

### **Activist Feminisms in Latin American Hip Hop**

**Carmen Díez Salvatierra**

*Colectivo Mujeres Reseñando*

[disa.carmen@gmail.com](mailto:disa.carmen@gmail.com)

Fecha de recepción:  
02/12/2015

Fecha de evaluación:  
25/01/2016

Fecha de aceptación:  
27/04/2016

#### **Abstract:**

This paper makes a first mapping of Latin American feminist rap from Cultural Studies and Gender Studies. It aims to visualize and analyse the subversive potential that crosses the hip-hop movement from its beginnings until the present time. More and more women are feeling part of a protest movement and they are adding their feminist demands to it. Taking as a starting point several studies concerned with the hip hop in the United States, the paper offers the analysis of four lyrics of two rappers, Mare (Advertencia Lírika), a Mexican artist, and Caye Cayejera, from Ecuador. Both define themselves as feminists and so are their creations and their ideology. They use the power of interpolating of hip-hop as an expressive non-institutionalized channel of autonomous feminist discourses. His criticisms focus on the corruption of the political system, romantic love as numbing for women, as well as the claim of identity and the multiple genders. Beginning from the analysis of some rap lyrics involves a process of reviewing the concepts of text and canon and an opening to oral texts. Scholars should match oral texts to written texts, especially when the former ones are registered and are not exposed to time. This is a post-colonial claim that opens unsuspected ways to Latin American Cultural Studies. This work aims to set a reference. As for the findings, we have advocated the inclusion of these cultural practices in a feminist

alternative canon, suggesting the need to map, in a subsequent study, the landscape of feminist rap in all Latin American countries, according to their different historical and cultural contexts.

**Key words:** Cultural Studies, Gender Studies, orality, music, hip hop, mc's, Latin American Studies.

**Resumen:**

El presente trabajo realiza una primera cartografía del rap feminista latinoamericano desde los estudios culturales y los estudios de género. Pretende visibilizar y analizar el potencial subversivo que recorre el movimiento hip hop desde sus inicios a la actualidad. Cada vez son más mujeres las que se sienten parte de un movimiento contestatario al que añaden sus reivindicaciones feministas. Tomando como punto de partida diversos estudios interesados por el hip hop en los Estados Unidos, este trabajo ha analizado cuatro letras de canciones de dos raperas. De Mare (Advertencia Lírika), artista mexicana, y Caye Cayejera, artista ecuatoriana. Ambas definen como feministas tanto sus creaciones como su ideología. Utilizan el poder interpelador del hip hop como canal expresivo de discursos feministas autónomos, es decir, no institucionalizados. Sus críticas se centran en la corrupción del sistema político, el amor romántico como anestésico de las mujeres, así como la reivindicación de la identidad y el género múltiples. Partir del análisis de unas letras de canciones de rap implica la revisión de los conceptos de texto y de canon, así como una apertura a los textos orales. Los estudios han de igualar los textos orales a los textos escritos, especialmente cuando esos textos orales están registrados y no se ven expuestos al paso del tiempo. Esta es una reivindicación poscolonial que abre vías insospechadas a los estudios culturales latinoamericanos. Este trabajo pretende servir de ejemplo. En cuanto a las conclusiones, nos hemos ocupado de abogar por la inclusión de estas prácticas culturales en un canon alternativo feminista, proponiendo la necesidad de cartografiar, en un estudio posterior, el panorama del rap feminista en la totalidad de países latinoamericanos, atendiendo a sus diferentes contextos históricos y socioculturales.

**Palabras clave:** estudios culturales, estudios de género, oralidad, música, hip hop, raperas, estudios latinoamericanos.

## **0. Introducción: sobre la necesidad de cartografiar el rap feminista latinoamericano**

Este trabajo pretende servir de introducción a los estudios de hip hop feminista en Latinoamérica, el cual se ha venido desarrollando, en los últimos años, como un medio de expresión enmarcado un contexto más amplio de lucha feminista autónoma, en espacios autogestionados y de contestación al orden hegemónico. Cartografiar estos movimientos, con gran fuerza en algunos países latinoamericanos, es un trabajo aún por hacer desde la Literatura Comparada y, especialmente, los Estudios Culturales Latinoamericanos. Conviene recordar que la palabra rap proviene del inglés *rap*, abreviatura de la expresión *rythm and poetry*. El objetivo es visibilizar esas “experiencias marginales y de resistencia” de las que hablaba Mohanty (2008: 19), desde la defensa de un comparatismo que “entendería los textos como documentos tanto si son monumentos como si no, el cual ampliaría los conceptos de literatura y teoría para incluir un espectro de prácticas verbales internacional, multirracial y sexualmente inclusivo” (Sniader Lanser, 1994: 201).

Pocas son las investigaciones existentes acerca del hip hop feminista latinoamericano, más bien aisladas en publicaciones tanto dentro como fuera del ámbito universitario. La bibliografía, sin embargo, es más abundante para el rap negro -y feminista- estadounidense, cubano y brasileño.

Tricia Rose y Robin D. G. Kelley fueron pioneros en introducir el movimiento hip hop en la academia. Sus análisis comenzaron en los años noventa con títulos como *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* y *Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class*, respectivamente. Ambos se publicaron en 1994 y abrieron camino a nuevas investigaciones poco comunes en el ámbito académico. Tanto Rose como Roberts y Goodall trataron en estos años las intersecciones entre hip hop y feminismo, centrándose en cómo respondían las mujeres a la dominación masculina (Peoples, 2008: 31) a través de este medio de expresión artística.

Desde el principio sorprendió que una cultura de resistencia como el hip hop fuera rápidamente domesticada y mercantilizada. Numerosos artículos, como los de Rose (2012), Camargo (2007) o Bojorquez (2013) o Peoples (2008) han analizado este fenómeno.

El *Journal of African American History* dedicó su tercer número en 2005 a la historia del hip hop y a las relaciones que se establecen entre este movimiento y los feminismos. En la introducción, quedaba claro que “hip hop must be taken seriously as a cultural, political, economic, and intellectual phenomenon deserving of scholarly study” (Alridge y Stewart, 2005: 190). Uno de los artículos aparecidos en este volumen, titulado *Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004*, analizaba con especial acierto la situación ambivalente de la mujer en el hip hop negro. Por un lado, el hip hop

se convierte en una plataforma que visibiliza el sexismo en su misma raza, por otro hay un hermanamiento con los hombres para luchar contra el racismo y el clasismo (Phillips, 2005: 255) que afecta a ambos sexos. Peoples también examinó, en 2008, el “feminismo hip hop” en su artículo “*Under construction*”. *Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms*, interesándose por las rupturas y continuaciones entre el feminismo negro de la segunda y la tercera ola en relación con lo que denomina *hip hop feminism*.

En el ámbito latinoamericano encontramos algunos artículos sobre la participación de las mujeres en la cultura hip hop. Garcés (2011: 44) se centra en la ciudad de Medellín (Colombia) y resalta el doble proceso que viven las mujeres en este ámbito: por un lado, quieren mantener su feminidad, por otro transgredir los roles de género. Santos y Sunega (2009: 86-91) hablan de algunas experiencias de organización de las mujeres en el hip hop: se trata de un “movimiento dentro del movimiento” que constituye una estrategia de las mujeres raperas con conciencia feminista para ocupar espacios anteriormente masculinizados. Zanetti y de Souza (2009: 104-113) resaltan la necesidad de rejuvenecer el feminismo con el hip hop, así como su carácter ambivalente, entre la reivindicación social y la ambivalente vinculación al mercado. Interesante es también el potencial del hip hop feminista a la hora de desenmascarar y condenar la lógica machista que es percibida como legítima en estos espacios.

Uno de los grupos de rap feminista más atracción ha ejercido ha sido Las Krudas Cubensi. Se han hecho eco de su trabajo desde medios feministas como Píkara hasta el mundo académico. Ambos han insistido en su lucha interseccional, contra el sistema capitalista colonial y de género. Es el caso de Tanya Sanders, quien se ha interesado por el CUHHM (Movimiento Cubano de Hip Hop Underground) y su *rara avis*, las Krudas. Mujeres negras lesbianas feministas, que luchan contra el racismo, el sexismo, la homofobia y el clasismo. Sanders (2009: 1-20) analiza el discurso subyacente en las letras, sentando un precedente a nuestra investigación.

No existe, por el momento, ninguna investigación que haya tratado de forma más o menos interseccional el rap feminista latinoamericano. Pretendemos, pues, servir de base a un estudio posterior que se haga eco de estas producciones y analice sus letras, el contexto en el que surgen, el feminismo que practican, si hay conexión o no con otras luchas (ecologistas, anticapitalistas, etc.), entre otros aspectos. Creemos que hay que visibilizar los discursos que son emancipadores no ya solo en el movimiento concreto en el que surgen, en este caso el hip hop, sino en un sentido más amplio dentro de una cultura patriarcal que sigue entendiendo a las mujeres como seres pasivos incapaces de empoderarse mediante, entre otras acciones, la toma de la palabra y la conquista del espacio público. Como hipótesis planteamos:

- que ambas artistas son a su vez activistas, no sólo en el movimiento feminista sino en otros movimientos sociales, por lo que el carácter de la lucha es interseccional,
- que existe una conexión entre las experiencias, que podemos entender como prácticas micropolíticas (Guattari: 1972), y las teorías feministas, en un contexto necesariamente heterogéneo como es el del hip hop feminista latinoamericano y
- que el rap feminista latinoamericano matiza, por lo tanto, dichas teorías acercándolas a la vida cotidiana y, en ese sentido, ha de ser un complemento necesario al feminismo académico e institucionalizado.

Este trabajo quiere ser una primera aproximación al panorama del rap feminista latinoamericano centrándose en las mc's Caye Cayejera (Ecuador) y Mare Advertencia Lírika (México). Ambas han recibido un escaso interés por parte de la academia, algo que no ha ocurrido con las Krudas. Por eso creemos que un primer acercamiento a estas artistas y activistas feministas puede servir de base a ulteriores investigaciones en el seno de los Estudios Culturales y de la Literatura Comparada, sin olvidar que analizando discursos anti-hegemónicos analizamos también las vías que se van construyendo, cotidianamente, para derrocar un sistema que se sostiene en la desigualdad, tanto de género como de raza, clase, sexualidad, religión, etcétera.

## **1. Feminismo autónomo y hip hop: una alianza fructífera**

### 1.1 Hip hop: cultura urbana / subcultura / cultura popular / contracultura

Los orígenes del hip hop hay que buscarlos tras la crisis del petróleo de 1973, en el barrio neoyorquino del Bronx, donde se aprecia un protagonismo negro y chicano que trata de expresar un descontento fruto de la precarización de la vida. El nacimiento del hip hop está entonces unido a la protesta y a la resistencia. Morgan va más allá y señala el potencial radical y liberador del hip hop (Peoples, 2008:20).

Temas recurrentes en sus letras han sido y son la exclusión social, la violencia urbana o el racismo (Zanetti y Lânes, 2009: 108). Para producir la música rap no se necesitan grandes inversiones; basta con tener algo que decir que agite y conciente a las masas. Estos orígenes contestatarios del rap siguen presentes actualmente, aunque por regla general sea el hip hop *underground* el que, en palabras de Rose (2012), “does an enormous level of agitation”. Fue a mediados y finales de los ochenta cuando algunos de los grupos *underground* dieron el salto a la escena *mainstream* convirtiéndose en clásicos: Public Enemy, Tupac, y, ya en los noventa, figuras femeninas como Lauryn Hill o Erykah Badu.

El hip hop se suele reivindicar a sí mismo como cultura urbana o cultura de calle. También se ha catalogado como subcultura juvenil, aunque el término subcultura ha recibido ciertas críticas por presuponer la existencia de una cultura superior. Se habla también de contracultura para referirnos a aquellos “espacios de resistencia para los subalternos, marginados e inconformistas, generando a la vez esferas alternativas en las sociedades culturales dominantes” (Rose, 2013: 20-21). Subyace aquí la división entre cultura popular, entendida “como sitio o terreno de intercambio cultural, negociación y conflicto entre la resistencia de los grupos subyugados y los intereses homogeneizadores de los grupos dominantes” (Rose, 2013: 6) y alta cultura o cultura de élite. Uno de esos intereses homogeneizadores es la especial atención que recibe la vertiente hipermasculinizada del hip hop, que la industria cultural se ha empeñado en convertir en hegemónica. Esto es fruto de los intereses de las empresas que bien moldean bien determinan el hip hop *mainstream* desde la supremacía blanca y patriarcal. De ahí que muchas veces el rap *-rhythm and poetry-* se asocie con la frivolidad, el machismo o la violencia. Sin embargo, el machismo dentro del hip hop es un reflejo de una sociedad igualmente machista. Peoples va más allá y relaciona esas representaciones del machismo con el racismo presentes en América:

[...] the images of black male violence and aggression that dominate mainstream rap music are highly marketable in America because of already existing ideologies of racism that long ago named the black male as supreme aggressor and physical and sexual threat. Similarly, the images of sexually available black women that pervade rap music are marketable because of already existing ideologies that designated black women as hypersexual and morally obtuse. (2008: 21)

Los estereotipos culturales no son solo representaciones de una supuesta realidad, sino que a su vez tienen la capacidad de crear y seguir reproduciendo dichos estereotipos. Tal y como afirmaron Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), la industria cultural se caracteriza, entre otras cosas, por mantener y reforzar la estructura social. Esto no significa que tengamos que concebir el hip hop como misógino o sexista en su totalidad; las mujeres han sido parte del movimiento desde sus orígenes, pero el discurso dominante ha mostrado únicamente a los hombres como triunfantes raperos, y a las mujeres como sus trofeos en unos videoclips que suscitaron y suscitan todavía polémica. Esto ha provocado que algunas feministas como Tara Roberts vean imposible una alianza entre feminismo y hip hop (Peoples, 2008: 26). Sin embargo, son muchos los autores que “have successfully argued that women have always been a critical part of the foundation of hip-hop culture as well as of its present

success” (Peoples, 2008: 21) por lo que conviene explorar la historia, aún por escribir, de las mujeres en el hip hop.

## 1.2 Rap, feminismo y poscolonialismo en América Latina

El hip hop puede considerarse una cultura urbana anti-hegemónica, pero el hip hop feminista ataca a su vez al discurso androcéntrico dominante en el seno del hip hop mismo. Al mismo tiempo es una vía de difusión del feminismo. La feminización en el seno del hip hop es vista como una amenaza. En ese sentido, se puede entender el rap feminista latinoamericano como parte del “capital subcultural” que, en palabras de Thorton, supone “una tentativa de desconstrução das hierarquias culturais” (Weller, 2005: 109), jerarquías presentes ya no solo en el género sino en la raza, la clase, la religión o la sexualidad.

Pero también supone un mecanismo de integración, visibilización y denuncia para las mujeres: “es en el hip hop donde las mujeres encuentran el espacio más adecuado para confrontar el estereotipo de mujer promovido por la publicidad y la sociedad de consumo, que privilegia imágenes sexistas y denigrantes de la mujer” (Garcés, 2011: 45). El hip hop feminista recupera entonces el cuerpo como espacio de resistencia (Rose, 2013: 15) así como el lenguaje, intentando hacernos visibles y presentes en una cultura hipermasculinizada. Pough señala que las mujeres atacan los discursos dominantes del hip hop al poner en cuestión los estereotipos que las dejan sin capacidad de decisión (Peoples, 2008: 24). Al mismo tiempo, el rap feminista es un espacio que potencia la sororidad y el respeto entre mujeres, sin olvidar las alianzas que se crean con algunos hombres del movimiento.

Huelga decir que América Latina constituye un territorio atravesado por diferentes identidades. No podemos entenderla como un conjunto homogéneo, pero sí trazar algunas líneas básicas para comprender el movimiento feminista en esta compleja geografía. Si bien el feminismo ha tenido muy buena acogida en muchos países latinoamericanos, su carácter “difuso” viene, entre otras razones, marcado por una división entre feministas institucionalizadas y feministas autónomas (Álvarez, 2000: 386), donde estas últimas se saben opositoras al sistema capitalista y en consecuencia a sus instituciones, pretendidamente democráticas.

Las raperas que vamos a presentar en este trabajo pertenecen a la escena *underground* y al mismo tiempo desafían el feminismo *mainstream* (Phillips, 2005: 272) de la mujer blanca, heterosexual y de clase media, cómodamente instaurado en la academia y en las instituciones. Por supuesto que hay relaciones entre autónomas e institucionalizadas, pero la lucha de las primeras está en la calle, en los movimientos sociales autogestionados. Su trabajo tiene el mérito de acercar el discurso feminista a mujeres que, por diferentes razones, no se habían planteado nunca sus opresiones desde una teoría crítica emancipatoria como es el feminismo.

Para analizar esas opresiones en el contexto latinoamericano se hace necesario poner sobre la mesa la cuestión poscolonial. Las identidades latinoamericanas están, en palabras de Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 26) “constituidas por la diferencia, íntimamente atada a una mezcla de amor y odio a la metrópoli, que ejerce su hegemonía sobre el mundo cultural poscolonial”. Una de las formas de ejercer esa hegemonía es a través de la lengua española, pero al mismo tiempo esa lengua es el vehículo de expresión de las raperas feministas. Es parte de un proceso de supervivencia mediante el cual se utilizan el lenguaje y otros códigos o herramientas propios del colonizador para cuestionar su sistema.

La irrupción de las raperas en este mundo global cuestiona, por lo tanto, la subjetividad mujer concebida desde una matriz blanca, eurocéntrica, heterosexista y burguesa. Son esas “otras inapropiables” que luchan por la igualdad, pero reivindicando las diferencias. No podemos olvidar que “para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género” (Lugones, 2008: 86). Desde una perspectiva poscolonial se hace necesario, entonces, tener en cuenta no solo las relaciones de género sino también de raza y de clase, incorporando a la crítica feminista la crítica del racismo, el colonialismo o el capitalismo. Bien es sabido que la independencia de la que gozan aquellos países que han vivido procesos más o menos largos de colonización es política, pero no económica ni cultural (Martín, 2000: 164).

Este acercamiento poscolonial a la realidad latinoamericana se hace necesario cuando el saber hegemónico ha sido fabricado y legitimado por la propia colonialidad. Esta colonialidad del saber desvaloriza, por ejemplo, el potencial epistemológico de la historia oral del que habla Cusicanqui, y que aquí intentamos rescatar. La oralidad ha sido un elemento fundamental en la transmisión de la historia de los pueblos indígenas, pero incorporar a la academia textos no escritos nos encontramos con una barrera casi infranqueable. Por lo tanto, un acercamiento poscolonial a la historia cultural de América Latina tiene que abrir la noción de texto e integrar las distintas oralidades para su posterior análisis como pruebas válidas de las distintas culturas.

Tanto Internet como las redes sociales han allanado el camino a las raperas feministas. En la actualidad, su música es accesible desde cualquier parte del mundo. Tienen la posibilidad de ser escuchadas, aunque su discurso no sea institucionalmente reconocido (Asensi, 2009: 31). ¿Son mujeres subalternas? Puede, en la medida en que se encuentran al margen de las élites hegemónicas. Pero no por eso han perdido su capacidad de hablar y de denunciar las desigualdades que las atraviesan.

## **2. Caye Cayejera y Mare (Advertencia Lírika)**

## 2.1 Prácticas micropolíticas, identidades fronterizas

Anteriormente, presentamos la importancia de las prácticas micropolíticas de construcción de subjetividades para los feminismos emancipatorios. Tanto Caye Cayejera como Mare Advertencia Lírika son un ejemplo de estas prácticas a través del rap. Ambas creen en la potencialidad de las rimas para extender la crítica al orden hegemónico y crear espacios alternativos donde compartir experiencias y formas de vida. Caye es mestiza y vivió su infancia en Yaruquíes (Riobamba, Ecuador). Ahora reside en Quito. Mare es descendiente de zapotecas de la Sierra Norte y vive en la ciudad de Oaxaca, México. Para la primera es más importante la deconstrucción de los géneros, mientras que, para la segunda, la identidad indígena es parte constitutiva de sus raíces.

## 2.2 Mare Advertencia Lírika: Somos fuerza, Qué mujer

Mare siente como propia su pertenencia a la comunidad zapoteca pero es crítica con el profundo arraigo del catolicismo en su comunidad, al considerarlo una herramienta de control social así como de control de los cuerpos de las mujeres. Su canción “Mi vida, mi cuerpo, mis decisiones” critica la injerencia de la iglesia en el tema del aborto. En el documental biográfico “Cuando una mujer avanza” (Mano vuelta producciones, 2013) habla de la particularidad de su familia, con una estructura matrilineal debido a la ausencia de figuras paternas. Esto hizo que las mujeres se encargaran no solo del cuidado sino del sustento de los hijos, configurando una familia “no funcional” según la percepción de algunas personas cercanas. Ella pasó de ser la hija modélica, preocupada por los estudios, a tomar contacto con el mundo del hip hop a través del grafiti. Más tarde vino el rap. En México, señala, está el hip hop apoyado por las instituciones y atado al sistema, y el hip hop independiente, que utiliza espacios autogestionados y encarna la crítica al sistema. El Levantamiento del 2006 supuso un antes y un después en la escena *underground*, que conectó con la “gente de base, de barrio” cuyas luchas por la democracia y contra la corrupción estaban íntegramente conectadas con la comunidad rapera.

Su entrada en el rap la hizo de la mano de DJ T-Bear. Junto a él y otros componentes se formó el primer grupo de rap -mixto, además- en Oaxaca: OGG. Algunas veces, al tomar contacto con otros raperos, se cuestionaba su papel en el movimiento por ser mujer. “Pensaban que queríamos ser raperas por ser la novia de alguien o por querer ligarnos a alguien” afirma en una entrevista al Oaxac Weekly (2012). En un territorio tan masculinizado, a algunos les costaba creer que hubiera mujeres realmente comprometidas con el rap y, sobre todo, que lo utilizaban como herramienta de liberación y no de seducción.

En 2004 formó el que es aún hoy el primer grupo de rap femenino, llamado Advertencia Lírica, junto con Luna e Itza. En 2009 comenzó su carrera en solitario. Un año después editaba su primer EP *¡Qué mujer!*, y en 2013 su disco *Experimental Prole*, con licencia libre. Desde entonces ha estado de gira por México, Guatemala o Estados Unidos, compartiendo escenario con las Krudas Cubensi, entre otras. Esta actividad la compagina con talleres y le permite vivir holgadamente. También es activista por los derechos humanos y miembro del colectivo hip hop “Mujeres Trabajando”.

En su lucha por la visibilización de las mujeres y los indígenas, Mare lleva a cabo una crítica transversal de las problemáticas que atraviesan estas identidades, necesariamente complejas. En “Mujer Maíz” habla del vínculo entre la madre naturaleza y las mujeres, así como de la equivalencia recurrente entre la nación y las mujeres, característica de los territorios colonizados (Martín Lucas, 2000: 163). Ellas parecen ser, por tanto, las responsables de proteger la tierra y sus cultivos (especialmente el maíz, alimento tradicional) ante la amenaza de ser comprada o directamente robada, antes por los colonizadores y ahora por las grandes empresas. En “Bésame” realiza una crítica del amor romántico muy en la línea de autoras como la española Coral Herrera, que trabajan desde una perspectiva feminista la concepción del amor como perjudicial para la vida y la salud de las mujeres.

En “Somos fuerza”, Mare realiza colaboraciones con otras raperas latinoamericanas. Esta canción resume muy bien su forma de hacer rap: estribillos pegadizos, bases sencillas y una crítica al patriarcado y al abuso de poder por parte de las supuestas democracias latinoamericanas. Mare, sin embargo, se centra en el caso mexicano, al tocarle más de cerca. Un ambiente marcado por la corrupción, una democracia débil e inestable, la ausencia de derechos sociales y políticos -o la inaplicación de leyes que recogen dichos derechos-, un elevado número de feminicidios, son algunos de los problemas que asolan un país con una alta conflictividad social. “Somos voz, somos fuerza”, nos dice Mare, resaltando la importancia de hablar, y sobre todo de hablar para que los demás nos escuchen, “canto porque quiero / despertar las conciencias en todo mi pueblo”. “Contra la violencia de estado, y en mi Estado [Oaxaca] (...) fuerza y unión en mi canto lo declaro”. Más adelante vuelve a oponerse a esta situación que califica abiertamente de “terrorismo de estado”, subrayando el vínculo entre los cárteles, la prostitución y la policía, así como la relevancia de la memoria y el conocimiento de la historia: “capital de los negocios de sucios socios/ terror de estado militarizado / no se me olvida que asesinan y desaparecen” ¿Y las mujeres? Tenemos un inmenso poder: “somos mujeres, creadoras de vida, y la protegeremos contra toda esa inmundicia”, haciendo referencia a todos los feminicidios y a las madres abnegadas que buscan a sus desaparecidas ayudándose de infinitos muros llenos de sus fotografías. De nuevo, la necesidad del hermanamiento, la sororidad:

Uniendo fuerzas con las que caminan a mi lado  
Llevamos aquí el progreso  
vamos creando lazos de hermandad

Así, como el progreso, asunto que no está únicamente en manos de los hombres, en esta andadura vamos “comunicando de los triunfos y derrotas / y aunque somos pocas, eso no es pretexto / dejamos claro que una mujer nunca es menos”. El movimiento de mujeres en México, como en cualquier parte del mundo, ha conseguido una serie de derechos gracias a las continuas movilizaciones, pero siempre se puede ir más allá en las reivindicaciones y en esa consistencia numérica que, de alguna manera, las avala. La frontera como lugar problemático de enunciación de las identidades, atravesado y habitado por las diferencias, también es parte del discurso de Mare.

La segunda propuesta que vamos a analizar es la canción *¡Qué mujer!*, de su primer EP. Se trata de un tema centrado en la colonización de los cuerpos, de trabas impuestas a la libertad de movimientos y de actuación, y especialmente de todo el entramado cultural que defiende ideales de belleza imposibles y mujeres-escaparate que solo valen, aparentemente, lo que su apariencia. Por eso Mare comienza cantando “qué belleza la que tú presentas bajo de ese traje / qué belleza mujer, pero que sea más tu coraje / no dejes que nadie te pise, que no te manden / que lo mejor de ti no lo oculte el maquillaje”. Frente a la colonización de los cuerpos, empoderamiento y resistencia activa.

La “basura sexista” es rechazada frontalmente, así como lo que ella califica como “esclavitud” de los estándares de belleza, o la aceptación social de la moda, que se puede entender como un factor de diferenciación entre hombres y mujeres: ellos cómodos pero capaces, ellas incómodas pero incapaces. Encorsetadas en ceñidos vestidos, calzando tacones imposibles, esperando la llegada de un príncipe inexistente: “las doce dieron ya / y el hechizo se rompe ahora / ¡reacciona! deja de ser solo la novia de / mejor preocúpate de lo que tú puedes ser”. Parece obvio, pero no lo es tanto: muchas mujeres han sido y continúan siendo educadas en ser buenas madres y esposas para sus futuros maridos. Se cumple fielmente la división sexual del trabajo: para ellas el trabajo reproductivo, para ellos el trabajo productivo, limitando en muchos casos la emancipación y el empoderamiento de las mujeres. Por eso es necesario un discurso liberatorio como el de Mare que interpele a la sociedad mexicana.

Ella apunta, además, a la complicidad de las mujeres en este entramado que ha sido ideado por un sistema machista y patriarcal. Estos estándares se producen y reproducen desde la infancia, a través, por ejemplo, de la muñeca Barbie, a la que señala directamente en una canción: “Barbie jamás fue como tú / ¿por qué tú sí como ella?”. Además de ser una forma de opresión es una forma de homogeneización de las mujeres; es más

difícil controlar la diferencia: “se trata de ser iguales, pero en la diferencia / ¿por qué, entonces, vale tanto una apariencia?”.

En muchas situaciones, las mujeres se relacionan exclusivamente con su núcleo familiar -marido e hijos- y trabajan exclusivamente en el ámbito privado; muchas veces no buscan o no se les permiten otras relaciones. Frente a esta situación, Mare afirma: “cásate, pero considera el divorcio / realízate, pero no solo en el matrimonio”, dejando un atisbo de liberación en la relación matrimonial, algo así como un laboratorio de prácticas no opresivas: “no reproduzcas en casa la opresión que hay afuera”. Sin embargo, su crítica a la omnipresencia del hombre en la vida de las mujeres es crucial puesto que deja entrever, además, el sistema de heterosexualidad obligatoria que domina tanto su sociedad como la nuestra. Todas aquellas prácticas relacionales afectivas que surjan al margen de dicho régimen heteronormativo son invalidadas, silenciadas y muchas veces condenadas socialmente.

El amor romántico como anestésico de las mujeres, que las doblega, las silencia y las victimiza: provoca un hartazgo que es necesario canalizar en acción política, en conciencia feminista. Frente a la visión del amor romántico como salvación, como única vía de supervivencia, en definitiva, como destino inapelable sin el cual no terminamos de constituirnos como sujetos, Mare apela:

Te dijeron "sin un hombre no vales", se las creíste  
te llamaron "sexo débil", se las compraste  
una mujer alzó la voz por la equidad, y ¿tú qué hiciste?  
si con estar detrás de un gran hombre te conformaste  
porque de lágrimas volviste a usar ese chantaje

Finalmente, Mare insta a que decidamos por nosotras mismas nuestra propia vida y, siguiendo el argumento de canalizar el hartazgo hasta convertirlo en conciencia feminista y de lucha por un sistema más justo, hermanarnos con las otras, iguales y diferentes. Respetar las formas de vida de las mujeres en lugar de competir con ellas o criticarlas, significa también crear espacios donde compartir experiencias y llevar a la práctica la teoría feminista: “la lucha por la igualdad empezó hace años / ¿por qué seguimos, entonces, con doctrinas de antaño?”.

### 2.3 Caye Cayejera: *No son absolutos men, Puro estereotipo*

Caye Cayejera debe su nombre a las prostitutas trans del Ecuador, cuyo espacio por excelencia es público. Comenzó su activismo en 2005, a través de la participación en distintos colectivos lésbico-feministas. Uno de ellos es Artikulación Esporádika, cuya campaña por el cierre de las clínicas de deshomosexualización tuvo una gran repercusión en su país. Sus

acciones (teatro, monólogos, etc.) se han enmarcado a menudo en el espacio público. También tiene una faceta de ponente y ha participado en eventos de carácter tanto académico como activista.

Su incursión en el rap comienza en 2009, cuando crea el tema “Amores subversivos” para pedir en matrimonio a su pareja. Caye se autodefine como lesbiana, mestiza y proletaria. Considera el hip hop como una práctica subversiva que atenta contra el canon estético-artístico. Este terreno es el propicio para llevar a cabo una deconstrucción del binarismo de género, así como para visibilizar otras sexualidades, otras identidades. En su actuación en el Festival Abierto de 2013, por ejemplo, su DJ aparecía con una peluca rosa, mientras ella vestía con atuendos tradicionalmente masculinos. Para ella, el hip hop le ha dado la oportunidad de “ser subversiva y contestataria con un régimen estético, cultural y artístico que deja por fuera ciertos contenidos y ciertas estéticas” (2014), refiriéndose a lo trans, que se enmarca en ese “afuera” que reivindica en sus canciones. Prueba de su oposición a la construcción binaria de los géneros son sus canciones *No son absolutos men* y *Puro estereotipo*.

En *No son absolutos men*, Caye critica la constante erotización y cosificación del cuerpo de la mujer, que provoca una infravalorización de sus aptitudes intelectuales. Más allá de la publicidad, que produce y reproduce estereotipos, cuestiona nuestros modos de vida. El amor romántico vuelve a ser blanco de las críticas: “siento que todo lo hago por amor / que tengo tatuado en la cara que soy un primor / mujer pasiva complaciente de tu humor”. Las mujeres solemos ser las grandes derrotadas, precisamente porque somos educadas para soportar lo insoportable, con tal de hacer sentir bien a los hombres. Y esa opresión está completamente naturalizada y aceptada en la idea del amor romántico, base de nuestras relaciones sentimentales.

Pero Caye no se queda en la mera crítica: le interesa la acción liberadora. Existen posibilidades de “rechazar [este sistema] / no perpetuarlo”, un sistema que ella entiende como “macabro” y al que podemos oponernos si nos salimos de la banalidad y la resignación. Un primer paso es conquistar los espacios, tanto aquellos con protagonismo masculino como nuestro propio espacio vital que muchas veces nos autolimitamos o nos limitan: “robo de movimientos limitados / controlados / torpes / tímidos / domesticados”. Esto enlaza con la problemática del acoso callejero, en la que nos vemos forzadas a tomar medidas para evitar encuentros indeseables. Caye extiende la crítica a todo un sistema heteropatriarcal y capitalista, al que opone la resistencia, la creación, la acción y la organización:

Deja la falsa moral  
sal del discurso oficial  
resistencia anticapital  
feminismo antipatriarcal

organización social  
acción política radical  
creatividad brutal

Desde la hipocresía de la Iglesia Católica, con su falsa moral y su injerencia en derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, hasta el empoderamiento a través del arte, en este caso el rap. La crítica al discurso hegemónico es esencial, pero ésta ha de ir acompañada de la organización con vistas a actuar frente a las desigualdades. La canción cierra reivindicando la figura de la puta en lugar de la musa, que sirve a los intereses creadores de los hombres. La puta, al contrario, es concebida como una mujer ser sexualmente liberada y económicamente independiente, aunque estigmatizada por las convenciones sociales y la moral católica, al salirse del ideal de mujer.

*No son absolutos men* podría considerarse como un tema basado en la crítica al sistema de normalización y, en consecuencia, de exclusión de todas aquellas prácticas y modos de vida que se encuentran en los márgenes. Efectivamente, este sistema de normalización heteropatriarcal y capitalista se sostiene al desplegar toda una serie de mecanismos de legitimación que terminan sin dejar, aparentemente, ninguna posibilidad de resistencia. Ese “absolutismo” que impregna desde las condiciones laborales hasta nuestros modos de actuar o de vestir, en función de un sexo asignado al nacer. Una combinación de “tradición y norma que taponan los oídos / tratas de salvarte aplicas tus prejuicios/ perpetuando y acentuando el androcentrismo”, tradición que crea las normas y las justifica, que nosotras perpetuamos en nuestra vida diaria sin darnos cuenta de que obedecen a un punto de vista androcentrista. De ahí la necesidad de considerar esa moral, fruto de esa tradición convertida en norma, como “artificial”, puesto que significaría que se trata únicamente convenciones, de construcciones sociales, políticas, culturales, etc. que han sido naturalizadas pero modificándose, también, a lo largo del tiempo. No hay, pues, una verdad absoluta e inmutable que rija el funcionamiento de nuestras sociedades; estas son dinámicas y las verdades cambian.

El segundo tema, *Puro estereotipo*, nos interesa porque cuestiona el sistema sexo/género, al que califica de “cuento” y de “enmascarada”, refiriéndose a su construcción social (un sexo biológico que determina un género social) y a la opresión en la que se basa, es decir el dominio de los hombres sobre las mujeres. Esto crea una alienación no ya solo provocada por las condiciones de trabajo sino por un sistema binario donde solo caben hombres y mujeres, y donde solo caben las definiciones hegemónicas de hombres y de mujeres. Todo aquel que se salga de dichas definiciones es incatalogable, indomesticable y, por lo tanto, peligroso para la perpetuación de un sistema basado en la desigualdad: “dos tipos de cuerpos rígidamente controlados (...)/ la norma moldeando cuerpos para el mercado”. Cada cuerpo tiene su función en el mercado capitalista: al hombre la función

productiva, a la mujer la reproductiva. Y su función en la sociedad: “el meneo de mi cuerpo para erotizar / la fuerza del hombre para controlar”. Queda claro la oposición de Caye a los binarismos de género y también su cercanía al transfeminismo y a la teoría queer en el estribillo:

Géneros rígidos,  
perfecto mecanismo.  
Deseos y placeres fijos  
¡Puro estereotipo!

Otras prácticas alternativas como el tatuaje, que se daba sobre todo en hombres, son reivindicadas para las mujeres: “piensas que soy la niña que debo ser / pues todo lo contrario me tatúo la piel”. La crítica insobornable ante los machismos cotidianos se va transformando en conciencia feminista y en una actitud empoderada frente a agresiones: “sé que me he convertido en la enemiga / que ha venido a quitarle la manía / al machito que anula mi autonomía”.

En la estrofa final vuelve a reivindicar los márgenes como espacio de resistencia y combate frente al sistema patriarcal: “en el margen llace la esencia salvaje / chantaje, boicot, sabotaje al patriarcado / que se baraje”.

*Puro Estereotipo* tiene también su videoclip. En él aparece Caye rapeando en un primer plano, y en un segundo algunos grafitis. Después, el video se transforma en una lección para todas aquellas mujeres que han sido, son y serán acosadas en la calle, tanto por desconocidos como -en este caso- por un conocido. Caye propone, siguiendo la famosa frase “Contra la violencia machista, autodefensa feminista”, cuatro pasos a seguir: tomar conciencia del espacio, ceder a la actitud del agresor, darle un golpe de shock y después un golpe final para poder acabar huyendo. Su postura es propia de las feministas autónomas, más interesadas en la acción directa para combatir al patriarcado.

### **3. Conclusiones**

*Nuestra lucha es por la vida.*  
Subcomandante Insurgente Marcos (2003)

Una vez realizado este primer acercamiento a dos feministas/activistas raperas latinoamericanas, parece insoslayable que tanto el presente como el futuro del movimiento feminista tiene y tendrá un fuerte protagonismo en el seno de la cultura del hip hop. La academia debe realizar análisis y valoraciones críticas de estos movimientos, ampliando el concepto de texto y de canon, abriéndose a una epistemología oral que sirva de testimonio a estas prácticas con el mismo valor con el que sirven los documentos escritos.

Nuestro análisis ha querido servir para visibilizar una serie de prácticas micropolíticas de construcción de subjetividades para los feminismos autónomos, que critican el sistema sexo género, a través de la deconstrucción que de él hacen el transfeminismo o la teoría performativa, así como la crítica lesbiana al heterosexismo y a la doble marginación sexual como mujeres y como lesbianas (Suárez Briones, 2000: 33). Es el caso de Caye, quien propone la identidad sexual como performance, al considerarla dinámica, incatalogable, salvaje, sirviendo a “una teoría de las fronteras sexuales que nos ayude a acabar con ellas y a reorganizar las nuevas disposiciones culturales y sexuales (Fuss, 1999: 121). Su reivindicación del travestismo y del lesbianismo es una reivindicación de todo lo que está fuera de la norma heterosexual. Lo que se considera una opción personal termina siendo un asunto político que se sitúa fuera de la normatividad y que es condenado en consecuencia.

Mare, por su parte, se acerca a los movimientos sociales que reclaman una democracia más real, transparencia en las acciones políticas institucionales, defensa de los derechos actuales y reclamación de nuevos derechos (reproductivos y sexuales, como el aborto). Todo esto desde una crítica al poder eclesiástico en la sociedad mexicana así como en el seno de su propia comunidad indígena, la zapoteca, que es al mismo tiempo un lugar habitable para ella, que la constituye como sujeto y miembro de dicha comunidad. Para ella, el feminismo es la lucha de las mujeres por sus derechos humanos.

El rap es la vía discursiva que estas mujeres, indudablemente diferentes, han elegido para interpelar al sistema sexo/género. Desmontando sus bases es como podemos construir algo distinto, pero no hay que olvidar que “it is obvious that these new personal identities can never occur without the fundamental structural change that makes such identities possible for everyone” (Collins, 2006: 196). Por eso hablamos de la existencia de un sistema de normatividades que crea esos “afuera”, esas identidades todavía en los márgenes, que al mismo tiempo se suceden en un mundo donde realidad y capitalismo se confunden. Pero incluso en ese sistema que parece aglutinar sus propias oposiciones, parece importante subrayar la toma de la palabra por parte de estas mujeres des-subalternizadas por ellas mismas que “asumen ese rasgo de diferencia al hablar de sí mismas para poner en evidencia la falsedad y el sesgo interesado presente en el discurso del colonizador, cuya función ha sido justificar la supremacía de la que violentamente ha gozado” (Carbonell y Torras, 1999: 19).

Precisamente resulta crucial que hablen las no ya subalternas, tanto en espacios sociales autogestionados como en el académico, de forma que puedan llegar a públicos heterogéneos. Mediante sus textos, estas mujeres están creando formas de enfrentarse al mundo patriarcal, están creando y sustentando ideologías (Suárez, 2000: 31) alternativas a las dominantes.

¿Qué sentido tiene, entonces, visibilizar y analizar estas ideologías? En primer lugar, ser conscientes de las alternativas discursivas existentes al

orden hegemónico, así como de sus canales de transmisión (asociaciones, espacios autogestionados, productoras independientes, Internet). En segundo lugar, tambalea esa ideología hegemónica mediante la inclusión de estas prácticas micropolíticas en ambientes poco propicios a modificar la tradición canónica, como es el universitario. En tercer lugar, la lectura de estos textos nos ha permitido “articular las estrategias de un discurso feminista” (Carbonell y Torras, 1999: 44) que tenga la frontera como lugar psíquicamente habitable por las distintas identidades que nos atraviesan. La frontera como lugar de enunciación discursiva no puede ser rígidamente enclaustrado sino abierto e impuro. Dando lugar a alianzas poderosas que realmente puedan hacer del mundo una amalgama de fronteras habitables.

### Referencias bibliográficas

- ALRIDGE, Derrick P.; James B. STEWART. «Introduction: Hip Hop in History. Past, Present and Future». *The Journal of African American History* 90 (3), *The History of Hip Hop*, (2005): 190-195.
- ÁLVAREZ, Sandra. “Krudas Cubensi: rap desde las trompas de Falopio”, *Revista Píkara Magazine*, consultada el 1 diciembre de 2013. <http://www.pikaramagazine.com/2013/05/krudas-cubensi-rap-desde-las-trompas-de-falopio/> (01/12/2013).
- BOJORQUEZ, Tiosha. “Ideología y hip hop: el rap se globaliza”, *Diagonal Periódico*, consultada el 29 de diciembre de 2013. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/ideologia-y-hip-hop-rap-se-globaliza.html> (29/12/2013).
- CAMARGO, Laura. «De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap». *Revista Viento Sur* 91 (2007): 50-58.
- CARBONELL, Neus y Meri TORRAS. *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- CHACÓN, Carmen. Arcoiris frente al mar: “Feminismo, racialidad y emancipación en las raperas cubanas”, *Afromodernidades*, consultada el 6 de diciembre de 2013. <https://afromodernidades.wordpress.com/2011/08/12/arco-iris-frente-al-mar-feminismo-racialidad-y-emancipacion-en-las-raperas-cubanas/> (06/12/2013).
- FARIÑA, M<sup>a</sup> Jesús y Beatriz SUÁREZ. “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica 1*, A Coruña: Universidade da Coruña Servicio de Publicaciones, (1994): 321-332.
- FLORES, Anel. “En el rap encontré la identidad que no había encontrado. Mare Advertencia Lírika, pionero del rap en Oaxaca”, *OaxacaWeekly*, consultada el 25 de junio de 2012. <http://www.oaxaca.media/cultura/en-el-rap-encontre-la-identidad-que-no-habia-encontrado-mare-advertencia-lirika-pionera-del-rap-en-oaxaca-3/> (25/06/2012).
- GARCÉS, Ángela. «Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia)». *Revista de Estudios Sociales* 39 (2011): 42-54.

- GARGALLO, Francesca. «Feminismo Latinoamericano». *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12 (28) (2007): 17-34.
- HOOKE, Bell, Avtar BRAH, Gloria ANZALDÚA et al.: *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- LUGONES, María. "Pureza, impureza y separación". In *Feminismos literarios*, Neus CARBONELL y Meri TORRAS (eds.). Madrid: Arco Libros, 2000: 235-264.
- LUGONES, María. «Colonialidad y género». *Revista Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101.
- MANO VUELTA PRODUCCIONES: "Documental Cuando una mujer avanza, *Mano Vuelta Producciones*, consultada el 25 de junio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=AvVtDcXC0XU> (25/06/2014).
- MATOS, Marlise y Clarisse PARADIS. «Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales». *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 45 (2013): 91-107.
- MOHANTY, Chandra T. (trad. María Vinós). "Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial". In *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, SUÁREZ, Liliana y HERNÁNDEZ, Aída (eds.). Madrid: Cátedra, 2008: 112-161.
- MOLINA, Oscar. "Mujeres que hacen feminismo con beats y rimas rápidas", *hoy.com*, consultada el 25 de junio de 2014. <http://politicassociedad.blogspot.fr/2014/04/mujeres-que-hacen-feminismo-con-beats-y.html> (25/06/2014).
- NIRHANI, Auandaru. "Mare Advertencia Lírika", *The Rebel Press*, consultada el 25 de junio 2014. <http://therebelpress.com/articles/show?id=45> (25/06/2014).
- PEOPLES, Whitney A. «Under Construction. Identifying Foundations of Hip Hop Feminism and Exploring Brigdes between Black Second-Wave and Hip Hop Feminisms». *Meridians: feminism, race, transnationalism* 8 (1) (2008):19-52.
- PHILLIPS, Layli et al.: «Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004». *The Journal of African American History* 90 (3), *The History of Hip Hop*, (2005): 253-277.
- QUIJANO, Aníbal. «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America». *Nepantla: Views from South* 1 (3) (2000): 533-579.
- RESTREPO, Alejandra. «Feminismo y discurso de género: reflexiones preliminares para un estudio sobre feminismo latinoamericano». *Polis. Revista Latinoamericana* 3 (9) (2004).
- SANTOS, Ateily y Fernanda SUNEGA. "Hip Hop Mujer: experiencias de organización". In *Jóvenes feministas presentes*, Fundação Friedrich Ebert; Brasilia (eds.): UNIFEM, 2009: 86-91.
- SAUNDERS, Tanya. «La lucha mujerista: Krudas Cubensi and Black Feminist Sexual Politics in Cuba», *Caribbean Review of Gender Studies* 3 (2009): 1-20.
- SEGARRA, Marta: "Feminismo y crítica poscolonial". In *Feminismo y crítica literaria*, SEGARRA, Marta y CARABÍ, Ángels (eds.), Barcelona: Icaria, 2000: 71-94.
- SUÁREZ, Beatriz et al.: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Icaria: Barcelona, 2000.
- SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS. "LA TRECEAVA ESTELA." (SIETE PARTES). *LA JORNADA* 24-29 JUL. 2003. *LE COLLECTIF ¡YA BASTA! PARIS*.
- SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS. "La treceava estela (Siete partes)", *La Jornada*, 24-29 jul., 2003, *Le Collectif ¡Ya basta!*, París, consultado el 26 de noviembre de 2016. <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/> (26/11/2016).

- VARGAS, Virginia. "Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio. Una lectura político personal". In *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, MATO, Daniel, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, (2002): 1-12.
- WELLER, Wivian. «A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível». *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1) 216 (2005): 107-126.
- ZANETTI, Julia y Patricia LÄNES. "Jóvenes en el feminismo y el hip hop en busca de reconocimiento". In *Jóvenes feministas presentes*, Fundação Friedrich Ebert (eds.); Brasília: UNIFEM, 2009: 104-113.