

Rap against

Omar Cerrillo Garnica *

* Doctor en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México. Profesor Investigador del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey; Cuernavaca, México. Correo electrónico: ocerrillo@tec.mx Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7941-7583>



rape:

hiphop como denuncia
a la violencia de
género en Ecatepec

Resumen

México se ha convertido en uno de los países más peligrosos del mundo en términos de violencia de género. En años recientes, la notoriedad pública de los movimientos feministas en el país se ha incrementado, lo que ha requerido nuevos repertorios de protesta, siendo la música una importante forma de expresar las demandas del movimiento. Uno de los municipios más azotados por el feminicidio es Ecatepec, un conurbado de la Ciudad de México, caracterizado por la pobreza, la marginación y la violencia. En medio de este contexto de adversidad, en esta localidad surge un movimiento musical de mujeres raperas que, a través de su música, buscan el empoderamiento de la mujer y la denuncia de la violencia de género en su entorno. El presente artículo de investigación pretende analizar las formas discursivas de esta música para dimensionar su alcance social y político, entre otros aspectos. Se utilizará un método desarrollado por el autor para el análisis del discurso social en la música, el cual se ha perfeccionado para este trabajo y será detallado en el corpus del presente artículo. Asimismo, dada la particularidad de este caso, se aplicarán el concepto de activismo, así como la teoría y perspectiva de género para la mejor comprensión del tema. Con este proyecto se pretende, por una parte, afinar una herramienta de análisis sobre el discurso social de la música, y por otra, demostrar la fuerza discursiva de la música y su importancia dentro de los movimientos sociales, en particular, el movimiento feminista.

Palabras clave: música popular; sociología del arte; feminismo

Rap Against Rape: Hip hop for Claiming Against Gender Violence in Ecatepec

Abstract

Mexico has become one of the most dangerous countries in the world in terms of gender violence. In recent years, feminist movements increased public notoriety in the country, expressing new protests repertoire, and the music becomes an important expression inside feminist movements. Ecatepec, a suburb of Mexico City characterized by poverty, marginalization, and violence, has become one of the municipalities with more femicide incidence. Inside this hostile context, a group of female rappers creates music to seek women's empowerment and denounce gender violence in their location. This article analyzes the discursive forms of this music by looking at the social and political dimension, applying a method developed by the author for the analysis of social discourse in music. Likewise, given the particularity of this case, this research will add other theoretical views, such as the concept of "activism", as well as gender perspective for a better understanding of the subject. This project aims to demonstrate the discursive force of music, its importance for social movements, especially, the feminist movement, allowing us to improve our analysis tool on the social discourse of music.

Keywords: popular music; sociology of art; feminism

Rap against rape: hip hop como denúncia da violência de gênero no Ecatepec

Resumo

O México se tornou um dos países mais perigosos do mundo em termos de violência de gênero. Nos últimos anos, a notoriedade pública dos movimentos feministas no país aumentou e, com ela, um novo repertório de protestos, sendo a música uma ferramenta muito poderosa para a demanda. Um dos municípios mais afetados pelo feminicídio é Ecatepec, uma conurbação da Cidade do México, caracterizada pela pobreza, marginalização e violência. Em meio a esse contexto de adversidades, surge nesta cidade um movimento musical de rappers que, por meio de sua música, buscam o empoderamento das mulheres e denunciam a violência de gênero em seu ambiente. O presente trabalho procura analisar as formas discursivas dessa música para dimensionar seu âmbito social e político. Será utilizado um método de análise desenvolvido pelo autor para a análise do discurso social na música, que foi aperfeiçoado para este trabalho. Da mesma forma, dada a particularidade deste caso, será aplicado o conceito de ativismo, também como a teoria de gênero para uma melhor compreensão do assunto. O objetivo deste projeto é demonstrar a força discursiva da música, sua importância dentro dos movimentos sociais, em particular o movimento feminista; também nos permite melhorar nossa ferramenta de análise do discurso social da música.

Palavras-chave: música popular; sociologia da arte; feminismo

Introducción

La música ha sido una de las formas más potentes de expresar el rechazo a los excesos del poder. Existen variedad de expresiones musicales vinculadas con la protesta social y política. El hiphop fue —desde sus inicios, en la década de 1970— una de estas expresiones puras para denunciar los abusos policiales y la violencia racial. Con el paso de los años, este género añadió nuevas demandas, como las que surgen desde el feminismo.

El presente trabajo se centra en el análisis del discurso de un movimiento de raperas en el municipio conurbado de Ecatepec, cercano a la Ciudad de México, que se caracteriza por sus altos índices de pobreza, marginación y violencia. En los últimos años, este municipio ha sido escenario de múltiples casos de violencia de género y feminicidios, situación que lo ubica como uno de los lugares más peligrosos para las mujeres en el país.

Para realizar este análisis, se utilizó un modelo desarrollado por el autor en trabajos anteriores (Cerrillo, 2019) que, para esta ocasión, incorpora nuevos elementos que permiten visualizar los elementos discursivos e ideológicos de manera más clara. Para el estudio de este caso en específico, es importante revisar en principio el concepto de activismo y su aplicación a los movimientos feministas. En un segundo momento, el artículo explicará el modelo de análisis del discurso para la música. Acto seguido, se hablará de la situación de Ecatepec en términos de violencia de género. Finalmente, se aborda la música de Jezzy P y Dayra Fyah, con el ánimo de buscar formas discursivas que nos permitan situar los temas sociales, políticos e ideológicos dentro de la música.

El surgimiento de un arte de protesta

El arte ha sido una de las expresiones que resulta fundamental y fundacional de lo que significa “ser humano”. Presente desde los tiempos cavernarios, fue el principal medio para que esos primeros seres con sentido humano conectaran con la divinidad y el universo cósmico; al tiempo que permitió la integración de las comunidades gracias a su poder simbólico, lo que le convierte en un instrumento político por excelencia.

Durante los primeros años de la humanidad, el arte se convirtió en una de las principales cualidades de aquellos que ostentaban el poder político. La producción estética estaba al servicio de los poderosos, quienes lo utilizaban para enaltecer su posición y mostrarse de una forma sublime. Fue así como faraones y papas, duques y emperadores, recurrían a los grandes artistas para levantar estatuas, monumentos y mausoleos, al igual que escuchar los más bellos versos y cantos que alabaran a sus nobles e insignes figuras. El artista era apenas una herramienta más en el proceso de encumbramiento de la figura aristócrata que contrataba de sus servicios.

Fue hasta la modernidad cuando el artista accedió a una creación separada del poder político, a través de obra que cuestionara sus actos y dichos y que se acercara más a las demandas sociales de los pueblos. A la par de las revoluciones burguesas, algunos artistas tomaron posiciones más revolucionarias. Es la época en la que Beethoven tachó el nombre de la *Sinfonía No. 3 “Bonaparte”* para llamarla “Eroica” y no enaltecer al emperador francés, de quien marcó cierta distancia al solo declarar que la sinfonía fue “compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre” (Manzo, 2018). Poco después, Eugène Delacroix pintó su célebre *La libertad guiando al pueblo* (1838), cuadro que pretendía motivar al pueblo y a la burguesía a unirse en torno a la libertad para encarnar la revolución. El arte comenzó una ruta distinta a la del poderoso. Con las vanguardias, el arte político llegaría a un punto álgido; Picasso pintó el *Guernica* como signo de protesta contra el bombardeo a ese pueblo; Tristan Tzara encabezó el movimiento dadaísta como una oposición al clima de tensión política y guerra en el que vivía. En seguimiento a Walter

Benjamin, el arte pierde su aura, ahora “su fundamento aparece en la política” (2009, p. 98).

La época de gran desarrollo del arte como medio de protesta sería la década de 1960, cuando se vivió en el mundo una ola de movimientos sociales para reivindicar a diversos grupos excluidos: los afroamericanos, las feministas y la comunidad lésbicogay en Estados Unidos; movimientos estudiantiles en México y París; y movimientos hacia un comunismo distinto en Praga. Uno de los grandes hitos del arte como protesta en esta década fue el movimiento situacionista, encabezado por Guy Debord, quien tiene una visión mucho más activa del arte:

El punto es tomar posesión efectiva de la comunidad de diálogo y el juego del tiempo que, hasta ahora, han sido simplemente representados por las obras artísticas y poéticas. El arte debe conducir un Aufheben hegeliano, de tal suerte que se le niegue el sentido de representar la vida, sino que asuma la postura de conducir la vida¹. (Bunyard, 2018, p. 83)

En medio de la revolución del arte conceptual y del situacionismo, este arte más activo, más político se vuelve el nuevo paradigma del arte. A partir de ese momento, el arte logra un sentido más reflexivo y menos contemplativo. En algunos casos, abandona completamente el sentido aristocrático de otras épocas y se vuelve una forma más de enarbolar la voz de los que quieren un mundo diferente. En medio de este contexto, surge la idea de conjuntar las palabras “arte” y “activismo”, desarrollando un “neologismo híbrido, artivismo, denotando que el hacer político y la práctica política son actividades indisolubles” (Ferreira, 2015, p. 215).

El principio fundamental de lo que llamamos artivismo se encuentra “en la recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social” (Expósito, en Aladro-Vico, 2018, p. 10). A través de estos nuevos actos artísticos se busca apropiarse “simbólica y críticamente del espacio público creando microambientes transitorios y descentralizados que implican cierto riesgo al estacionarse ya sea ‘en defensa de’ o ‘en protesta por’ como voluntad para triunfar sobre el abandono —y fracaso— de la ciudad” (Méndez, en Ceniceros, 2019, p. 173). Esta apropiación simbólica tiene como finalidad:

la creación de nuevas narrativas, capaces de alterar códigos y signos ya establecidos en la colectividad; utiliza narrativas de carácter social con las que permite que el espectador forme parte de un proceso creativo. Este se



1 Traducción del inglés al español realizada por el autor del artículo.

2 Traducción del portugués al español realizada por el autor del artículo.

posiciona dentro de una concientización colectiva frente a un panorama de violencia o riesgo, de desigualdad o de injusticia social, «nutriéndose del uso de la estrategia de resistencia como medio» para hacer visible lo invisible. (Ortega, en Cenicerros, 2019, p. 174)

Uno de los grupos que mejor ha hecho uso del artivismo para posicionar sus demandas en el espacio público es el movimiento feminista, el cual tiene muy claro que la expresión artística es parte de su cultura política y de sus repertorios de protesta³, ya que se vuelve fundamental para conformar “la identidad del movimiento, movilizar recursos y asegurar la efectividad” (Goris, 2017). En el siguiente apartado, revisaremos con más detalle las formas de expresión del artivismo feminista.

Artivismo feminista

El feminismo, desde sus orígenes con Hypatia, Antígona, Sor Juana o Mary Wollstonecraft exige una mujer diferente, rebelde, pero sobre todo, lectora y creadora. El feminismo solo pudo existir gracias a las mujeres que accedieron al arte y la cultura transgrediendo al orden establecido⁴. Este proceso del surgimiento de la mujer artista y emancipada se incrementó en los años 1960, en el apogeo de la Tercera Ola Feminista.

Desde la década de los 60 del siglo xx las mujeres se enfrentaron desde todos los ámbitos a la transformación de los estereotipos y de las normas sociales. En este contexto de transformación que vivimos desde entonces, las mujeres artistas no han dudado en visibilizar los conflictos de nuestro tiempo. A través de sus obras han mostrado la violencia hacia la mujer y han iniciado nuevos caminos para buscar nuevas narraciones que den respuesta a un drama en el que al menos a través de su representación se atisbe la posibilidad de no construirse en un irremediable «trágico final». (Martínez-Collado, 2014, p. 37)

A partir de ese momento, el feminismo generó una cultura política muy particular para su movimiento por medio de la creación de símbolos muy poderosos que son hoy por hoy representativos del movimiento:

3 De acuerdo con Sergio Tamayo (2016), se puede comprender la cultura política de los movimientos sociales a partir de dos componentes fundamentales: las formas de apropiación simbólica del espacio político y los repertorios de la movilización. El artivismo responde a ambas cuestiones, pues, como se ha explicado en este apartado, una de sus principales intenciones es la apropiación simbólica de un espacio político y, asimismo, representa una herramienta más dentro de las opciones de visibilización de la protesta con las que cuenta un movimiento social.

4 De esto da cuenta el célebre texto feminista *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (2013), donde se describe ampliamente la necesidad de una mujer de letras y de arte para emprender la lucha por la equidad de género.

El activismo de estética feminista se tornó en un potente concepto para pensar la relación del arte, la política y el feminismo [...] al servicio de la transformación social, difusión y divulgación de imágenes que colocan a las mujeres en el centro de la producción visual contemporánea. (Stubs et ál., 2018, p. 13)

Un claro ejemplo de un movimiento feminista con gran repertorio artístico son las Guerrilla Girls, colectivo de arte feminista que llegó a ser catalogado como “una organización terrorista de mujeres” (Withers, 1988, p. 285). Su misión era denunciar el ambiente completamente androcéntrico del mundo del arte, donde solo hombres exponen, gracias a que son hombres quienes deciden qué sí y qué no va a las galerías y los museos. Solían representarse con máscaras de gorila e irrumpir en exposiciones con un amplio repertorio de protesta, que iba desde el cartel hasta la intervención.

También está la celebre instalación de Judy Chicago conocida como *The Dinner*, concebido desde origen a honrar ese legado feminista de “la mujer que transgrede” en todos los tiempos. En los 39 lugares de su mesa triangular aparecen todos los grandes nombres de mujeres icónicas para el feminismo, ampliando este homenaje a 999 mujeres más cuyos nombres aparecen en el suelo de la instalación. Todas estas mujeres fueron escogidas “con el criterio de si esa mujer hizo una marca en la historia (del varón) y si logró hacer contribuciones para su propio sexo” (Levin, 2007, p. 87), merecen una invitación a esta cena.

En trabajos como el de las Guerrilla Girls y Judy Chicago se puede notar la necesidad de mostrar que el mundo del arte ha sido patriarcal y sexista. Por ello, parte fundamental del activismo feminista es tomar el espacio que históricamente se han adjudicado los varones, haciendo de sus propias protestas actos performativos llenos de poesía y música para reivindicar su movimiento y sus demandas.



Modelo de análisis del discurso en las expresiones musicales

La música, como forma expresiva, como lenguaje, es también un elemento portador de discurso. Esta primera premisa recae principalmente en los análisis musicológicos de Jean Jacques Nattiez (1990), para quien lo musical es un hecho sonoro construido, organizado o pensado por una determinada cultura, es decir, tiene valores culturales locales. Acto seguido, considera que el hecho musical total se puede visualizar en tres niveles: el primero es comprender la obra musical como texto, lo que llama como “el nivel inmanente”; un segundo nivel se da cuando se revisa el proceso de creación y composición de la obra, lo que se nombra como “el nivel poiético”, al tiempo que se complementa con la lectura de la recepción y percepción en los ejecutantes y en los escuchas, lo que se denomina la “actitud estética” (Nattiez, 1990).

Para hacer un análisis del discurso musical, Nattiez propone una dialéctica que considere desde los signos universales de la música (tono, armonía, melodía, ritmo, etc.); “el sistema” o estilo general musical al que se adscribe la obra; un tercer nivel considera el estilo o género de la época en la que se suscribe la obra para acceder ahora al estilo del compositor e incluso el periodo creativo en el que se contiene la obra hasta finalizar con el proceso de la obra musical en específico. Esta pirámide invertida permite ir de lo general a lo particular en el análisis discursivo de la música, como lo podemos apreciar en la figura 1:

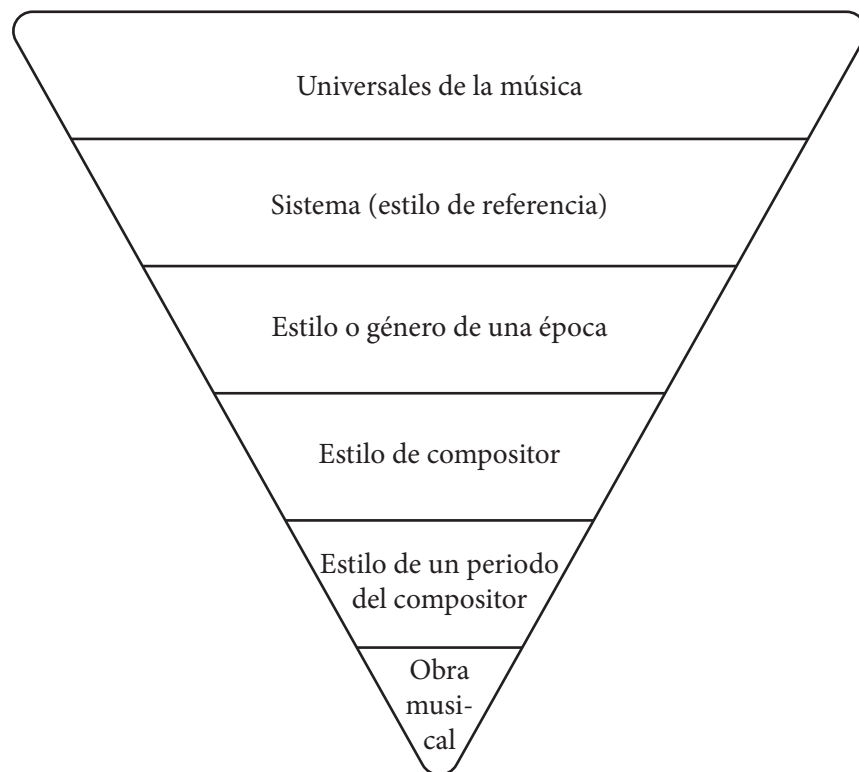


Figura 1. Tomado de Nattiez (1990).

Este modelo de análisis de la música permite comprenderla como un hecho lingüístico que considera aspectos propios del lenguaje musical, a la vez que añade elementos que aporta el compositor, la época o la pieza musical en sí. Este modelo permite comprender la forma en la que la música ejerce su finalidad comunicativa, considerando los distintos niveles de codificación. Aquí hay un ejercicio semiótico que permite encontrar los mensajes musicales, mas el interés del



modelo es revisar el sentido social y político de la música, por lo que el modelo de Nattiez debe complementarse con otros conceptos para alcanzar el objetivo del modelo.

En toda forma discursiva se encuentran presentes formas de poder, desde el hecho que quien se expresa lo hace en tanto puede hacerlo. La música no puede ser la excepción.

Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea. (Attali, 1995, p. 16)

Attali da cuenta de la gran capacidad de acción política que conlleva la música, un poder que surge por la fascinación que provoca. Por ello es fundamental considerar que “en toda música hay una razón social-política que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar” (Herrera, 2011, p. 48).

Ese poder intrínseco a la música establece relaciones sociales, donde el autor y el ejecutante tienen un poder sobre los demás. Jacques Lacan (1969) indicó que el alcance de una palabra depende del discurso donde se inscribe, el cual tiene como finalidad la búsqueda del goce. Lacan desarrolla una tipología de cuatro tipos de discurso: el del amo, el universitario, el histérico y el analítico. Para efectos de este modelo, se recuperan los dos tipos que resultan más contrastantes entre sí: el discurso del amo y el discurso del analista. El primero está centrado en el poder, el control, la dominación; se dirige al saber, pero verdaderamente controla a un sujeto, lo cual produce el goce del amo. En cambio, el discurso del analista es la deliberada subversión de un discurso controlador, que parte del goce como el agente y se dirige al sujeto, transformándolo en amo que accede a la verdad del saber (Lacan, 1969). En ambos se puede evidenciar la forma en la que el poder aparece como algo elemental en su formulación.

Para que el discurso ejerza el poder, el objeto de placer se oculta en medio de lo enunciado, y este acto de ocultamiento se da por la acción de la ideología dentro del discurso. Para Slavoj Žižek la ideología hace ver algo como natural y lógico, cuando detrás de ello hay un acto de poder que nos ordena. La ideología se encarga de ocultar la verdad para que el goce emerja.

Es el orden invisible que sostiene tu aparente libertad [...] La ideología no es simplemente impuesta en nosotros, la ideología es nuestra espontánea relación con el mundo social, cómo percibimos cada significado. Cada uno a nuestra manera disfrutamos la ideología. [El acto ideológico] es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia, es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos “no sepan lo que están haciendo. (Fiennes y Žižek, 2012, p. 46)

De estos postulados se generan las premisas centrales de este modelo para el análisis político de la música, las cuales son:

- La música es una forma de lenguaje, por tanto, produce un discurso (Nattiez, 1990).
- Al ser un lenguaje simbólico, también produce relaciones sociales (Attali, 1995; Herrera, 2011).
- El poder establece relaciones sociales a través de la música (Lacan, 1969; Attali, 1995).

Fotografías de: Alonso Junca, J. (2021).
19.5718454,-99.1079162,12z
(derivadas virtuales). Fotografía digital.



d. La música es portadora de ideología y poder (Lacan, 1969; Žižek, 2012).

Metodología

Ahora bien, para hacerlo operativo, el modelo aplica la pirámide de Nattiez, así como los tres niveles de discurso. Estas variables se complementan con una aplicación visual de las ideologías, utilizando un sistema de mapa cartesiano, donde el eje X, encontramos el poder visto como orden, donde a mayor orden encontramos un discurso encaminado al control; en el sentido opuesto del eje, con bajos índices de orden, se tiende al cambio. En lo que respecta al eje Y, ahí localizaremos el nivel de acción del discurso, en donde una mayor capacidad de acción implica un discurso dirigido al colectivo; mientras que en el sentido opuesto, un bajo nivel de capacidad de acción, el discurso apela hacia el individualismo. Con ello se forman cuatro cuadrantes donde se puede ubicar la intención discursiva de un tema musical:

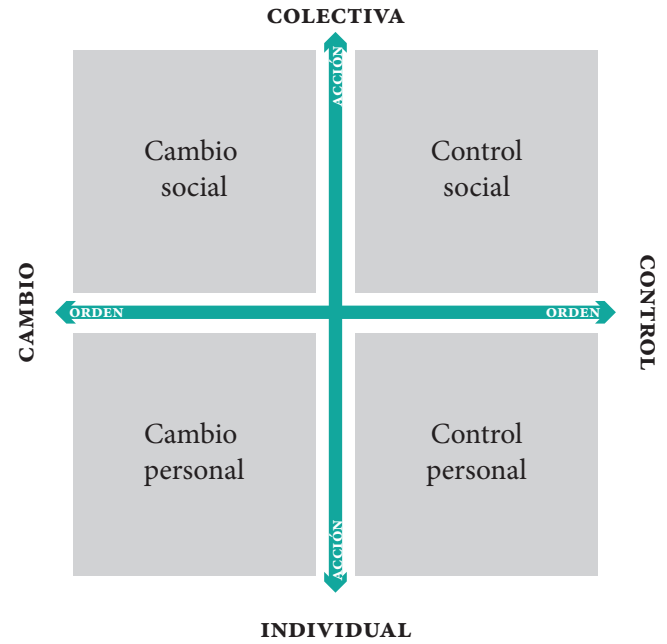


Figura 2. Esquema ideológico del discurso musical.
Elaboración propia



Para hallar el tipo de discurso en la obra musical, se deben mapear en este esquema algunas características de la pieza, a decir: su forma, tanto como texto —nivel inmanente— como en su sonoridad —nivel poético—, la recepción de la pieza por el público —actitud estética—, el posicionamiento ideológico del autor, como un agente independiente a la obra. Así, se incluyen las tres agencias dentro del proceso de comunicación de la música: el autor, la obra en sí misma y el escucha. También es importante considerar algún desplazamiento ideológico en su ubicación espacio temporal. Una misma pieza puede tener sentidos distintos en lugares diferentes, o cambiar la forma en la que la audiencia se apropia de ella con el paso del tiempo. El modelo trata de incluir todas las variables que inciden en el mensaje de una pieza musical. Este esquema es aún perfectible; sin embargo, se aplicará en las condiciones que se presenta en este artículo para analizar la música de las raperas.

El objetivo primordial de este trabajo es realizar un análisis del discurso de las raperas de Ecatepec para identificar las principales demandas de esta forma de artivismo. De manera complementaria, se pretende observar la performatividad en el género rap como una forma más de discursividad en la música, así como contextualizar la labor de las raperas mexiquenses en las condiciones actuales de violencia de género en el país. Se parte del supuesto que el discurso de las raperas logra establecer una agenda clara de demandas feministas, por lo que su música se convierte en una forma de artivismo muy poderosa. A continuación, se revisa las obras más representativas de Jezy P, Miicherry Sirena y Dayra Fyah, ubicando previamente el contexto social donde se genera su música.

Ecatepec, un sitio de violencia para las mujeres

La violencia de género es uno de los problemas mundiales que están en el ojo de muchas organizaciones a nivel global. Asimismo, México es uno de los países que constantemente se señala como un espacio inseguro para las mujeres (García, 2018). Parte grave del problema es que hay muchos casos de feminicidio que ni siquiera se tipifican como tal, muestra de la falta de efectividad del sistema de justicia en la materia.

La historia del feminicidio en México es larga y difícil de trazar. Sin embargo, es posible determinar la década de 1990 como el momento cuando se logró visibilizar la situación, cuando se hizo énfasis en el grave problema de

mujeres muertas y desaparecidas en la frontera Ciudad Juárez. La expresión artística fue una de las formas de visibilizar la crisis; desde la música, Los Tigres del Norte, Jaguares, Ely Guerra, Ana Gabriel y hasta Tori Amos realizaron temas musicales dedicados a esta cuestión (González Rodríguez, 2015).

Lamentablemente, en lugar de que se resolvieran los problemas en Ciudad Juárez, solo se optó por cambiar la imagen de la ciudad, tanto hacia adentro, es decir, para sus habitantes, como hacia afuera; la justicia ha brillado por su ausencia. Peor aún, el feminicidio comenzó a ser un asunto nacional, al presentarse en otros lugares de la república, entre ellos, el municipio de Ecatepec.

Según datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP), el Estado de México se ubicó como el segundo más peligroso del país para las mujeres, con 341 casos de feminicidio entre enero y octubre de 2020 (Pereda, 2020). Asimismo, Ecatepec se reportó como el cuarto municipio con más casos (39) a nivel nacional, registrados entre 2015 y 2020 (Pérez, 2020). El caso más lamentable fue el feminicida serial conocido como “El monstruo de Ecatepec”, quien confesó el crimen de al menos 20 mujeres desde 2012 hasta octubre de 2018, cuando fue detenido junto con su pareja, quien era su cómplice en los crímenes (Nájar, 2018). No solo asesinaron a las chicas, sino que también mutilaron los cuerpos. Una verdadera barbarie. En medio de este entorno dantesco, surge un movimiento de rap feminista en la localidad, mismo que revisaremos a continuación.

Las raperas, voces por la justicia

La cultura del hip-hop entró de forma paulatina en México. Por una parte, es indudable que las fiestas de “sonideros” como PolyMarchs o La Changa son una adecuación a la cultura local de las fiestas callejeras o block parties que surgieron en Nueva York en la década de 1970, donde surgió la idea de los MCs y DJs, y con ellos, el hip-hop. Sin embargo, los sonideros tienen su propia personalidad y desarrollo gracias a que también incorporaron muchos elementos de la cultura local urbana.

No será sino hasta los años 80 que comienzan a surgir las primeras agrupaciones de hip-hop en México. Este género se consolidó precisamente en el oriente del Estado de México, en el municipio de Nezahualcóyotl, donde emergieron grupos como Sociedad Café, considerado un clásico en el género (González Romo, 2018). Ya para los 90,

el hiphop era un género muy arraigado en los barrios mexicanos. De esta época salen las legendarias Control Machete y Cartel de Santa, representantes del movimiento conocido como “la avanzada regia”, y que serán fundamentales para la popularidad del género. También en esta época, el hiphop mexicano abrió espacios para las mujeres con la agrupación TDM, donde destacó la MC conocida como Ximbo, quien es el referente nacional de las mujeres raperas (Chockmaña, 2011).

En el caso del movimiento de Ecatepec, la figura más visible de todo el movimiento es la chica conocida como Jezzy P, quien también comenzó su trabajo en la música desde los años 90 y es una de las figuras más emblemáticas del hiphop femenino en México, al encabezar el colectivo “Rimas Femeninas” y ser uno de los rostros más visibles del colectivo artístico “Mujeres Trabajando” (Jezzymexflow, 2019).

Para realizar este ejercicio, se ha seleccionado el tema “No Paro” (2015). En su parte musical, se hace una mezcla de otras grabaciones y un ritmo generado desde un aditamento electrónico, como se estila dentro de este género. La introducción es un *sampler* de tres notas de una orquesta, una melodía intensa y potente. Después aparece un sonido sintetizado, monótono, pero que tiene una pequeña variación para generar un poco de melodía, la cual fungirá como “el tema” de la canción. Al final de los versos, este tema se mezcla con otros patrones melódicos, entre ellos, la orquesta del inicio. El ritmo de la caja completa el soporte sonoro para que ella haga rap encima de esta base. Ya llegado el coro, la melodía del tema varía un poco, alternando con las tres notas orquestales que se convierten en una suerte de *leitmotiv* que acompaña al grito que le da nombre a la pieza: no paro.

En la parte lírica, la canción hace mención de una gran lista de mujeres reconocidas en la cultura: Juana de Arco, Frida Kahlo, Juana de Asbaje, Mata Hari, Coyolxauqui, Selena, Medusa.. ella se coloca a la par de estas mujeres. Para sostener esa posición, a lo largo de la letra hay muchos llamados a su trayectoria, su capacidad y su talento como rapera.

No me provoquen, ya saben lo que traigo [...] son quince años y no voy a dejarlo, hip hop llenó mi vida desde los primeros trazos [...] Ecatepec y Avenger, pinche caló que viene, de ahora en adelante, haciendo historia [...]

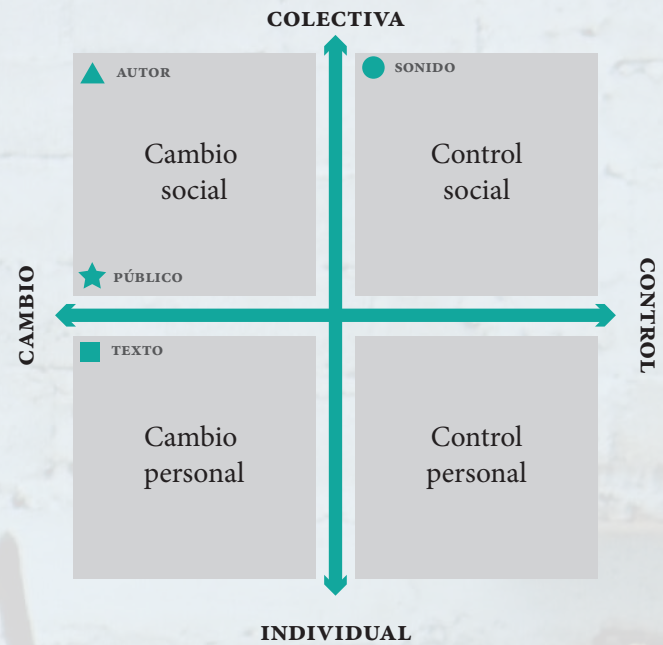


Figura 3. Análisis discursivo de “No Paro”, de Jezzy P.
Elaboración propia

tallada en piedra, llevo mi fortaleza, la vida me pule con rocas de pena y tristeza, una tras otra, logré levantarme y no, no bajé la frente, como lo haría cualquier perdedor. (Jezzy, 2015)

En lo que respecta a la audiencia, al momento de revisar este video⁵ contaba con poco más de 8000 reproducciones, había recibido 184 me gusta y aparecían nueve comentarios, todos positivos; sin embargo, es de destacarse que hay un par que son coqueteos hacia ella.

El segundo caso que se analiza en este trabajo es el de Dayra Fyah, de quien se tomó como pieza de análisis la canción “Mi Delito”, creada expresamente para denunciar el feminicidio y se autodefine como:

comprometida con la cultura del hip hop es fiel a la filosofía de paz, union y respeto. Comenzo en el 2002 haciendo graffiti y en la musica en el año 2004 colaborando con proyectos como la C-Zion un crew representativo de la zona norte de CDMX, Revolver producciones y el colectivo Mujeres Trabajando (sic). (Fyah, 2020)

⁵ Se consultó en YouTube al cierre de la redacción de este artículo, el 28 de noviembre de 2020.

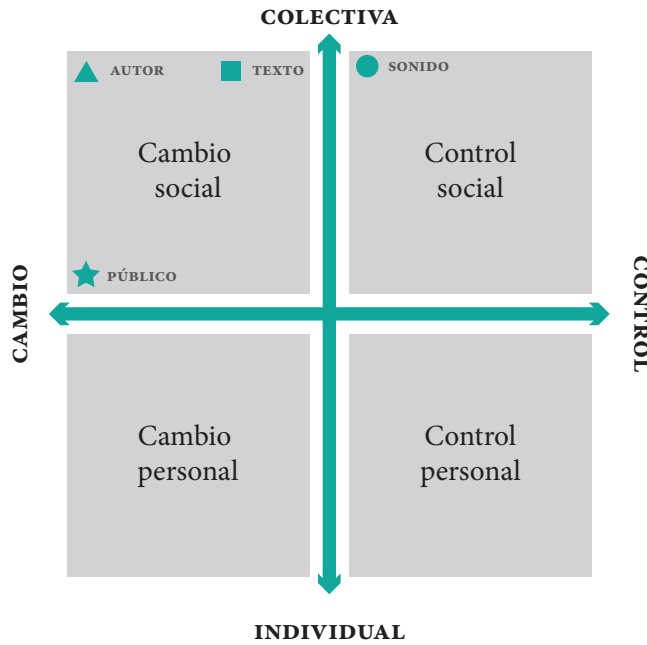


Figura 4. Análisis discursivo de “Mi Delito”, de Dayra Fyah. Elaboración propia

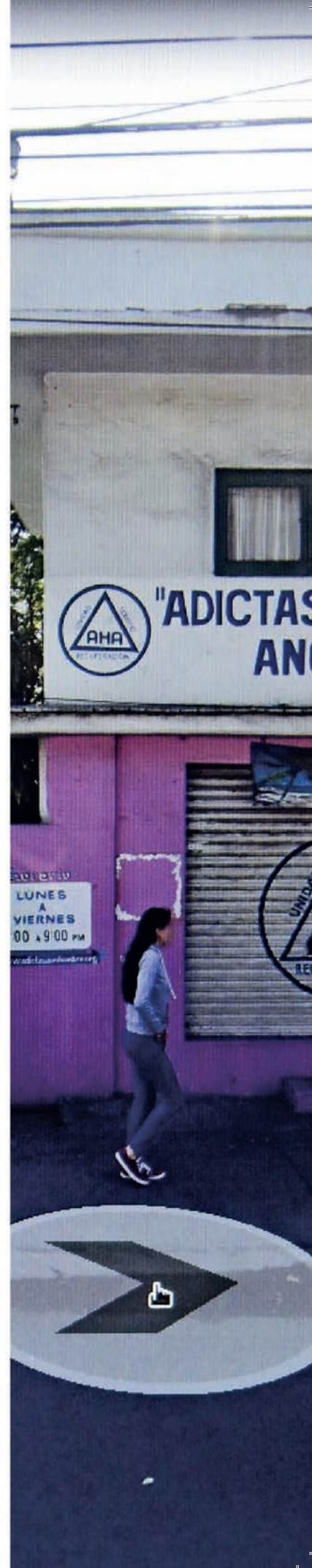
Los primeros 20 segundos de la pieza pasan por un saxofón que interpreta una melodía un tanto melancólica. Después de un silencio, entra el *sampler* y poco después le acompaña una voz que, a modo de rap, canta el grito de consigna de las marchas contra el feminicidio: “ni una más, ni una menos”. El saxofón se incorpora al final de estas coplas, dando pie a que entre la caja de ritmos y un cambio en la melodía del *sampler*, elementos todos que seguirán durante el verso. En el coro se agrega un piano que también toca acordes cargados de melancolía. Así, con el piano y el saxofón, hay una coda que incorpora algunos audios de noticias y entrevistas. Después de los segundos versos, la canción regresa a la introducción, con un *sampler* simple y el grito de “ni una muerta más, ni una mujer menos” y agrega “vivas nos queremos”.

Las letras son muy explícitas. En todo momento, la pieza hace la denuncia hacia la violencia: “Mi delito es ser mujer, el querer crecer [...] un trabajo digno, y libre de acoso [...] por qué me sientes menos [...] entiende de una vez, no me vuelves a tocar”. Después narra el caso de Margarita quien “no podría ganar [...] la amenaza se cumplió, él su arma disparó, la denuncia no sirvió, a ella nadie le creyó”. La música entra en cadencia para culminar la historia de Margarita: “no, no murió, su marido fue quien la asesinó” para dar pausa a los audios de noticias sobre feminicidios. (Fyah, 2019). Finalmente, revisando la audiencia de esta canción, este video cuenta con apenas 816 vistas, no ha recibido me gusta y solo un comentario de otra rapera que se identifica como Maty Emece⁶.

Resultados

Comenzaré el análisis por el elemento más evidente: las coplas de las canciones. En el eje del control, ambos temas son ubicables del lado izquierdo del esquema, pues su discurso es encaminado hacia el cambio del orden establecido. Donde sí encontramos diferencia es en el eje de acción, pues el tema de Jezzzy es mucho más individual que el de Dayra, quien aborda feminicidio, un asunto que implica al colectivo.

⁶ En sus redes sociales, se pudo observar que es una rapera feminista oriunda de Perote, Veracruz. Esto demuestra que el grupo de mujeres raperas está interconectado entre sí.





Ahora bien, al considerar el discurso sonoro de las piezas, podemos encontrar que en ambos casos se tiende hacia el orden, ya que cumplen con los elementos sonoros propios del género musical: cajas de ritmos, melodías sintetizadas, sampleos; sin embargo, no es una propuesta que tienda a revolucionar el género. En el eje de acción, la sonoridad es muy similar al análisis del texto. Los *sampleos* de noticias que usa Dayra ubican a su tema en un contexto colectivo, mientras que el tema de Jezzzy se mantiene en un entorno más personal.

En términos de recepción de las audiencias, se puede notar que el nivel de colectividad en ambos temas es aún bajo. Además de los datos ya mencionados de la publicación en YouTube, se revisaron los datos de audiencia en la plataforma Spotify⁷. La canción más sonada de Jezzzy es “Cuánto tienes, cuánto vales” —la cual no toca el tema de la violencia de género— con poco más de 100 mil reproducciones⁸. Su perfil cuenta con 4713 oyentes mensuales. Por su parte, el perfil de Dayra muestra a “Mi Delito” como la más reproducida, con cerca de 6000 reproducciones⁹. Los oyentes mensuales promedio de Dayra alcanzan la cifra de 2613. No son artistas del gran mercado musical, sino que su oyente es de un perfil más específico, situado en la cultura urbana y los colectivos feministas en los que colaboran.

No debo obviar y pasar por alto el análisis de las creadoras. En este sentido, ambas han tomado una posición comprometida tanto con su género musical como su causa de encabezar un movimiento de mujeres hiphoperas, que no solo hacen música, sino que también ponen el acento en temas complicados para las mujeres en el contexto violento que se han desarrollado. En muchos sentidos, son mujeres ejemplares, empoderadas y seguras de sí, que se han ganado un lugar en la propia mesa triangular del feminismo mexicano.

Conclusiones

El rap femenino y feminista en México es un poderoso medio de denuncia de la violencia de género y la falta de equidad y justicia en la materia. En particular, las mujeres de Ecatepec realizan un trabajo ejemplar de cómo se puede llevar la música al activismo militante. Su música es un activismo refrescante para los grupos feministas mexicanos, reforzando así su cultura política y su apropiación del espacio.

En su música se aprecia un discurso potente y claro: ni una muerta más, ni una mujer menos. La denuncia está clara y no titubean en expresarla. Lo hacen desde un género musical que nació marginal y, aunque en algunos casos se ha vuelto un género del gran mercado, al paso de los años sigue existiendo un hiphop de las calles pobres de las grandes urbes del mundo. En su sonoridad, el género vive una contradicción entre el orden y el cambio. Aunque toma prestados sonidos ajenos y los somete a un nuevo contexto, donde adquieren otro sentido, se ha metido en un proceso creativo muy mecánico y poco cambiado desde su nacimiento hasta ahora. En esa paradoja, el hiphop sigue siendo rebelde y trastocador de las estructuras sonoras. El *sampler* sigue siendo objeto de cuestionamientos por no respetar los derechos de autor.

7 Perfil de Spotify de la artista consultado el 28 de noviembre de 2020.

8 “No Paro”, la canción seleccionada para este trabajo, no se encuentra en el perfil de Spotify de Jezzzy P.

9 Perfil de Spotify de la artista consultado el 28 de noviembre de 2020.

En un mundo donde la mujer sigue sin ser reconocida en todos los ámbitos de la sociedad, esta música de denuncia nos insta a crear un mundo más equitativo, donde todos y todas tengamos un espacio de dignidad, donde el arte nos brinde la esperanza de que las cosas pueden ser de otra manera.

Referencias

- Aladro-Vico, E. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 26(57), 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Estética y Política*. Las Cuarenta, 83-134.
- Bunyard, T. (2018). *Debord, time and spectacle. Hegelian marxism and situationist theory*. Brill.
- Caniceros, B. I. (2019). El artivismo en la frontera Ciudad Juárez-El Paso: hacia el derecho a la ciudad. *CIDOB d'Afers Internacionals*, (123) 167-200.
- Cerrillo, O. (2019). Violencia y narcocorrido. Propuesta de un modelo de análisis de la función política de la música. En A. Granados (coord.) *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música* (pp. 229-252). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Chockmafiya (2011, 5 de agosto). Ximbo. *last.fm*. <https://www.last.fm/es/music/Ximbo/+wiki>
- De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. De Bolsillo.
- Ferreira, G. (2015). Margeando artivismos globalizados: nas bordas do Mujeres al Borde. En *Estudios Feministas*, 23(1), 207-218.
- Fiennes, S. y Žižek, S. (2012). *The Pervert Guide's to Ideology* [documental]. Zeitgeist Films.
- Fyah, D. (2019, 25 de agosto). *Mi delito* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=aY8ydt7_Syo
- Fyah, D. (2020). Dayra Fyah Bio. En *Dayra Fyah*, <https://dayrafyah.com/bio/>
- García, A. K. (2018, 20 de noviembre). 14 de los 25 países con más feminicidios se ubican en América Latina. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/politica/14-de-los-25-paises-con-mas-feminicidios-se-ubican-en-America-Latina--20181120-0048.html>
- González Rodríguez, S. (2015). El feminicidio de Ciudad Juárez: fenómeno y concepto cultural. S. Bernabeu y C. Mena (coords.) *El feminicidio de Ciudad Juárez. Repercusiones legales y culturales de la impunidad* (pp. 79-100). Universidad Internacional de Andalucía.
- González Romo, A. (2018, 9 de febrero). Así inició el rap en México (de "MC Aplausos" a Caló). *Local*. <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico/>
- Goris, Y.; Hollander, S. (2017). *Activism, artivism and beyond. Inspiring initiatives of civic power*. Partos, The Spindle, Civicus y The Broker. <https://www.thebrokeronline.eu/wp-content/uploads/attachments/Activism%2C+Artivism+and+Beyond+-+PDF+2017.pdf>
- Herrera, S. (2011). Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política. En *Folios*, (23).
- Jezzymexflow. (2019, 20 de octubre). Jezzy P. *last.fm*. <https://www.last.fm/es/music/Jezzy+P/+wiki>
- Jezzy P. (2015, 16 de junio). *No Paro* [video]. https://www.youtube.com/watch?v=6uF6_kxMecI
- Jezzy P. (2020). *Jezzy P*. Spotify. <https://open.spotify.com/artist/2hRGPSIRUReuHtM0Cx0R7W?si=iSi2Ny66T2aN7Mk9siKNiA>
- Lacan, J. (1969). Clase 1: Producción de los cuatro discurso. *Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis*. <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/20%20Seminario%202017.pdf>
- Levin, G. (2007). Art meets politics: how Judy Chicago's Dinner Party came to Brooklyn. *Dissent*, 54(2), 87-92.



- Manzo, I. (2018, 10 de diciembre). ¡Es tan graciosa la Tercera de Beethoven! *Ignacio Manzo*. <http://ignaciomanzo.com/es-tan-graciosa-la-tercera-de-beethoven/>
- Martínez Collado, A. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. “Lo personal es político” y la transformación del arte contemporáneo. *Dossiers Feministes*, (18), 35-54.
- Nájar, A. (2018, 9 de octubre). “Monstruo de Ecatepec”: qué se sabe de los asesinos seriales de mujeres que vendían los restos de sus víctimas en México. En *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45806103>
- Nattiez, J.J. (1990). *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Pereda, A. (2020, 25 de noviembre). Los estados más peligrosos para las mujeres. En *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/los-estados-mas-peligrosos-para-las-mujeres>
- Pérez, M. (2020, 1 de marzo). Cinco municipios del país concentran 7 % de los feminicidios. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/politica/Cinco-municipios-del-pais-concentran-7-de-los-feminicidios-20200301-0094.html>
- Stubs, R., Silva, F. y Lessa, P. (2018). Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Estudos Feministas*, 26(2), 1-19.
- Tamayo, S. (2016). *Espacios y Repertorios de la Protesta*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Whiters, J. (1988). The Guerrilla Girls. En *Feminist Studies*, 14(2), 284-300.
- Žižek, S. (2012). *El Sublime Objeto de la Ideología*. Siglo XXI.

