



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA

“DOCTOR SAMUEL RAMOS MAGAÑA”

EL rap, el graffiti y postgraffiti como herramientas de lucha, resistencia, concienciación
y reflexión social

Hacia una educación contra-hegemónica

Tesis

Para obtener el título de

Licenciado en Filosofía

Sustenta

Víctor Manuel Zamudio Vargas

Asesora de tesis

Rubí de María Gómez Campos

Morelia Michoacán, febrero 2022.

Dedicatoria

A todos los olvidados del mundo Hip Hop

Resumen

La presente investigación es un estudio crítico de la cultura Hip Hop y de sus elementos artísticos como el rap, graffiti y postgraffiti. Analizamos y develamos con ayuda de la filosofía el trasfondo, lo oculto de estas expresividades juveniles, estos modos de ser y de crear comunidad; su estructura y organización ante el caos social. Uno de los aspectos más importantes que sostenemos de dichas expresiones es que funcionan como herramientas liberadoras de falsas ideologías, dogmas y acciones que limitan la liberación del sujeto, dando fundamentos existenciales a quienes son parte de la cultura Hip Hop.

En el primer capítulo realizamos una reconstrucción sobre el surgimiento y el desenvolvimiento de la cultura popular, identificando elementos sociales y culturales que son de suma importancia para la aparición de las expresiones estudiadas. Distinguimos y estudiamos al graffiti y su relación con las pandillas, con el postgraffiti y el arte callejero, asimismo reflexionamos sobre el carácter nihilista y patriarcal del rap gangsta.

El segundo capítulo consiste en una comparación e identificación del surgimiento y desenvolvimiento de la cultura Hip Hop en México con respecto al movimiento dado en Estados Unidos, es decir, si hay un surgimiento análogo o imitativo. Abordamos el problema de la identidad individual y colectiva que se gesta en los adeptos a la cultura, la cual identificamos como identidad hiphopa. Realizamos un análisis estético-fenomenológico sobre el pensamiento sensible que podemos hallar en las expresiones del rap el graffiti y postgraffiti, el cual va acompañado de una razón poética.

En el tercer capítulo abordamos qué es la hegemonía y cómo se nos normaliza mediante diversos medios que sirven como signos de dominio, explicamos cómo se configura una educación contra-hegemónica mediante cierta expresividad del rap, graffiti y postgraffiti. Resaltamos la resistencia, y el aporte del devenir nómada de exponentes feministas en el Hip Hop, el cual nos ayuda a entender que el Hip Hop es una cultura falocéntrica.

Palabras clave: Hip Hop, rap, graffiti, postgraffiti, educación contra-hegemónica.

Abstract

This research is a critical study of Hip Hop culture and its artistic elements such as rap, graffiti and post-graffiti. We analyze and unveil the backdrop with help of philosophy, the hidden side of these youthful expressions, these ways of being and creating community; their structure and organization in the face of social chaos. One of the most important aspects of these youth expressions is that they serve as liberating tools of false ideologies, dogmas and actions that limit the subject's liberation, giving existential foundations to those who are part of the Hip Hop culture.

In the first chapter, we reconstruct the emergence and development of popular culture, identifying social and cultural elements that are of utmost importance for the emergence of the expressions studied. We distinguish and study graffiti and its relationship with gangs, post-graffiti and street art, and reflect on the nihilistic and patriarchal character of gangsta rap.

The second chapter consists of a comparison and identification of the emergence and development of Hip Hop culture in Mexico with respect to the movement in the United States, that is, if there is an analogous or imitative emergence. We tackle the issue of individual and collective identity that is gestated in the followers of the culture, which we identify as "hiphopa" identity. We carry out an aesthetic-phenomenological analysis on the sensitive thought that we can find in the expressions of rap, graffiti and post-graffiti, which is accompanied by a poetic reason.

Third chapter deals with what hegemony is and how it normalizes us through various means that serve as domination signs, we explain how a counter-hegemonic education is configured through a certain expressiveness of rap, graffiti and post-graffiti. We highlight the resistance, and the contribution of the nomadic becoming of feminist exponents in Hip Hop, which helps us to understand that Hip Hop is a phallogocentric culture.

Keywords: Hip Hop, rap, graffiti, post-graffiti, counter-hegemonic education.

Agradecimientos

Por más trillado que suene: cómo agradecer cuando las palabras no bastan para mostrar nuestra gratitud a quienes son y han sido parte fundamental en la realización de nuestro trabajo. Ofrezco una disculpa a quienes por olvido no se hace mención, sin embargo, son parte significativa de este escrito. Asimismo es meramente arbitrario el orden que seguimos para nuestros agradecimientos.

Primeramente, agradezco a mi querida maestra Rubí de María, quien creyó en esta investigación y en la cual aportó significativamente con su sabiduría feminista para que llegáramos a lugares no pensados en nuestra investigación. Su amor por la filosofía nos lo ha transmitido desde nuestras primeras clases sobre Hegel, contagiándonos su pasión por el pensar, su responsabilidad y compromiso con la otredad, su crítica y filosofía feminista nos han abierto los ojos ante temas de gran valor. De ahí que recordemos lo que nos decía con tanta frecuencia en sus clases, “la filosofía se hace con las nalgas”, este trabajo es resultado de ello.

De nuestro querido Dr. Mario Teodoro recordamos también una de sus conferencias sobre ontología de la resistencia que pudimos presenciar al segundo o tercer año de la licenciatura, la cual nos ayudó a re-enamorarnos de la filosofía en uno de esos momentos donde uno duda sobre la importancia de ésta. Después sus seminarios sobre ontología estética fueron de gran importancia para muchas de las ideas aquí plasmadas ¡Gracias, querido maestro!

Agradecemos también, al sr. más Darks de la facultad: Carlos Bustamante, quien nos acompañó en gran parte de nuestro recorrido académico: cómo olvidar sus clases de historia de la filosofía y filosofía de la educación. Sin su ayuda, tal vez no se habría realizado esta investigación, pues fue usted quien nos asesoró en un inicio de la licenciatura para la realización de un ensayo ¡Muchas gracias maestro!

Al maestro Raúl Navarrete, siempre comprometido, empático y dispuesto a ayudar en lo que le sea posible. Quien ha sido lector crítico de esta tesis y quien también nos acompañó en nuestro transcurrir en la licenciatura ¡Gracias Maestro!

A todos mis compañeros y amigos de licenciatura, quienes también aportaron significativamente a este trabajo: Heber Jiménez, Jesús Piña, Jeimy Béjar y Rodrigo Manríquez. También agradecemos a mis amigos de infancia, con quienes nos iniciamos en este mundo del Hip Hop: todo mi Refugio Kallero. A Rafael Guerra, Luis Ángel y Juan de Dios.

Finalmente a mi familia nuclear, quienes amo y me acompañan siempre, mis hermanas: Valeria, Ana Rosa y mi hermano Ramón, por su hermandad incondicional. A mis padres Ana Alicia y Ramón por ser mi soporte y ejemplo de superación, por estar y ser conmigo. Por apoyarme y aguantar estoicamente mis malos ratos. Los amo.

A mi amada, mi gota de agua, mi compañera: Mayra Chávez, quien con su amor ha sido de gran apoyo en la realización de esta investigación y quien me ha dado la dicha de ser papá, papá de nuestro hermoso Leo.

A todos/as ustedes mis más sinceras gratitudes.

Índice

Introducción	9
Capítulo I. Análisis del surgimiento, fases y transgresividad	18
1.1. La guerra de Vietnam.....	19
1.2. El efecto de la guerra en Estados Unidos	21
1.3. Surgimiento y evolución del Hip Hop.....	24
1.3.1. De los Sound Systems al rap	26
1.3.2. Repercusiones del movimiento por lo derechos civiles y los Movimientos post en la cultura	33
1.3.3. Del graffiti y las pandillas	35
1.4. Graffiti clásico, postgraffiti y arte callejero	44
1.4.1. Rap gangsta: transgresividad patriarcal.....	50
Capítulo II. Identidad, movimiento consciente y despliegue en México: reflexiones estético-fenomenológicas sobre el rap y el graffiti	57
2.1. Surgimiento del rap y el graffiti en México	58
2.2. El problema de la identidad.....	67
2.3. Identidad como ipseidad desde Paul Ricoeur.....	70
2.3.1. El proyecto existencial del para sí y la ipseidad en Sartre	75
2.3.2. Identidad colectiva desde Luis Villoro	78
2.3.3. Identidad hiphopa.....	83
2.4. Extensión corporal e instauración de realidad. Reflexiones sobre el pensamiento sensible, la razón poética y la expresividad de la condición humana a través del rap y el graffiti	86

Capítulo III. Hegemonía, normalización, y educación contra-hegemónica. Un acercamiento a las repercusiones del género, la diferencia sexual en el mundo Hiphopa y el activismo consciente. 95

3.1. Hegemonía, normalización y contra-hegemonía.....	96
3.2. Principio de realidad y principio de placer: sobre la represión básica y excedente	99
3.3. El signo y su conductividad.....	105
3.4. La otredad sexual. El género y el nomadismo en el mundo hiphopa	110
3.4.1. El nomadismo en el mundo Hiphopa.....	120
3.5. Activismo conciente. Contribución del Rap, el graffiti y el postgraffiti a la educación contra-hegemónica	122
3. 5.1. El trabajo del artista.....	126
Conclusiones.....	135
Bibliografía:	140
Sitios web:.....	143

Introducción

En lo que va del presente siglo XXI es común encontrarnos conceptos como *educatio* (educación), *libertas* (libertad), *aisthetós* (estética), *mass media*, etc. Tales conceptos han sido pensados desde el pasado desarrollando las problemáticas de sus implicaciones; políticas, sociales, artísticas y económicas. Tan es así que algunas generaciones que hemos crecido familiarizados con estos términos nos hemos apropiado de ellos al grado de no pensarlos críticamente o ni siquiera reflexionarlos.

En esta investigación tales conceptos marcan una significación primordial, pues las expresiones del rap, el graffiti y postgraffiti, que forman parte de la cultura Hip Hop¹, se han desarrollado al margen de dichos conceptos. Pero ¿Por qué hablar sobre temas de esta índole? ¿Son un efecto de la posmodernidad? ¿Qué vínculo hay o puede hacerse desde la filosofía? Estos elementos de la cultura o contracultura Hip Hop forman parte de nuestra realidad política-social, basta con echar un vistazo en zonas urbanas o en los medios de comunicación para darnos cuenta de ello.

Hoy en día el Hip Hop es una cultura con seguidores a lo largo del mundo, y en su devenir ha causado un gran impacto en nuestro país, donde actualmente ha habido un auge considerable de seguidores, como no lo había antes sin la ayuda de internet, por ello industrias comerciales han comenzado a interesarse por lo que se genera en México.

Como acciones de rebeldía, es menester analizar en qué sentido tienen el rap, el graffiti y postgraffiti --expresión pictórica con mayor técnica-- una justificación social o personal, el porqué de su auge mundial, así como de qué manera influyen en sus adeptos, su relación con las pandillas y algunas de sus implicaciones en el contexto mexicano y latinoamericano.

¹ En esta investigación escribimos Hip Hop con las dos haches mayúsculas, debido a que en la gramática inglesa así se escribe, como un nombre propio de una cultura.

Las investigaciones sobre temas afines como este son realizadas en su mayoría por parte de la sociología, antropología, entre otras disciplinas del conocimiento; incluso creímos enfrentarnos con escasas fuentes de investigación con respecto a la cultura, así como pocos estudios por parte de países hispanos; lo cual no ha sido así, sobre todo con el graffiti, pero desde el plano filosófico hay muy poco interés, de ahí que nuestra investigación busque abrir camino en este sendero aun extraño para la filosofía, ya que ésta se ha limitado a analizar los cánones estéticos que social y culturalmente son aceptados, pensando en la cosa en sí; el todo, la existencia, lo bello, el arte, desde una visión abstracta y panorámica: por no caer en subjetivismos es ajena a los sectores desfavorecidos concretos como son los movimientos contraculturales. El pensamiento filosófico debe ser también certero, cual fusil, pensar y repensar al fenómeno desde una óptica fija, telescópica, microscópica, para comprender al objeto a profundidad.

Sí la filosofía tiene como inquietudes la búsqueda de la verdad y transformar la realidad en sus diversos aspectos, como por ejemplo la de los oprimidos, por ende, en este enfoque concreto hay cabida para que esta disciplina del conocimiento dé cuenta de la realidad tratando de resolver problemas existentes de esta parte del sector urbano, como son la violencia, la ignorancia y la falta de recursos que sufren algunos seguidores de la cultura popular. Sin embargo, creemos que esta cultura en conjunto con sus expresiones puede brindar fundamentos existenciales que les permitan a sus seguidores, una acción social integradora. He aquí la importancia de realizar esta investigación desde el ámbito filosófico.

Desde temprana edad nos hemos visto influenciados e identificados con esta cultura urbana, hemos vivido sus efectos tanto favorables como desfavorables, dado el contexto donde hemos crecido. El Hip Hop nos abrió un mundo al que se le suele rechazar social y culturalmente por su carácter transgresor.

Sin embargo, dicho de forma coloquial: ha aportado cosas positivas, es decir; nos ha alejado de lo que nos dañaba, nos hizo ver que otro mundo es posible, un mundo de: paz, de libertad y de unión. Nuestro vínculo personal con las prácticas del rap y el graffiti aportó significativamente al interés por conocer, a desarrollar un sentido crítico y a interesarnos por el bien común. Es por ello nuestro interés de llevar a cabo esta investigación, porque, así como en nosotros causó ese impacto pensamos que a otras personas les causa lo mismo o algo similar a nuestras experiencias.

La relevancia de hablar del tema estriba como ya se dijo: en dar cuenta de cómo se ven afectados los seguidores de este movimiento, no sólo respecto a lo producente sino también en lo contra-producente, para ver qué es lo que se puede hacer para llegar a una liberación de los enajenados, en el sentido de la concepción freireana acerca del trabajo de los oprimidos, utilizando como herramientas educativas estas expresiones urbanas. Una de las preguntas fundamentales de este tema es: ¿Qué hay que evitar para que no haya una alianza con los opresores?, reproduciendo sus cosmovisiones que nos normalizan y hacen que nos oprimamos entre oprimidos, limitándonos a ser.

Emergen, pues, preguntas como ¿son estas manifestaciones un arte o tan solo una actividad de los sujetos cuya intención es ir en contra de las normas que son establecidas? Dichas expresiones del rap, el graffiti y postgraffiti ¿representan o crean una realidad? Esta cultura urbana no es considerada al momento de pensar en los problemas estéticos y sociales; su interpretación se reduce muchas veces a definir a sus simpatizantes como vagos y delincuentes, sin analizar a profundidad tales prácticas, por eso hay mucho qué decir.

En este trabajo realizaremos una reconstrucción histórica para ver cómo influye el movimiento de EUA –lugar de origen– en países hispanohablantes, especialmente en México. Desde luego, es menester reflexionar si hay un movimiento análogo a la concepción de Krs One² del Hip Hop, como movimiento consciente que mediante el arte pretende liberarse de la opresión y el autoconocimiento del sujeto, análogo porque el contexto implica que el Hip Hop (en especial el rap y el graffiti) se vivan un tanto diferente en cada sociedad y esto se tratará de explicar en el desarrollo de la investigación.

En las siguientes líneas buscamos analizar estas expresiones culturales como herramientas liberadoras de falsas ideologías, dogmas y acciones que limiten la liberación del sujeto; abrir la posibilidad de una acción que contribuya a la autoafirmación de los demás sujetos. En este sentido, estas manifestaciones configuran un proceso de educación entre oprimidos, esta educación pretende liberarnos unos a otros, incluyendo a quienes nos oprimen, formando criterios propios y conciencias activas.

Por eso sostenemos hipotéticamente que el rap, el graffiti y el postgraffiti son formas de expresión de pensamientos sensibles³ donde se comunican ideas mediante una *razón poética*, que pueden ser utilizadas como herramientas transmisoras de conocimientos para combatir la hegemonía ideológica y política que impera en el país. Especialmente nos interesa analizar ejemplos de México y Latinoamérica.

² Es un rapero y activista de origen jamaquino, considerado como uno de los pioneros de la cultura del rap.

³ Augusto Boal emplea este término en *La estética del oprimido*, ALBA, Barcelona. 2012

Inicialmente analizamos el contexto social donde surgen estas expresiones, haciendo una reconstrucción histórica de su desenvolvimiento, para analizar sus fases y cosmovisiones de los representantes de la cultura Hip Hop.

En *El Evangelio del Hip Hop*, KRS One pretende promover los principios que un hiphopero/a debe tomar en cuenta para la conservación de la cultura, asimismo define la esencia del Hip Hop y cómo es que surge esta cultura, él desglosa diferentes formas de entender el Hip Hop, pero las tres más importantes según nuestro criterio se desarrollarán más adelante.

El Hip Hop según él, es la inteligencia en movimiento, una inteligencia activa. En otras palabras es un movimiento artístico inteligente que responde a la opresión, donde hay una búsqueda de tu ser auténtico.

Peter McLaren ayudará a darnos una visión del subgénero rap “gansta” ¿Cómo era visto? ¿Qué implicaba ser un rapero gansta en la década de 1990? Aquí se analiza la transgresividad patriarcal de este estilo de rap y la masculinidad mostrada por los raperos, de ahí surge la pregunta: ¿Existe una justificación de las expresiones violentas de los artistas? Desde el capítulo Pedagogía gangsta y guetocentrismo: la nación hip hop como esfera contra-pública, de su libro Multiculturalismo revolucionario, buscaremos la respuesta.

En el presente trabajo realizamos una reconstrucción de la cultura Hip Hop en México, para diferenciar el movimiento del de Estados Unidos, es decir, si el movimiento es imitativo o análogo, lo cual nos permitirá analizar las implicaciones para el análisis.

Siguiendo las ideas de KRS One explicaremos cómo se forja en los exponentes y seguidores una identidad como *hiphopas* --la cual es un sí mismo colectivo, una identidad que les permite

narrarse e interpretarse hermenéuticamente, para explicar esto nos ayudan Paul Ricoeur y su libro *Sí mismo como otro*, así como Jean Paul Sartre y su libro *El ser y la nada*, los cuales nos permiten analizar la identidad personal que se construyen los adeptos de la cultura--, Luis Villoro, por su parte, nos permite comprender la identidad colectiva que se crean quienes son parte de la idea de Hip Hop, desde su libro Estado plural, pluralidad de culturas .

Con el artículo El arte como creación de realidad de Mario Teodoro Ramírez, encontrado en su libro: Variaciones sobre arte, estética y cultura, hacemos un análisis estético-fenomenológico ya que, dichas expresiones no solo son señales de rebeldía, sino que tienen un ámbito estético al chocar y despertar la sensibilidad de quien experimenta la obra. Ello justifica en qué sentido pueden considerarse las obras del rap, graffiti y postgraffiti como un arte contemporáneo, por su creación de realidad, o sea, las obras crean una realidad independiente al afuera, que muchas veces es reflejo de la experiencia vivida que se tiene de los barrios.

Con Merleau Ponty desarrollamos la idea de que dichas expresiones son artísticas en tanto extensión de la corporalidad, debido a que los artistas aportan su cuerpo en el acto de creación, pues su subjetividad esta intercalada con el mundo por el que se ven afectados y afectan; esto se sustenta desde sus libros Fenomenología de la percepción y El ojo y el espíritu. Vinculamos esta postura con la concepción de María Zambrano de la *razón poética* (Claros del bosque) y con el tema de la *inteligencia sensible* de Simone Weil (La gravedad y la gracia y Carta a Cahiers du Sud sobre las responsabilidades de la literatura) que produce lo que podríamos llamar un *pensamiento sensible*, es decir, un pensamiento vinculado y comprometido con la sensibilidad.

Los marxistas Antonio Gramsci y Hebert Marcuse nos ayudan a explicar qué es hegemonía y contra-hegemonía, y cómo se normalizan las prácticas de dominación mediante distintos medios, como en la educación, la que muchas veces reproduce y mantiene los signos del dominio. De tal forma que algunos artistas pueden considerarse como *intelectuales orgánicos* de la cultura, y otros en cambio fungir como elementos muy importantes para una revolución proletaria, según el italiano, ello desde sus Cuadernos de la cárcel, III y IV. El pensador alemán nos ayuda a entender que todo control es injustificable, por lo que se analizan los conceptos: *principio de placer* y de *actuación* que retoma del pensamiento freudiano para explicarnos una represión injustificable, esta es la *represión excedente* que desglosa en Eros y civilización y en El hombre unidimensional.

Con el semiólogo Charles Morrirs se expondrá el carácter semiótico de las expresiones analizadas. Cómo se pueden transmitir cosmovisiones de dominio mediante los signos, por medios como: escuelas, iglesias, políticas, sistemas de comunicación etc., de esta forma se puede decir que tales cosmovisiones causan patologías sociales donde se impone una conducta de conformismo, según el autor. En el presente trabajo se argumentará cómo estas expresiones pueden combatir mediante sus signos estas patologías, visto desde su libro Signos, lenguaje y conducta.

Desde las tres dimensiones del lenguaje, en este caso la pragmática; es decir, la relación entre signos e intérpretes, justificamos que: si el intérprete, al momento de expresar algo favorable en una canción, rima o graffiti, esto deberá verse reflejado en la conducta del interpretante, siempre y cuando haya una interpretación correcta, pues desde esta visión los signos son generadores de conducta y ello tiene que verse reflejado en el individuo pues su

mensaje altera de algún modo su sensibilidad, lo cual se sustenta en el libro de Morris Fundamentos de la teoría de signos.

Las filósofas francesas Simone de Beauvoir y Rossi Braidotti nos dan bases para comprender la condición de las mujeres dentro de la cultura Hip Hop. Con ellas explicamos cómo es que sufren violencia y exclusión por gran parte de los varones que integran la cultura, quienes las cosifican y reducen a objeto sexual, por lo que podemos decir que el Hip Hop mantiene rasgos de una cultura falocéntrica que en ocasiones reproduce el sistema patriarcal; por ello no podemos hablar de sus prácticas como promotoras de una cultura de paz y de unión al violentar y excluir a parte de sus integrantes.

Con Rossi Braidotti argumentamos cómo parte de las mujeres que integran dicha cultura *devienen en nómades*, buscando darse una identidad múltiple, que rechaza la identidad fija que social y culturalmente se ha impuesto a las mujeres. Su propuesta es definirse a sí mismas, reinventándose fuera de la concepción del sistema sexo-género y a través de la creación de nuevas subjetividades. De Beauvoir tomamos su libro *El segundo sexo* y de Braidotti: *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea y Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*.

Remitiéndonos a Paulo Freire, en especial a su *Pedagogía del oprimido* argumentamos cómo es que siguiendo las ideas de KRS One, el rap, el graffiti y el postgraffiti son herramientas contra-hegemónicas a considerar para la lucha, la concienciación y para la reflexión social, pues ayudan a transformar la realidad.

Con base en estos autores justificamos nuestra posición acerca de que hay una educación contra-hegemónica por parte de ciertos adeptos de la cultura Hip Hop, ya que algunos artistas tienen un compromiso social, pues buscan despertar en sus seguidores el interés por conocer y que, mediante ese conocimiento, se genere un criterio propio para cuestionar su mundo, y sobre todo, accionar para transformarlo.

Capítulo I. Análisis del surgimiento Hip Hop. Fases y transgresividad

En este capítulo nos avocamos a hacer una reconstrucción de cómo surge la cultura popular Hip Hop, analizamos su surgimiento con el propósito de dar una visión más rica de la que hemos podido leer en otras investigaciones, pues las aclaraciones, descripciones y análisis de su emergencia que se han realizado, por lo general, son estudios poco vívidos, que escasamente ayudan al lector a mantener cierta empatía o cercanía con el objeto de estudio. Por eso es necesario situarnos detalladamente en el surgimiento (sin caer en un estudio meramente histórico) y en el contexto donde nace y se desenvuelve el Hip Hop. Para ello nos apoyamos en Jeff Chang *Generación Hip-Hop* y Agustín Prina, *La guerra de Vietnam*.

Basándonos en Jeff Chang, la tesis de Iván Mendoza, expresada en *Dimensiones del arte callejero* y la tesis de Javier Carbajal, *Configuración de la transgresión y avatares ideológicos*, se desarrolla un análisis del desenvolvimiento del graffiti, su transgresividad, y su relación con las pandillas, así como el vínculo entre: graffiti clásico, postgraffiti y arte callejero. Asimismo se analiza el subgénero de rap gangsta con el artículo de Peter McLaren *Sobre Pedagogía gangsta y guettocentrismo* para comprender su carácter nihilista, y con José Antonio Pérez Tapias se critica el orden patriarcal en el que tales prácticas se realizan.

1.1 La guerra de Vietnam

El que quiera apoderarse de Vietnam deberá matar hasta el último hombre.

Ho Chi Minh

Tras las devastadoras confrontaciones bélicas del siglo XX, como las guerras mundiales y la guerra fría, Vietnam que hasta ese entonces había sido colonia francesa, con la lucha de independencia y los acuerdos de la conferencia de Ginebra en 1954 queda dividida en dos por el paralelo 17, es decir, Vietnam del Norte (comunista) y Vietnam del Sur (capitalista). Dicha división era provisional, pues en dos años se realizarían elecciones donde se decidiría sobre su unidad e independencia.⁴

En esos momentos Estados Unidos sustituye a Francia en la intervención imperialista y coloca de manera fraudulenta en 1955 a Ngo Dinh Diem en el gobierno de Vietnam del Sur, a éste se le manipularía por los intereses del país norteamericano y posteriormente Diem va a rechazar las elecciones establecidas en 1956 (Pitrina, 2008, pp. 22-23). El interés de Estados Unidos era que el comunismo no se extendiera a las demás zonas indochinas y otras aéreas, por lo cual le brindó apoyo económico-militar al país del sur, con el argumento de defender al *mundo libre* contra la amenaza soviética y el sistema socialista (Vietnam del Norte) que se extendía con mayor fuerza en busca de la reunificación de Vietnam. La política exterior estadounidense enviará ayuda militar para participar en los programas de Diem, los cuales combatían la posibilidad de unión entre las naciones vietnamitas.

⁴ Prina, Agustín (2008). *La guerra de Vietnam*. Ocean sur, México, p.20.

Durante la opresión social y religiosa que vivía la población de Vietnam en 1960 comienza a surgir en el sur el Frente Nacional de Liberación agrupando todas las fuerzas democráticas del país, este Frente será conocido como Viet Cong (fig. 01), el cual era liderado por Ho chi Minh, líder anticolonialista norvietnamita, quien también tuviera un papel fundamental en la Liga por la independencia: Viet Mint (fig. 02).

Sin embargo, no es hasta 1964 que Estados Unidos invadirá Vietnam tras el ataque de dos barcos estadounidenses, dicho ataque será causado por la CIA (Agencia Central de Inteligencia); hecho que utilizará como justificación el presidente Lyndon B. Johnson para participar completamente en la guerra, enviando masivamente soldados y armamento (Prina, 2008, p.29). Ello produciría un sometimiento de Vietnam del sur al país norteamericano, por lo que se intensifican las guerrillas del Frente Nacional de liberación y de la república democrática, que no se rendirán y resistirán hasta la retirada de Estados Unidos.



Fig. 01) Vietcong de Vietnam del Norte 1966 durante la Guerra de Vietnam. George Esper,



Fig. 02) Ho Chi Minh (de pie, tercero desde la izquierda) tercero desde la izquierda), Autor desconocido.

1.2 El efecto de la guerra en Estados Unidos

Cuántos caminos deben recorrer un hombre, antes de que le llames "hombre".
Cuántas veces deben volar las balas de cañón, antes de ser prohibidas para
siempre.
Cuántos años pueden vivir algunos, antes de que se les permita ser libres. Cuántas
veces puede un hombre girar la cabeza, y fingir que simplemente no lo ha visto.
La respuesta, amigo mío, está flotando en el viento.

Bob Dylan. Blowin' in the Wind

Como hemos visto la intervención imperialista estadounidense desató en 1964 una guerra que se extendió hasta 1975 causando millones de muertes, lo cual, ocasionó una tensión y un caos social en el país norteamericano. Es así que van surgiendo movimientos civiles preocupados e indignados por la sangre derramada en Vietnam, así como por las consecuencias que estaba causando la guerra de manera interna y alrededor del mundo.

Estos grupos anti-belicistas comenzaron a manifestarse en contra de la inhumanidad de la clase dominante, a la que sólo les interesaba conseguir sus fines particulares de dominio capitalista. Sin importar la destrucción, el desastre y las ruinas en que estaban dejando a su mismo país, se llegó incluso mantener una disciplina interna manipuladora y represiva, manteniendo la estructura de clase en la nación (Pitrina, 2008, p. 101) donde se privilegiaba a los burgueses y pequeñoburgueses blancos.

Gran parte del presupuesto económico para el sustento de la población fue dirigido por la oligarquía norteamericana hacia armamento militar, según Agustín Prina “[...] los gastos masivos

en educación y bienestar tendían a destruir la posición privilegiada de la clase dirigente, los gastos militares hacían lo opuesto. La razón de ello es que la militarización siempre nutre a todas las fuerzas reaccionarias y conservadoras de la sociedad, genera una obediencia ciega hacia las autoridades y muestra a toda oposición como una traición a la patria” (Pitrina, 2008, p. 101).

He aquí porque se recortaba el presupuesto social y se manipulaba a los *mass media* para su provecho expansionista, en pos de extender su cosmovisión capitalista de “mundo libre”, tergiversado para invadir y saquear a países subdesarrollados. Los medios de comunicación que influían a las masas para la aprobación de la guerra, a su vez, influyeron después para que la invasión perdiera legitimidad por el contenido atroz que mostraban a la ciudadanía (Pitrina, 2008, p. 102).

Esa crisis y tensión que vivían los ciudadanos estadounidenses provocó que se cuestionara la justificación de la guerra y su posible victoria, pues las bajas militares eran cada vez mayores, lo cual desencadenó el surgimiento de movimientos pacifistas liberales, radicales y de la nueva izquierda (the new left); éstos tenían sus desacuerdos, pero su propósito principal era que el gobierno terminara con la guerra (Pitrina, 2008, pp.104-105).

Estudiantes, profesores, intelectuales (fig. 03), grupos del movimiento por los derechos civiles, como el activista Martin Luther King, Malcom X, artistas, deportistas (fig. 04), fueron un eslabón de suma importancia en la lucha antibélica, así como para el movimiento contracultural Hippie. Todos ellos unieron fuerzas en la década de 1960 para exigir parar la guerra, pues los jóvenes militares, brutalmente asesinados, en su mayoría eran negros, latinos, asiáticos y aborígenes, es decir, la mayoría de condición obrera. Por ello Martin Luther King dirá en uno de sus discursos:

Nos vemos una y otra vez frente a la cruel ironía de observar a chicos blancos y negros en la televisión mientras matan y mueren juntos por una nación que no ha podido sentarlos juntos en las

mismas escuelas. Así los observamos en solidaridad brutal, quemando las chozas de una pobre aldea y nos damos cuenta de que no hubieran vivido juntos en la misma cuadra en Detroit (Pitrina, 2008, pp. 108-109).

El gobierno se mostraba indiferente ante la situación, buscaba la forma de afirmar la guerra y contar con el sostén de los ciudadanos, pero esto de poco serviría, pues con el paso del enfrentamiento bélico Estados Unidos perderá la guerra tras la entrega de ciudades y armas al FNL por parte de los vietnamitas del sur en 1968, lo que llevaría a la retirada paulatina a los norteamericanos (Pritina, 2008, pp. 117-118). En 1973 firmarían los acuerdos de paz de París; posteriormente Vietnam del Sur perderá la guerra al no verse apoyado militarmente el país indochino.



Fig. 03) Protestas estudiantiles contra la guerra en 1965



fig. 04) El sermón de Luther King contra la guerra de Vietnam y el racismo, 1967

1.3. Surgimiento y evolución del Hip Hop

Somos una familia.

Lo más importante es la relación entre nosotros, conectarse uno con el otro. Por eso tiene un atractivo universal. Ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea. Hay muchísimas personas que utilizan el Hip-hop para cumplir con los verdaderos objetivos del género: acercarse a los jóvenes y mostrarles que existe otro mundo posible, un mundo donde todos podemos convivir y divertirnos juntos. Lo importante no es mantener la autenticidad⁵, sino hacer lo correcto.

Kool Herc

Este es el contexto que da pie a la cultura Hip Hop, una clara crisis política-social, por eso no podemos solo centrarnos en cómo se desarrolla sin antes entender y analizar el por qué. Sí, es cierto, nace en los Barrios bajos, en los guettos marginados de Nueva York, a finales de 1960 y principios de 1970 en distritos como el Bronx, Queens, Harlem y Brookly; el nucleo de estos distritos fue el Bronx, pues fue el lugar donde se comenzaron a realizar las actividades artisticas. Ahora bien, es menester hacer hincapié en un hecho significativo para la emergencia de la cultura según el historiador Jeff Chang.

El Bronx no solo sufría los efectos de la lucha por los derechos civiles, de la guerra de Vietnam y de un gran conglomerado social tras las guerras mundiales, sino que en 1953 la construccion de una autopista de nombre Crooss Bronx Expressway, atravezaba los distritos, lo cual permitiría conectar los suburbios con mayor rapidez. Sin embargo, no sólo ese era el interes, sino que se pretendia hacer de Manhattan un lugar de riqueza. Esta autopista se convertiría en un desastre en nombre del progreso, según Chang, pues se evacuó a más de sesenta mil habitantes que se encontraban en el camino de la autopista, que eran afroamericanos, latinos y judios (Chang, 2014,

⁵ El término autenticidad en el Hip Hop ha sido pervertido para referirse a la reproducción de lo negativo y destructivo en las calles, como la violencia y el consumo de drogas.

págs. 22-23). La demolición de los barrios pobres causó pérdidas de trabajo y desempleo. Por eso los arrendadores de edificios se veían obligados a quemarlos o a pagar para que otros los quemaran, debido a que con ello accederían a un seguro que les daría 150.000 dolares para subsistir (Chang, 2014, p. 26).

El South Bronx se encontraba en crisis y los incendios aumentaban junto con las pérdidas de viviendas, estas situaciones deplorables las vivía la generación que dio inicio a la cultura Hip Hop. He aquí porque los jóvenes de aquellos años buscaban alternativas de expresión y para hacerse notar, pues el gobierno no se las proporcionaba, ni siquiera existía el interés en hacerlo (fig. 05).



fig.05). South Bronx a finales de 1970. Momentos del pasado

1.3.1 De los Sound Systems al rap

Uno de los sucesos importantes que se dieron como precursores de la expresividad del Hip Hop, fue la aparición de los sound systems, los cuales son: un conjunto de DJs que colaboran para la producción de música con amplificadores de gran tamaño; los primeros grupos nacieron en Jamaica, los cuales solían transportarse en vehículos (fig. 06), éstos tocaban en las fiestas que organizaba el pueblo en 1950 para bailar; eran un espacio “del pueblo, nauna zo autónoma, presidida únicamente por músicos –tanto hombres como mujeres–, y un refugio para la memoria colectiva” (Chang, 2014, p. 36). La música que tocaban por lo regular era reggae⁶, y desde luego las canciones de un ícono de ese género musical: Bob Marley.



Fig. 06). Sound systems en la sala de baile. S.F.

Este estilo musical y el movimiento rastafari se caracterizan por ser de oprimidos para los oprimidos; así pues, el Hip Hop es un conglomerado de culturas y estilos musicales en lo que respecta a su estilo de baile y al rap, pues es un híbrido entre: el blues, jazz, reggae, dub, música

⁶ El reggae es un estilo de música suave y con un contenido alegre, cuyos mensajes están enfocados a la paz, el amor, el respeto a la naturaleza y la difusión del rastafarismo (movimiento religioso de origen africano).

Véase. Canal Trans (s.f). Historia del Reggae, disponible en <http://www.canaltrans.com/musica/reggae.html>, consultado 03/12/2018.

disco, funky entre otros. Mejor dicho, el mismo Hip Hop en conjunto con sus expresiones es un híbrido, ya que tiene como base las costumbres de diversas culturas como las africanas y jamaicanas, tal es el caso de los sound systems, además el rap desciende del reggae (Chang, 2014, p. 37), lo cual pocas veces se menciona.

Centrándonos en lo que concierne al surgimiento en Estados Unidos, todo comienza con dos hermanos de origen jamaicano; Cindy y Clive Campbell, estos se habían criado en Kingston y son quienes llevarán esas fiestas jamaicanas a Estados Unidos alrededor de 1973. Clive ya era un apasionado de los deportes y de la música con algunos años de experiencia como Dj, su nombre artístico es (Dj Kool Herc). A pesar de vivir en el ambiente de la violencia generada por las pandillas y las drogas, no reprodujo las prácticas de violencia y de consumo como muchos de sus amigos y compañeros de escuela. Clive siguió su pasión por la música.

Así, todo adquiere fuerza cuando Clive y su hermana Cindy organizan una fiesta para obtener dinero, la cual fue un éxito. Herc acompañó la fiesta con breaks (interludios) y música soul funk creando un ambiente de catársis nunca antes experimentado por esos jóvenes latinos y negros. “Gracias al baile se estaban desprendiendo del peso de la historia y disfrutaban de la mejor noche de su generación” (Chang, 2014, p. 99), es decir, se liberaron por un momento de las cadenas de la opresión y pobreza.

Quienes asistían a las fiestas eran adolescentes de secundaria, el respeto en las fiestas era lo primordial para que se llevarán a cabo, pues algunos padres iban a divertirse y a observar a sus hijos. Después de poco tiempo los eventos comenzaron a tener más popularidad, por lo que no fue posible seguir con las fiestas en los sótanos de las casas ni en salones, así pasaron a organizarlas al aire libre, donde asistía gente de todas las edades, por eso Herc no permitía ninguna riña entre pandillas.

Comenzaron a conectar micrófonos y “su banda iniciaba los eventos gritando algunas frases y versos rimados” (Chang, 2014, p. 109), eso será el principio de lo que hoy conocemos como rap (fig.07).



Fig. 07).DJ Kool Herc -a la izquierda- tocando en una cancha de baloncesto.

Darbacure. U.

Gracias a las fiestas comenzaron a desaparecer las pandillas, formándose bandas (crews)⁷ por territorios, los que tenían sus Djs y sus bailarines de Breakdance para competir con las demás zonas, siguiendo el acuerdo de paz y tolerancia (Chang, 2014, p. 109). Ante la efervescencia de este fenómeno social que se gestaba en los estratos más bajos del Bronx, comenzaron a sobresalir más artistas, como Joseph Saddler (Grandmaster Flash) con su agrupación, los Casanovas y Lance Taylor (Afrika bambaataa) junto con su banda, Zulu⁸ Nation entre otros Djs y raperos. Estos artistas comenzaron a tener más popularidad y seguimiento que Herc, su aporte es de mucha

⁷ Las crews son grupos de graffiteros, bailarines o raperos que trabajan en conjunto para conseguir algún fin.

⁸ Según Jef Chang, el significado de Zulu es líder afectuoso p. 122, en unión con Nation es: nación de líderes

importancia en el desenvolvimiento del Hip Hop, pues siendo líderes de sus pandillas se convirtieron en iconos de la cultura.

Afrika bambaataa crearía el grupo Universal Zulu Nation para concienciar a los adeptos del Hip Hop, utilizando los cuatro elementos de la cultura: el Dj, el Mc (maestro de ceremonias), el b-boy (hombre que realiza Breakdance) que emergen en las fiestas que se mencionan y el graffiti del que más adelante hablaremos. Su interés era combatir la violencia y abrir mentes, despertar sed por el saber; por eso él agrega el quinto elemento: conocimiento.

Según explicó, “los miembros de Zulu Nation priorizan la búsqueda de razonamientos basados en el conocimiento apropiado, la sabiduría apropiada, el ‘overstanding’ (supra-conocimiento) apropiado y los sonidos apropiados. Es decir, queremos que nuestros adeptos no se basen en creencias, sino en hechos, en ‘hechología’” (Chang, 2014, p. 123).

He aquí dos perspectivas de gran relevancia para nuestro estudio: por un lado la concepción de Kool Herc, hacer lo correcto, conectarse con el otro para crear otras realidades que potencien la vida y no la destruyan. En segundo lugar, el quinto elemento planteado por Bambaataa, el conocimiento, utilizado para comprender a los demás, al mundo y sensibilizarnos como por ejemplo, con la circunstancias que vivían entre 1970 y 1980: el racismo, la segregación, la pobreza, la violencia, represión etc.

La gran mayoría de artistas que vivieron en estos años tuvieron una participación activa o vivieron de cerca los movimientos de lucha por la desegregación y post-derechos civiles, como las Panteras Negras⁹, por ello el Hip Hop a parte de ser urbano es en gran medida revolucionario, la constancia está en las expresiones, y en el activismo que muchos adeptos llevaron o llevan a cabo

⁹ El Partido Panteras Negras fue una organización revolucionaria que comenzó a vigilar la violencia que ejercían los agentes de policía en la población afroamericana. Después tendrán una gran participación en lo concerniente a la lucha contra la segregación racial.

ya sea por la lucha de libertad política de las comunidades negras y latinas de aquellos años o desde otros fines actuales.

Es importante mencionar que el grupo de Zulu Nation liderado por Afrika bambaataa iba en contra del mundo yonqui, convencía a los pandilleros a dejar de pelear entre ellos y unir fuerzas para combatir de forma pacífica la violencia que sufrían por parte de los policías, los cuales, en lugar de disminuir la violencia en los barrios, a causa de las pandillas y la ola de consumo y venta de drogas como la heroína, intensificaba las riñas entre pandillas y contra éstos, pues el servicio oficial se solía centrar en negros y latinos en su búsqueda de amenazas civiles.

En cuanto al grupo, no solo era integrado por varones, sino que tenía a algunas de las primeras raperas como: Queen Lisa Lee, Sha-Rock y Pebblee Poo, las cuales enloquecían al público (fig. 08) (Chang, 2014, p. 137).



Fig.08). Sha Rock, Debbie D y Lisa Lee.
En 1984 en la película Beat Street.

Todo lo realizado por las fiestas, los graffitis y las pandillas fue reorganizado por los miembros de Zulu Natio para crear valores (Infinity Lessons)¹⁰ que guían a los miembros del grupo y de la cultura en su *modus vivendi*, el cual “se basa en el conocimiento, la sabiduría y la comprensión de las cosas, la libertad, la justicia y la igualdad” (Chang, 2014, p. 143). Lo que se llegó a pensar como una simple moda callejera, tomó una forma más sustancial tanto en lo político como en lo intelectual.

Así, este movimiento cultural o contra-cultural fue tomando mayor fuerza hasta hacerse notar en los diferentes estratos sociales y entidades de Estados Unidos, ya no sólo se buscaba entretenimiento, sino que pasaron a querer ganarse la vida con lo que se creaba, se mejoraron las técnicas de mezclas, de sampleos y de rimas en los raps, despertando el interés de industrias musicales que apostaron por la rentabilidad de este nuevo estilo musical. Se realizaron las primeras grabaciones de canciones en discos de vinilo, entre éstas las de un grupo llamado Rapper’s Delight, su duración era de quince minutos por canción, ello causó molestias a ciertos exponentes, pues los eventos tenían una duración de tres horas por lo que les parecía demasiada corta la duración (Chang, 2014, p. 171). Es así como el Bronx estaba dando de qué hablar, pero esta vez no era por desestabilidad social, sino por la escena del Hip Hop.

La aprobación de la gente y las grandes ventas de discos motivó una efervescente aparición de raperos y contratos, por ende, el rap paso a ser el centro de la cultura. Los sellos discográficos buscaban la forma de hacer más rentable el producto, así fue que empezaron a reducir los grupos y la duración de las canciones (Chang, 2014, p. 176)

¹⁰ Véase. Las lecciones de infinito en <http://new.zulunation.com/infinity-lessons/>, consultado 20/12/2018.

Sin embargo, el Hip Hop no dejaba de ser percibido por la sociedad en general como una moda pasajera de jóvenes inadaptados, vagos sin quehacer. Había quienes buscaban explotar las creaciones para convertirlas en mercancías rentables, y había quienes buscaban desplegar una autenticidad del movimiento, como trataba de hacer Afrika Bambaataa con Zulu Natio, después en 1982 salió a la luz un sencillo que declaraba lo que era el movimiento Hip Hop; el nombre de la canción es *Planet Rock*, el tema “era la invitación universal del hip-hop, una visión hipnótica de un planeta unido más allá de las razas, la pobreza, la sociología y la geografía” (Chang, 2014, p. 176). Este tema tuvo un éxito que llevó al Hip Hop a ser un fenómeno internacional, llevando a exponentes del Hip Hop a lo que sería la primer gira en el continente europeo, que fue en Inglaterra y Francia.

Después de esto comenzaron a sobresalir raperos, grupos y sellos independientes en la década de 1980 como el mencionado Grandmaster Flash y The Furious Five, con el tema *The message*, el cual tendría también gran éxito, pues fue la primer canción de conciencia, pues nos habla de la difícil realidad del guetto, de un barrio de segunda (como lo menciona la canción), así como de las consecuencias que llegan después de elegir una vida apegada al vandalismo y el abuso policial que se sufre (fig. 09); siguiendo con la lista, destacaron grupos y sellos: Def jam, Run DMC, Public Enemy, Salt-N-Pepa, N.W.A, Boogie Down Productions, De la Soul, Cypress Hill grupo cubano-mexicano pero radicado en Los Ángeles, entre otros. En 1990 destacaron agrupaciones como: A Tribe Called Quest, 2pac, Wu-Tang Clan, Snoop Dogg, Nas, The Notorious B.I.G., Coolio, Jay-Z, EPMD, por no mencionar más.



Fig.09) Grandmaster Flash y the furious Five,
the message. Imagen del video musical

Como nuestra tarea no es especificar el trabajo de cada artista y grupo, sólo nos remitiremos a aquellos que su trabajo fue muy polémico en esos años, como es el caso de Public Enemy e N.W.A del que se hablará más adelante.

1.3.2. Repercusiones del movimiento por lo derechos civiles y los Movimientos post en la cultura

En 1980 apareció un movimiento que continuaria con la lucha racial en África y los Estados Unidos, a este movimiento se le conoce como *apartheid* (separación), este aparato ideológico permitía el sometimiento de sujetos negros a blancos (Chang, 2014, p. 276), por lo que no tardó en aparecer un movimiento civil y estudiantil anti-apartheid. La opresión y las detenciones por manifestarse en contra del apartheid no tardaron en aparecer. En la educación se exigio que se tomara en cuenta la cultura de los distintos alumnos. “Lo que se exigía era un nivel superior de

representatividad, que solucionara la invisibilidad de las minorías raciales y compensara lo prejuicios eurocéntricos universitarios” (Chang, 2014, p. 276).

Grupos como Run DMC y Public Enemy tuvieron participación en estos movimientos post-derechos civiles, lo cual tuvo mucha relevancia pues el rap había pasado a ser un bien de consumo. Por lo que se comenzó a percibir a los raperos como “las voces de su generación” “el centro del mundo del rap gravitaba decididamente hacia el nacionalismo afroamericano. La cultura del hip-hop se reacomodó y reinventó sus raíces, representándose ahora como un género serio, un género negro” (Chang, 2014, p. 295).

Public Enemy que era integrado por Chuck D y Flavor Flav se destacaron por su interés político, por lo que pasaba y había pasado en la transición de su país, en especial con la población negra y latina. Fue el grupo de rap más activo en lo concerniente a los movimientos de liberación post-derechos civiles junto con Run DMC y los Beastie Boys en 1980. Estos jóvenes estaban demostrando a los críticos y a la población en general que “el hip-hop ofrecía una vía de desegregación voluntaria mucho más radical y exitosa: era música que borraba las fronteras y acarrearía enormes consecuencias sociales” (Chang, 2014, p. 317).

Apesar del separatismo por parte de blancos, negros y latinos el Hip Hop lograba cada vez una mayor convivencia entre los jóvenes. Chuck D y Flavor Flav querían concienciar a la gente con su música para terminar con el racismo, por lo que organizarían una marcha contra el racismo, en la cual grabarían escenas para su canción *Fight the power*, la gente mientras marchaba gritaba el nombre de la canción, el cual era el estribillo.

Se tocó la canción en un escenario donde el fondo era una lona con la imagen de Malcom X, parte del rap decía “Our freedom of speech is freedom or death. We got to fight the powers that be. Lemme hear you say ¡Fight the power!” (Nuestra libertad de expresión es la libertad o la muerte. Tenemos que luchar contra los poderes que sean. Déjame escucharte decir ¡Luchar contra

el poder!) (fig. 10). Chuck D pasaría a ser visto como el Malcom X de su generación, ello le atraería muchos problemas con la prensa y demás personas públicas, pues se le criticaba cualquier cosa que no fuera bien visto por los estándares de lo aceptable para la sociedad.



fig. 10) videoclip de la canción Fight the power,
Public Enemy

1.3.3. Del graffiti y las pandillas

El graffiti es un arte, y si el arte es un crimen, que Dios lo perdone todo.

Lee Quiñones.

El rap, el break dance, el graffiti y Dj han sido postulados y universalizados como elementos conformantes de la cultura Hip Hop, estas expresiones se desarrollaron en los mismos años como ya se ha mencionado. Sin embargo, consideramos menester dedicar un pequeño apartado al

desarrollo y el desenvolvimiento del graffiti y las pandillas, pues ello nos permitirá no dar saltos inesperados en la investigación que puedan afectar la comprensión de ésta.

Sólo nos centramos en el surgimiento y desenvolvimiento de tales fenómenos en el Bronx y ciudades del país norteamericano, pues si buscáramos su origen tendríamos que hacer un estudio de los primeros jeroglíficos y pinturas rupestres, como es el caso del graffiti, el cual ya ha sido estudiado por Javier Carbajal¹¹. Con las pandillas tendríamos que ver cómo surgen en los países europeos, como el caso del Reino Unido e Italia, para explicar su extensión geográfica de manera sociológica.

En un principio no había ninguna relación entre un fenómeno y otro, el graffiti no crea a las pandillas ni las pandillas al graffiti, entonces cabe preguntarnos ¿por qué se comienza a asociar una práctica con la otra? Pues, tal parece que al hablar de graffiteros hacemos alusión a pandilleros y viceversa.

Las prácticas de lo que hoy conocemos como graffiti comenzaron a realizarse cuando ya estaban gestados los grupos de pandillas en el Bronx y ciudades periféricas entre los años de 1960. Una gran cantidad de pandilleros eran afroamericanos o latinos, el rango de edad de los integrantes se encontraba entre los 12 y los 20 años; las más famosas eran: los Savege Sukull, Black Spades,

¹¹ Carbajal hace un estudio del graffiti remontándose a la prehistoria, en especial en el periodo Neolítico. Él explica la necesidad desde los primeros pobladores de simbolizar la existencia, en un sentido rousseauiano expone cómo en el estado de Naturaleza la humanidad expresaba su representación del mundo en imágenes; en un comienzo describe cómo en el paleolítico tallaban sus nombres, en piedras, arboles etc. Con el sedentarismo, o sea con el paso al periodo neolítico se fueron creando las pinturas rupestres. Carbajal, afirma de forma muy atinada a nuestro parecer que “escribir o dibujar sobre los muros es una actividad que va más allá del puro gusto de hacerlo o de no tener un recurso para pintar sobre otro material, tendría que ver más bien con el intento de comunicar y perpetuar algo, de grabar un mensaje que va a estar constantemente hablando aunque el autor ya no esté presente” (Carbajal, 2015. p.25).

Chingalings, Savege Nomads, Black Falcons, Ghetto Brothers, Saven inmortal etc. Los integrantes tenían que pasar por un proceso de iniciación, el cual variaba según la pandilla. Cada una contaba con su territorio, y las riñas entre una y otra por el poder y respeto eran constantes, así como los enfrentamientos con policías, éstos en ocasiones duraban hasta más de cinco días (Chang, 2014, p, 71).

Las pandillas eran un refugio para los adolescentes en esos años de crisis en el Bronx, “le daban una estructura al caos [...]. Les daban la sensación de pertenecer a una familia [...]. Explicó Tata, una de los Savage Skulls. “Es el único modo de subsistir en la calle, porque si uno va por su lado, nos hundimos”” (Chang, 2014, p. 73). Tras no tener educación y atención en su casa, los jóvenes buscan la forma de pertenecer a un grupo donde sientan afecto y reconocimiento. Los barrios en los que abunda la pobreza, la ignorancia y la falta de valores, son donde los jóvenes buscan recrear lo que no se les ha brindado, sólo que en la mayoría de ocasiones se reproduce el mismo síntoma.

Las pandillas tenían el control de lo que ocurría en el Bronx, por lo que la violencia se acrecentaba cada vez más, ello desató una guerra entre pandillas causando cientos de muertes, ni siquiera la policía pudo contener la guerra. No fue hasta que los mismos pandilleros tomaron conciencia de lo negativo de la sangre derramada. Los líderes de las pandillas se reunieron para hacer un acuerdo de paz y crearon un tratado que decía:

Hermanos y hermanas:

Tenemos conciencia de que todos somos hermanos, que vivimos en los mismos barrios y afrontamos las mismas dificultades. También somos conscientes de que las peleas entre nosotros no son la solución a nuestros problemas. Si queremos construir una comunidad mejor para nuestras familias y nosotros mismos, debemos trabajar juntos. Quienes firmamos este acuerdo nos comprometemos a mantener la paz y la unidad para todos, y de aquí en adelante nos denominaremos “la familia”. (Chang, 2014, p. 86).

El tratado comprendía los puntos que debían seguirse, y en caso de algún conflicto se mantendría un diálogo pacífico, si el conflicto era entre dos personas y no se lograba solucionar el problema con el diálogo, esas personas pelearían, terminada la pelea se daba por terminado el conflicto (Chang, 2014, p, 87). Sin embargo, la paz no duró mucho tiempo y fue hasta que el graffiti entró en vanguardia que comenzaron a desaparecer las pandillas. “Los graffiteros, marcaron, literalmente, su propio camino y dejaron atrás a la generación de las pandillas. Al cruzar los territorios establecidos para plasmar sus alias en marcador o aerosol estaban proclamando, al mismo tiempo, “Aquí estoy” y “váyanse todos a la mierda” (Chang, 2014, p, 103).

Así pues, en sentido estricto el graffiti surge con independencia de las pandillas y de las demás expresiones que conforman la cultura rebelde del Hip Hop, es más, sigue teniendo esa independencia. No es que todo graffitero escuche rap o lo haga, o que tenga que sentirse o ser parte de esta cultura para crear o degustar del graffiti, como es el caso del rap o del break dance, no todo rapero ni b-boy¹² están vinculados o deben estarlo con el graffiti, el vínculo entre una expresión y otra se generó a partir de que los primeros artistas mantuvieron relaciones con unos y otros, es más, el primer vínculo entre un elemento y otro se hizo por parte de uno de los primeros graffiteros: Fab 5 (graffitero reconocido de aquella época), él se dio cuenta que estas expresiones que se conocen como elementos del Hip Hop podrían ser parte de una misma cultura (Chang, 2014, p. 195).

La emergencia y desenvolvimiento de la práctica pictórica surge en la ciudad de Florida, el iniciador de esta escritura urbana es Cornbread por el año de 1965 (fig. 11). Todo comenzó como una forma de expresarse y de ir en contra del sistema, era una forma de mostrarse ante la comunidad y a las clases opresoras, surge como expresión meramente gráfica, como un ataque contra la invisibilidad que sentían los jóvenes en los años 70 (Chang, 2014, p, 103). Uno de los graffiteros

¹² Persona que baila breakdance.

más conocidos en esa época en New York fue Taki 183, como él muchos de los primeros escritores comenzaron a escribir su apodo con el número de su calle (fig. 12)., el graffiti se puso de moda luego que el New York Times publicara un artículo sobre Taki.



Fig.11) firma de Cornbread, s.f.



Fig.12). Taki 183 graffiteando con aerosol, s.f.

Este tipo de escritura transforma la caligrafía y semántica convencional, su característica es que sus escritos no contienen una técnica específica, sino que cada graffitero debe crear la propia. Los tags (firmas), son plasmados por lo regular en aerosol de forma ilegal, estas firmas son el comienzo de lo que hoy se conoce como graffiti. En 1968 comenzó a tener auge en el Bronx, las firmas se hacían en los vagones de los trenes. Cuando la policía los empezó a quitar, los graffiteros comenzaron a rayar las calles, así pues:

Los graffiteros deambulaban por los territorios de las pandillas, se escabullían del largo brazo de la ley, traspasaban todos los límites y violaban las normas de propiedad y decoro, de ese modo encontraban una suerte de libertad a su medida. Si uno escribía su nombre, estaba ubicándose al borde de la sociedad civilizada y plantando su bandera allí. En palabras de Greg Tate, se trataba de una “colonización a la inversa” (Chang, 2014, p. 104).

Esa colonización a la inversa tiene en sí un aspecto de transgresión para una sociedad que ha desarrollado las formas de expresión comúnmente deseables. La colonización es en cierto sentido anónima, pues sólo la comunidad de graffiteros puede entender de quién o de quiénes se trata al ver plasmada una huella de graffiti, esa huella forma parte de un sector social que se le aleja y reprime pero también él mismo se aparta de la sociedad y de las expresiones correctas que ésta ha dictado.

Graffiteros o escritores (así se les llamaba en un principio) como Lee Quiñones (fig. 13), LADY PINK, TRACY 168, DAZE darían de qué hablar e inspirarían posteriormente a grandes artistas del graffiti. LADY PINK fue una de las mejores graffiteras, sin embargo, no era reconocida por la comunidad machista de escritores. Por ser mujer suponían que ella no era quien realizaba sus obras, sino su novio. Pronto se ganaría el reconocimiento de la escena del graffiti, su talento por sí mismo daría de qué hablar (fig.14).



Fig.13). Graffiti del metro, hecho por Lee Quiñones, S.F.



fig. 14) Lady Pink. s.f.

En 1972 el Estado realiza la primer campaña antigraffiti, éste pasaría a ser una amenaza civil, el gobierno gastaría grandes cantidades de dinero para cubrir las piezas, así que comenzaron a verse una gran cantidad de estilos y las obras más grandes del movimiento que atacaba la normalización: una de esas obras fue realizada por Fab 5, cuyo nombre es Da-Da Soup (sopa dadaísta fig. 15). Poco despues comenzó a surgir throw ups (bombas), letras gordas y alargadas (fig. 14), el wildstyle (estilo salvaje), el cual se caracteriza por distorsionar las palabras y enredarlas. Una de las obras más conocidas de este estilo es la que crearía FUTURA en un vagón de tren en 1980, Break, (Chang, 2014, p, 164), fig.16.



Fig.15) FAB 5 FREDDY, Da-Da Soup, 1979



fig. 16) FUTURA, Break, 1980.

Mientras, el Estado estaba interesado en hacer ver el graffiti como un problema social, catalogando como vándalos y enfermos mentales (John Lindsay, alcalde de New York) a quienes llevaban acabo esta nueva expresión revolucionaria . Para Jhon Lindsay el graffiti era un “impacto visual desmoralizante”, con esas visiones crearían un perfil de delincuentes:

Sexo: masculino
Raza: negro, puertorriqueño, otros (en ese orden).
Edad: variable, en general de trece a dieciséis años.
Ocupacion: estudiante (familia de nivel socioeconómico bajo).
(Chang, 2014, págs, 176-177).

Esa perspectiva del graffiti como desmoralizante descansa en una concepción estereotipada de una correcta expresión, bajo una ideología social que rechaza lo que vaya en contra de lo establecido, lo mismo pasa con el estereotipo burdo de delincuente que según Jeff Chang pasó a ser una verdad innegable para los ojos de políticos y grupos policiales (Chang, 2014, p, 177) . Aquel de color negro o latino es una amenaza ante esa ideología blanco burguesa, dicha vision desacansa en un argumento falaz de generalización precipitada, pues el hecho de que existan delincuentes, graffiteros, y pandilleros negros o latinos de bajos recursos, no implica que todos los de este tipo lo sean.

Algunos de los escritores de graffiti intentaron acercarse al mundo del arte tratando de plasmar su visión del mundo. Un joven llamado Frederick Brathwait fue uno de los que buscó llevar el graffiti más allá de las calles; él decía: “habia investigado todos los movimientos más o menos revolucionarios, desde el futurismo, el dadaísmo, los impresionistas abstractos hasta los artistas pop. Y decía: ‘Esperen un momento, esto es muy parecido al graffiti’. Así que me puse a pensar cómo podría avanzar en el mundo del arte, sin perder la integridad esencial del graffiti”. Junto con Lee Quiñones consiguieron un lugar en La Medusa, una galería de Italia, ahí en 1979 mostraron las obras de Lee, la cual fue la primer exposición de graffiti en una galería (Chang, 2014, p. 177).

Muchos graffiteros comenzaron a abrirse puertas en galerías y museos; la latina Lady Pink fue de las pocas mujeres que logró tener un lugar en ese nuevo mundo para el graffiti. Sus primeras exposiciones fueron con “una vision feminista de la guerra, la represión psicológica y el trabajo

sexual” (Chang, 2014, p. 200). Ella resalta en sus obras la figura femenina con una forma de fantasía o guía sus obras con las culturas indígenas. Además es una luchadora por la igualdad, la justicia y los derechos de las mujeres (fig. 17)¹³.



Fig. 17) Mural de Lady Pink, s.f.

Hasta aquí hemos visto los comienzos del graffiti y su desenvolvimiento en la cultura Hip Hop el país estadounidense. Por un lado, logró durante un tiempo atenuar las riñas entre pandillas y ganarse un lugar en el mundo del arte convencional, es decir, en galerías; por otro ha sido catalogado como una especie de peste social: a la vista de la estética cultural resulta ser desagradable, como es el caso de los tags o firmas en su aspecto más sencillo. Esta expresión pasó a ser parte de la ideología pandillera, pasó a ser un utensilio de territorialidad y colonización entre las gangas¹⁴, para obtener el poder y respeto callejero superfluo que reproduce la opresión entre oprimidos.

¹³ Véase: <https://www.widewalls.ch/artist/lady-pink/> para más información sobre esta artista del graffiti.

¹⁴ Las gangs (pandillas), se les suene llamar en México como gangas.

1.4. Graffiti clásico, postgraffiti y arte callejero

Imaginen una ciudad donde el graffiti no fuera ilegal. Una ciudad donde todos puedan dibujar lo que les guste, donde cada calle esté inundada de millones de colores y frases cortas. Donde esperar el autobús nunca fuera aburrido, una ciudad que fuera como una fiesta donde todos están invitados. Imaginen una ciudad así...
.... y dejen de apoyarse en la pared. Está húmeda.
Banksy.

En este apartado vamos a exponer lo que es el graffiti clásico, el postgraffiti y su relación con el arte callejero, apoyándonos en Iván Mendoza; él distingue dos etapas del graffiti: el graffiti clásico y el postgraffiti. El primero comprende lo que se conoce como *tags* (firma), este estilo es considerado como la esencia del graffiti, el throw up (bombas), wildstyle (estilo salvaje) etc. Como ya se vio en el apartado *del graffiti a las pandillas*, los jóvenes que empezaron a practicarlo fue con la finalidad de hacerse notar ante los otros, una búsqueda de reconocimiento por la comunidad del graffiti encontrada bajo el anonimato para la sociedad en general. Estas prácticas se siguen dando de forma global, comúnmente ilegal, es decir, sin ningún permiso legal y transgrediendo la propiedad privada. Iván Mendoza apoyándose en Castleman describe estas expresiones del graffiti clásico como un “*dejarse ver*”, o “*hacerse ver*”: ubicuidad (Mendoza: 2015, p. 30).

Según Mendoza existen diferencias en lo que respecta a los graffiti que utiliza un crew y el placazo utilizado por los chicanos del sur de E.U (como Los Ángeles) y el norte de México (Tijuana) entre los años 1960 y 1970 ((Mendoza:2015, p. 33). Los chicanos también suelen ser personas de bajos recursos o de clase media, éstos utilizan el placazo para marcar su seudónimo o nombre de su pandilla también conocida como clika¹⁵, las pandillas suelen tener vínculos con

¹⁵ Otro de los signos característicos de las pandillas chicanas es el número 13 que representa la letra M, es decir la decimotercera letra del abecedario, cuyo significado es “Mafia mexicana”, también se les conoce como sureños 13; utilizan pañuelos y ropa Azul. Sus rivales son los norteños 14, este número representa la letra N decimocuarta

actividades delictivas, pero su primer característica ideológica es obtener la supremacía barrial (fig. 18 y 19).

Los chicanos también utilizan el rap como una forma de demostrar las vivencias de cada barrio, a este rap se le conoce como rap chicano y tiene su antecedente en raperos como Kid Frots a principios de 1980. El placazo delimita los territorios de cada pandilla, es un utensilio vandálico no en sí mismo, sino por su útil colonizador de territorios; un placazo en una zona de otra pandilla suele ser razón para fuertes riñas que terminan con la muerte. En este sentido el placazo es una herramienta de lucha violenta entre marginados.



Fig. 18) sureños 13, Strollerz Japan, s.f.



Fig. 19) Norteños 14, autor desconocido, s.f.

Si observamos las imágenes vemos que el placazo es muy similar a un tag, solo que el primero según Ivan Mendoza es una herramienta de dominio del otro: “el placazo ha sido sustituido por el taggeo, firmas del graffiti clásico, las cuales no mantienen el carácter de territorialidad que sea

de abecedario, su significado es “Nuestra familia”. Los norteños utilizan ropa y pañuelos rojos. Los colores de estas dos pandillas son tomados de la vestimenta utilizada en los reclusorios penitenciarios del sur de E.U en los años de 1960.

intrínseco al placazo, ni se encuentran asociadas al pandillerismo” (Mendoza, 2015, p.25). Si bien es cierto que el placazo ha sido sustituido por el taggeo, en lo que respecta a México el tagg, muchas veces tiene vínculo con el pandillerismo según nuestra experiencia, muchos pandilleros le denominan tags a sus placas y crews a las pandillas.

El pandillerismo chicano ha sido transformado en México en lo que respecta a la ideología: norteños o sureños, existen pandillas que modificaron el sentido de ese concepto y forman parte de esta lucha de poder barrial, tanto en lo material como en lo simbólico. No podemos afirmar que solo el placazo tiene intrínseco el carácter de territorialidad, sino que este aspecto forma parte del graffiti en sí mismo, pues para Felix Guatari: “El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma” (Guatari y Rolnik, 2006, p. 372)¹⁶. Los pandilleros y graffiteros se apropian de un espacio y desean apropiarse de otros para su reconocimiento, ese *dejar huella* es una apropiación del espacio-tiempo cuya dimensión simbólica se hace oír con un ¡esta es mi casa! o ahora lo es.

En México, las campañas anti-graffiti lo ven como una especie de enfermedad. Javier Carbajal nos menciona una de muchas de este tipo: el reglamento de Oaxaca sobre la prevención y control de la contaminación visual dice: todo lo que altere o distorsione la imagen de la realidad es considerada contaminación visual, como es el caso del graffiti clásico. Él argumenta que el graffiti no es una patología social, “el graffiti no sería en sí la psicopatología de la sociedad, si no sería solo un síntoma que causa malestar y se piensa que es en sí mismo la enfermedad, pero éste solo

¹⁶ Guatari, Felix, Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica*, cartografías del deseo, Traficantes de sueños, Madrid.

es efecto y no causa, pues no va a distorsionar en esta pisque social, nada que no esté enfermo, o mejor dicho, ideologizado” (Carbajal, 2015, p. 46).

Uno de los argumentos en contra de este tipo de expresión es el daño a la propiedad privada, sin embargo, Carbajal hace una crítica muy atinada desde el pensamiento marxista diciéndonos que la ideología capitalista se apoya en la ilusión del derecho a poseer una propiedad:

La libertad de posesión de bienes no una libertad universal, como nos la presentan ante el derecho, sino más bien es una libertad burguesa, porque sólo el capitalista es capaz de acceder a esos bienes en el plano real por su valor económico en el mercado, a lo cual el proletariado no tiene acceso, aunque bajo el derecho y la idea sí, en la realidad material no, pues no puede pagarlo (Carbajal, 2015, p. 51).

Ese supuesto daño tiende a verse como un daño hacia la persona cuando tendría que hablarse de un daño al objeto. Para Javier Carbajal ese derecho convencional a la propiedad privada ha pasado históricamente a la memoria colectiva como un derecho intrínseco, natural para la humanidad; esa ilusión ha caído en el olvido social¹⁷, por tanto, el sentido de propiedad o pertenecía es cultural, no natural.

El paso del graffiti clásico al postgraffiti se distingue por varias circunstancias y visiones; al postgraffiti ya no suele verse como vandálico, pues los recursos estilísticos van más allá de una firma. El postgraffiti no tiene delimitada una fecha de su inicio, según Ivan Mendez “se ubica a partir de la introducción de la obra de escritores de graffiti en los recintos consagrados al arte, y la incorporación de técnicas y elementos visuales diferentes a los códigos y formas del graffiti clásico” (Mendez, 2015, p. 48), por lo que podemos situar este proceso en 1979 a partir de la exposición de las primeras obras en galerías¹⁸.

¹⁷ Ese olvido colectivo se sitúa en las civilizaciones primitivas nómadas consagrándose en el neolítico por los crecientes avances tecnológicos, a partir de aquí la apropiación de las cosas se verá como natural y pasará a ser una verdad incuestionable.

¹⁸ Véase la pág. 39 de este texto.

Los artistas del postgraffiti se ven interesados en llevarlo a un público más extenso que el de la comunidad de graffiti; hay un interés por llevarlo al público en general, (fig.20), o a las galerías con un fin comercial, aunque puede darse de forma ilegal. “Gradualmente se empieza a registrar la utilización de pintura vinílica aplicada con brochas, pinceles y rodillos, el uso de plantillas previamente recortadas, también llamadas estenciles, que permiten la reproducción múltiple de una misma imagen la aplicación de pegatinas adheribles o *stickers*, y la colocación de carteles pintados previamente, impresos o decorados” (Mendez, 2015, p. 48).

De los artistas más representativos pueden nombrarse por ejemplo a Blek le rat (artista francés, fig. 21), el emblemático Banksy (artista británico cuya identidad es desconocida, fig. 22) y Bs as stencil (artista argentino 23). Por no mencionar a más; las obras de estos artistas están cargadas de fuertes críticas sociales.



Fig. 20). S.t. Saner, 2001



Fig.21). S.t Blek le rat, s.f



Fig.22). Para y revisa, Banksy, palestina, 2007



Fig. 23), S.t., Bs as stencil, Buenos Aires, s.f.

El arte callejero o street art, según Iván Mendoza, tiene un vínculo muy estrecho con el graffiti clásico y postgraffiti, incluso es difícil marcar un límite, pues una obra puede pertenecer al postgraffiti y al arte callejero. Sin embargo, Mendoza nos dice siguiendo a Nicholas Riggle que una obra de arte callejero utiliza la calle como recurso artístico, lo que quiere decir que “cuando una obra de arte callejero es descontextualizada y puesta en una nueva galería, su relación con la calle se oscurece” (Mendoza, 2015, p. 64). El significado de la obra callejera se encuentra en la calle (fig. 24).



Fig. 24). S.t. Leon Keer, malta, s.f.

La imagen es un ejemplo de arte callejero, pero en nuestra investigación nos vemos interesados por las obras más apegadas al graffiti clásico y potsgraffiti, pues creemos que tienen una estrecha relación con los marginados y con la cultura Hip Hop, además de ser en muchas ocasiones más transgresoras y rechazadas por la estética cultural, por lo que en lo que sigue nuestro estudio se apegará más a dichas expresiones.

1.4.1. Rap gangsta: transgresividad patriarcal¹⁹

En este apartado nos proponemos hacer un análisis de este subgénero del rap, apoyándonos centralmente en el pedagogo Canadiense Peter McLaren. La aparición de este estilo musical es muy significativo para el Hip Hop pues ha existido y sigue existiendo mucha controversia en lo que respecta a este estilo de rap. La gangsta viene del término gánster, el cual es un criminal, cuya vida gira en torno a organizaciones mafiosas, violencia y excesos. Surge a finales de 1980 y principios de 1990. Quienes dan comienzo y representan de este subgénero del rap son Ice T y N. W. A. (Niggaz With Attitude).

El rap gangsta expresa la vida violenta de los sectores menos favorecidos, desde una narrativa negrocentrista, patriarcal y machista. Son negros que escribirán lo que se vive en las calles más violentas del país norte-americano. Cabe mencionar que el lenguaje utilizado por este subgénero

¹⁹ Entiéndase como patriarcado al sistema político social que da ventajas y privilegios a los hombres ante las mujeres por el hecho de ser hombres, dejando a la mujer en una condición desfavorable. En este sistema existen comportamientos machistas y sexistas: con los cuales se piensa que los hombres son superiores a las mujeres (machismo) creyendo que éstos tienen ciertas capacidades y habilidades diferentes por el simple hecho de ser varones (sexismo). En el rap gangsta suelen haber este tipo de discursos en los cuales se cosifica y humilla a las mujeres.

es muy violento, lo que es un claro reflejo del contexto cultural y geopolítico gobernado por el caos y la falta de recursos en cada barrio como ya hemos dicho.

El rap gangsta sólo se interesa en su mayoría por expresar lo que Eazy E integrante de N.W.A., llama la *sabiduría callejera* (Chang, 2014, p. 406), un saber cuyo carácter es empírico y práctico. Los discursos musicales están en su mayoría apegados a denunciar o reflejar la praxis callejera, por lo que un saber teórico difícilmente podrá hallarse en una canción gangsta, este carácter cuyo saber es empírico atraviesa al rap en general, que se caracteriza por surgir de una inspiración vivida, lo que no quiere decir que no haya o pueda hacerse un rap con un discurso meramente intelectual.

Peter McLaren en *Multiculturalismo revolucionario*, en el capítulo sobre la pedagogía gangsta y gueto-centrismo nos dice que “los raperos son acusados por los guardianes morales de la cultura de Estados Unidos por ser los instigadores de la violencia juvenil” (McLaren, 1998, p. 153). Esto se debe a la expresividad y estilo de vida de algunos raperos gangsta, pues muchos de ellos se vieron o se han visto relacionados con crímenes, tráfico de drogas y otras faltas legales, como lo menciona McLaren, o como lo hace notar la película de N.W.A. (letras explícitas), la cual visibiliza la vida de la infra-clase. La población negra en su mayoría tenía que soportar el abuso de poder policial, que utilizaba armamento militar para reprimir a los sospechosos de tráfico de drogas. (fig. 25).

Los raperos tienen que resistir al intento de censura y desprecio por parte de medios de comunicación, políticos, departamentos policiales, burgueses y pequeño burgueses. Por una de sus canciones llamada *Fuck the police* son arrestados en unos de sus conciertos por provocar odio hacia la policía, según el F.B.I. (fig.26). Incluso raperos como Chuck D se han autodenominado

“los mensajeros de Dios” (p.154), es decir, los raperos son una especie de reporteros barriales donde el rap puede entenderse como un noticiero.



Fig.25) Policia en cateo a unos traficantes,
Letras explícitas.



Fig. 26) F.B.I arrestando a N.W.A, en uno de
sus conciertos. Letras explícitas.

Raperos como 2 Pac en su momento fueron demandados según nos dice Peter McLaren por incitar con sus canciones a cometer delitos, pues “la viuda del asesinado policía de Texas, Bill Davidson, demandó a Tupac por incitar supuestamente a Ronald Ray Howard, un ladrón de autos de 19 años, a matar a Davidson, después de escuchar la letra tipo mantra de la canción de Shakur, “Crooked ass nigga”, la cual describe a un narcotraficante en un arranque de furia e incluye una referencia a “cargarse al policía”. Howard afirma que golpeó y disparó a Davidson por las instrucciones que recibió de la letra de la canción” (McLaren, 1998, p.154).

Este caso nos resulta muy interesante, pues sigue existiendo controversia sobre el peligro social que representa el rap y sus adeptos, es decir, se les cataloga como vándalos y vagos, llegando a ser un estereotipo muy marcado, al grado de convertirse en un dogma social. Si bien el aspecto transgresor del rap gangsta puede entenderse como una respuesta de lucha y resistencia ante la cultura dominante, en la cual existe una justificación social o individual al ser un reflejo del

malestar que se vive, creemos que resulta condenable la canción o el rapero que haga apologías al delito, pues muchas veces jóvenes susceptibles ven en estos una figura a seguir.

Sin embargo, no podemos cargarle toda la responsabilidad social a quien escribe una canción inspirándose en una historia del guetto o del sentir de ese sector urbano, como es el desprecio hacia la policía. Un rapero o una canción no es responsable de todos los supuestos efectos que puedan producir sus discursos, pues el caso de la demanda contra Tupac Shakur se está tomando al rap y a los raperos como la enfermedad social en sí misma cuando es un síntoma de la violencia y desorden de la sociedad²⁰. Es decir que tendríamos que hacer un análisis de la psique del individuo y de la sociedad que en cierto sentido lo determinan en su actuar.

Es como si dijéramos que actualmente el reggaeton está siendo el culpable de los embarazos a temprana edad en la juventud por su burdo discurso sexual, en el que se cosifica a la mujer reduciéndola a objeto de placer o en el caso de los Narco corridos: no podemos decir que estos son la causa de levantamientos de personas, el tráfico de drogas, las guerras entre carteles etc.

Peter McLaren define al rap gangsta como una “práctica política de oposición” como un “discurso cultural negro”, un idioma negro, al igual que Tricia Rose, quien crítica la discriminación racial y económica blanca (McLaren, 1998, p. 156), en una especie de desocultamiento, pues muestra de manera cruda el desastre urbano, que ante los ojos de la cultura dominante no se ve.

La máxima representación del rap gangsta entre los años de 1980 y 1990 se encontraba en Los Ángeles, conocida como la zona oeste, la cual entraría en conflicto con la zona este de New York por la supremacía, tal es el caso de Tupac de la zona oeste contra Notorious B.I.G. de New York,

²⁰ Al igual que Javier Carbajal con el graffiti: pensamos que es erróneo ver al rap y los raperos como la enfermedad que se expande y contamina a los demás, pues en dado caso: tendríamos que verlos como un síntoma más del caos social.

ello desataría una guerra para demostrar qué zona tenía el mejor rap; por desgracia la disputa termino en la muerte de los dos raperos, según se cree²¹.

El pedagogo canadiense dice que este estilo musical es anárquico, sus representantes reflejan una estética nihilista, pues se destaca, el ocio, desorden, vicios, la negación de la cultura dominante, las injusticias, el sexismo, machismo, misoginia, etc. Un ejemplo de muchos puede ser la letra de Ice cube integrante de N.W.A., “Endangered species”, la cual dice:

Cada asesino de policías ignorado
Enviaron a otro negro a la morgue
Otro punto anotado.
Les importamos un carajo
Preferirían hallarnos con armas y polvo blanco
Ahora matan a diez de ellos para hacer bien su trabajo
Para servir, proteger y romperle el cuello a un negro. (McLaren, 1998, p. 163).

Ésta es una clara canción de protesta donde se observa la inconformidad de las relaciones violentas de gran parte de la población afroamericana con los policías. Como esta canción podríamos citar un sinnúmero de canciones de rap gangsta donde se refleje la actitud nihilista de muchos raperos; con sus comportamientos y discursos de ocio, criminalidad, destrucción, sexismo, etc. “N. W. A. parecía militar a favor de la incoherencia. Su música dividió las aguas de un modo inusitado en temas como la misoginia, la homofobia y la violencia. N.W.A. había intensificado la dialógica del rap: su propósito era, justamente, obtener una reacción” (Chang, 2014, p, 417). Vemos ese propósito cuestionable pues caen en una negación del otro, en este caso: no reconocen como iguales a mujeres y homosexuales, negando la dignidad humana, exacerbando con orgullo

²¹ Este caso sigue sin resolverse, existen teorías donde se afirma que miembros de una zona y de otra fueron los que atentaron contra los raperos, sin embargo, no se han hallado a los intelectuales del crimen.

su masculinidad violenta y patriarcal, como hacen muchos de los raperos ya sean del estilo gangster o no.

Esta masculinidad en su cosmovisión ve a muchas mujeres como putas, pues se puede observar en las canciones del grupo angelino, como “Express yourself” que en una parte dice: “al chico que me admire le digo que la vida no es más que putas y dinero” (Chang, 2014, p, 416). El rap gangsta, según Peter McLaren siguiendo a Nick de Genova, “más que una expresión de patología social, el facultamiento imaginativo que hace el rap gangsta de una forma de vida nihilista e implacable puede entenderse mejor como una conciencia potencial de oposición, aunque nacida de la desesperación” (McLaren, 1998, p. 168). Es correcto que el rap gangsta se opone a la estructura social y nace de la desesperación de los jóvenes negros ante la invisibilidad, sin embargo, pensamos como el filósofo español José Antonio Pérez Tapias, que muchos discursos y comportamientos de los raperos:

Continúan reproduciendo actitudes y comportamientos machistas que generan incalculables dosis de sufrimiento en las mujeres y una desigualdad estructural entre varones y mujeres que repercute muy negativamente en la vida de las personas y en la dinámica de las sociedades. Es por ello que tal combinatoria de sufrimiento subjetivo e injusticia objetiva, con el resultado de “vidas dañadas”, exige hablar de algo más que de un mero déficit en una realidad antropológica, desgraciadamente transversal a la mayoría de las culturas, de manera tal que, por la hondura de sus raíces, podemos decir que se trata de una verdadera “patología de civilización”. (Pérez Tapias, 2018, p. 94)²².

Aunque él lo dice en otro sentido, esta idea es muy atinada, pues consideramos que en ocasiones las ideas de los raperos reproducen la razón patriarcal, el dominio del hombre hacia la mujer, los homosexuales etc., lo que es un claro reflejo de una patología social, pues este dominio se naturaliza y justifica legitimándose por sí mismo como lo dice Pérez Tapias. Esto se ve reflejado en ocasiones en los raperos y sus canciones patriarcales; puede verse en videos de rap como se

²² Pérez Tapias, José (2018). *La filosofía ante la grave patología del orden patriarcal*, utopía y praxis Latinoamericanas, Venezuela.

hace objeto erótico el cuerpo femenino para poder llamar la atención, se puede decir que muchas veces lo que ofrece el rap a sus seguidores es violencia y sexo.

Podemos destacar la oposición del rap gangsta a la estructura moral de la sociedad dominante, su discurso de resistencia y de hacerse notar; su solidaridad ante la población afroamericana. Sin embargo, creemos condenable las actitudes y comportamientos patriarcales que reproducen el dominio de los varones hacia las mujeres y otros. El discurso del rap gangsta puede ser definido realmente como contra-cultural, una práctica de oposición. Ésta no sólo se opone a la cultura, sino que muchas veces lo hace contra la dignidad humana.

Capítulo II. Identidad, movimiento consciente y despliegue en México: reflexiones estético-fenomenológicas sobre el rap y el graffiti

El Hip Hop es un nuevo entendimiento global urbano que comunica una realidad alternativa a través del arte.

Krs One.

En el presente capítulo abordamos el problema de identidad personal que se gesta en la primera parte; debido a la crisis social surge la necesidad de re-significar una identidad individual y colectiva, el nombre que le damos es la de *identidad hiphopa* o de hiphopero (a). Dedicamos un apartado a las definiciones de Krs One del Hip Hop como movimiento consciente. También abordamos cómo surgen las expresiones del rap y graffiti en México, es decir, si el surgimiento es análogo o imitativo a lo que se generaba en el país del norte, esto con el fin de tener una visión de las semejanzas y diferencias a causa de las circunstancias sociales y culturales de cada país.

Hacemos un análisis estético-fenomenológico, pues no son solamente señales de rebeldía, sino que tienen un carácter estético, una comunicación que choca ante la sensibilidad de quienes presencian las obras. Estas creaciones representan una realidad óptica y ontológica del oprimido, que contribuyen a la generación de un pensamiento sensible; pues según Augusto Bual no solo se piensa con las palabras sino que se piensa con el sonido e imágenes, estas ideas las examinamos y vinculamos con las ideas de Simone Weil sobre el arte. Argumentamos que este pensamiento se da gracias a lo que María Zambrano concibe como *razón poética*.

2.1 Surgimiento del rap y el graffiti en México

Después de analizar el origen y desenvolvimiento del Hip Hop estadounidense, vamos ahora a describir y reflexionar sobre el papel de estos dos elementos de la cultura Hip Hop en México, debido a que nuestro estudio está enfocado principalmente en comprender, analizar y criticar los aportes que brindan los adeptos al contexto social como al individual de las y los mexicanos. Por eso consideramos menester analizar las diferencias y semejanzas con E.U, en cuanto a la forma de entenderlas, comprenderlas, su aplicación artística como herramienta para la expresión de un individuo o grupo.

A diferencia del contexto estadounidense, la información para el estudio de la cultura Hip Hop en México y en los países hispanohablantes se localiza en su mayoría de páginas en internet. De ahí que para hablar del surgimiento del rap y el graffiti nos remitamos forzosamente a ellas.

Los primeros contactos de México con la versión del Hip Hop estadounidense es en la década de 1980 con películas como: Wild Style, Beat Street, Flash Dance y Breakin, en las que mostraba el breakdance, el rap y el graffiti. El rap que comenzó a escucharse fue The Message de Grand Master Flash and the furious five, entre otros²³. Además del rap chicano como Kid Frost, Cypress Hill, Mexakinz y los migrantes latinos que adoptaban la cultura dándola a conocer a su pueblo de origen.

²³ Véase: Rap en México, consultado el 23/07/2019 disponible en https://rap.fandom.com/es/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico

EL RAP EN MÉXICO:

En 1985 comenzaron a surgir grupos de rap en México gracias a las películas y programas de radio que difundían con más frecuencia canciones de artistas como los Beastie Boys, Run-DMC, Vanill Ice y Tone Loc. Los primeros grupos mexicanos en esa época fueron: Sindicato del Terror (SDT), 4to del Tren, Speed Fire y Caló entre otros. El Sindicato del Terror surge en Ecatepec, Estado de México, agrupado por Supadjq, Tekiwa y Dj Toño, ellos lanzaron en 1991 el primer álbum oficial del país, cuyo título es: Real música rap (fig. 27) . Sus canciones como ellos mismos lo decían era “música de mexicanos para mexicanos, música del barrio para el barrio”²⁴. 4to del Tren fue otro grupo que se caracterizó por crear raps conscientes y críticos de las situaciones sociales, dando un mensaje de paz, tal es el de su canción más conocida: ‘Por qué matas a tu hermano’ (figura. 28).

La banda Caló era integrada por Claudio Yarto, Gerardo Méndez y Andrés Castillo, así como las hermanas María y Maya Karunna (fig. 29). El rap de Caló y Speed Fire (fig. 30) fue una mezcla de house y rap integrados por bailarines, en el caso de Speed Fire eran seis los integrantes. Estos dos últimos tuvieron una mayor aceptación de grupos televisivos nacionales y de la población del país. La característica de las creaciones artísticas de los cuatro grupos es que son muy similares y fieles al estilo estadounidense en sus inicios.

²⁴ Véase. Los nombres imprescindibles del rap en México, consultado el 23/07/2019 disponible en <https://www.redbull.com/cl-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>



Fig.27). Álbum de Sindicato del Terror, Bartto81, Youtube, 2017.



Fig.28). Álbum de 4to del tren, rasmartyr, Youtube, 2011.



Fig.29). Caló, El rap, okcumpuiter, Youtube, 2012



Fig.30). Álbum de Speed Fire, DISCOGRAFIARAPMEX, Youtube, 2009.

Después de estos grupos, en 1990 comenzaron a surgir grupos como Akwid en 1992, de origen michoacano, pero con residencia en Los Ángeles, este grupo integrado por los hermanos Francisco "AK" Gómez y Sergio "Wikid" Gómez se destacó por sus mezclas con la música regional mexicana²⁵. En 1996 surge en Monterrey uno de los grupos más representativos para cultura Hip Hop en México, cuyo nombre es Control Machete, éste inicia el rap malandro (rap gangsta) en nuestro país. El grupo era integrado por los vocalistas: Patricio Chapa Elizalde, conocido como

²⁵ Véase. Wiki Rap, Rap en México, consultado el 23/07/2019 disponible en https://rap.fandom.com/es/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico

‘Pato Machete’, Fermín Caballero (Fermin IV) y el Dj Antonio Hernández, ‘Toy Selectah’ (fig. 31). Este grupo tiene su antecedente en 1990 con la Artillería Pesada y la Avanzada Regia, la segunda fue una banda de rock que mezclaba este estilo musical con el rap. En este mismo estilo de mezcla del rock metal con el rap podemos encontrar a bandas como: Resorte, agrupada por Tavo, Juan Chávez y Carlos Hernández, quienes tuvieron mayor éxito en E.U.²⁶. Asimismo, la banda más emblemática en el país: Molotov, que con Micky Huidobro, Ismael Tito Fuentes, Randy Ebright y Paco Ayala, debutarían a la fama con el álbum ¿Dónde Jugarán Las Niñas?. La música hecha por esta banda está marcada por intereses políticos, reflejando las injusticias sociales e invitando a la movilización social, como por ejemplo 'Gimme tha Power', pero también con temas de entretenimiento como ‘Puto’ (Fig. 32)²⁷.

Otros grupos de la época pero con estilo boom bap²⁸ son Caballeros del Plan G y Cartel de Santa. Los primeros, originarios de Gómez Palacio, Durango. La banda era integrada por: Toxikón, Serko Fu, Indho, Dj Jonta y Simplee (Fig. 33). El quinteto salió a la luz con una producción independiente de cualquier disquera (como la mayoría de raperos en México), cuyo casete tuvo el nombre ‘Poniendo la G en el mapa’, después se sumaría el sexto miembro, Sekreto. Fueron de los primeros en representar la cultura nacional en el rap. Su estilo se caracteriza como bien lo menciona uno de sus MC’S, Serko Fu: “Gangsta pero positivo”²⁹, rebeldes que se mantienen fuera de lo establecido y revolucionarios que utilizan como arma la creación, según su canción ‘Digan

²⁶ Véase. Resorte, biografía, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Resorte/+wiki>

²⁷ Véase. Molotov, biografía, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Molotov/+wiki>

²⁸ El boom bap es un estilo musical que surgió en E.U. a finales de 1980 y principios de 1990 que ha destacado en el rap desde su aparición. El boom bap es una onomatopeya que representa el bombo y caja de la batería utilizada en las instrumentales del rap, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.discogs.com/style/boom+bap>.

²⁹ Véase. Caballeros del Plan G, biografía, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Caballeros+Del+Plan+G/+wiki>

lo que digan³⁰. Cartel de Santa es un grupo de Santa Catarina, Monterrey, tiene sus inicios en 1999 con Artillería Pesada, cuyos miembros en un inicio fueron: Fermin IV Caballero, Erick "Piochaz" Santos, Miguel "Maigaz" Alvarado (uno de los creadores de flor de lingo³¹), y Jorge "Javu" Vallejo, posteriormente se unirían: Eduardo Dávalos de Luna conocido como "Babo" y Alan "Dharius" Maldonado, y Patricio Elizalde alias "Pato". Después de diferencias entre la agrupación, Artillería Pesada terminaría separándose, lo que daría resultado a Control Machete y Cartel de Santa quien fue integrada por Babo, Dharius y Rowan Rabia (Mono)³².

Este grupo de rap fue muy representativo de la cultura Hip Hop en México al igual que Control Machete, incluso sigue activamente en la escena contrario a Control³³ (Fig. 34). Sin embargo, el grupo regio ha sido criticado por adeptos de la cultura por ofrecer en sus canciones un contenido burdo, superfluo, carente de un mensaje que vaya más allá del entretenimiento, del vandalismo, el consumo de drogas, las experiencias sexuales, así como por ser un grupo sumamente lucrativo, pues muchos adeptos de la cultura del rap han llegado a decir que el rap auténtico, real, en el sentido de una verdadera esencia, es, o tiene que permanecer, independiente de las industrias lucrativas. Entre las razones que se dan es que el rap nace en el barrio para el barrio, de personas

³⁰ Véase, Caballeros del Plan G, *Digan lo que digan*, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rtYW4S8QVsA>

³¹ Fue una banda de rap-core surgida en 1995.

³² Véase. Artillería Pesada, consultado el 23/07/2019, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Artiller%C3%ADa_Pesada

³³ Actualmente Cartel de Santa ha tenido la baja de su integrante Dharius que en 2014 se separó del grupo para tomar una su carrera como solista.

de extractos sociales bajos, las cuales relatan las relaciones y vivencias de éstas³⁴, según estas ideas el rap auténtico se encuentra en el underground.³⁵



Fig.31). Control Machete, Proyectos Sikarios, 2010.



Fig.32). Molotov, Gimme The Power, Grecko, Miusic.com, 2012



Fig.32). Caballeros del Pablan G, Feli Dávalos noisey, 2016.



Fig.33). Cartel de Santa, Wiki Rap, s,f.

³⁴ Estas ideas han sido discutidas por diversos artistas y seguidores, planteando que el rap y la cultura del Hip Hop o no puede centralizarse en un público, debido a que nacen como armas en busca de la libertad, paz y unión, por eso mismo estamos de acuerdo que se tienen que difundir, los mensajes, exigencias, cosmovisiones y estilo de vida de la cultura y sus productos. De ahí que si un artista puede vivir de sus creaciones es lo mejor que puede hacer él o ella.

³⁵ La palabra underground en español significa: subterráneo, en el Hip Hop se hace referencia a ser anti-comercial. El rap underground es el “que se hace sin ningún apoyo discográfico o monetario externo (es decir sin patrocinios o contratos ni sellos discográficos con fines lucrativos)”. Véase Underground, consultado el 24/07/2019, disponible en <https://rap.fandom.com/es/wiki/Underground>.

Después de esta primera etapa del rap en México comenzaran a surgir nuevos grupos y MC'S sin relación alguna con industrias musicales, una etapa netamente underground. En la ciudad de México fue el caso de Petate Funky, Mc Luka, Kartel Aztlán, Sociedad café, la Vieja guardia (hecha por MC Luka) entre otros. Asimismo entre 1997 y el 2000, de la mano de Skool 77, Rango bajo, Magisterio (grupo que tuviera en sus integrantes a Ximbo, pionera del rap hecho por mujeres), Bocafloja, Akil Ammar, Menuda Coincidencia, Caporal, etc.

Comenzará una etapa que marca un hito significativo en la escena nacional con el lema “Hip Hop Revolución”, cuyo fin estaba orientado a causas sociales, exigencias de justicia social, como por ejemplo “sueños rotos” de Bocafloja y Akil Ammar, la cual habla sobre la condición de las mujeres en un país machista como México, esta canción es un grito contra el feminicidio como lo ocurrido con las muertas en la Ciudad de Juárez³⁶. “Hip Hop revolución” fue un colectivo que apostaba por la libertad, igualdad, la paz, la unión, educación etc., iba en contra del rap malandro, la música de masas, el adoctrinamiento, prejuicios, imperialismos, opresión y más, es un rap de resistencia, de lucha, al que también se le nombro ‘Rap inteligente’.

A partir del año 2000 aumentaran los seguidores y artistas de rap, de los cuales se encuentran: Dyablo, C-4, Mentas Criminales, Locura Terminal, Kinto Sol, Nedman Guerrero, La Banda Bastón, Elote el Bárbaro y Guerrillezos, en 2006 Kartel de Las Calles. Asimismo en 2008 tendrá auge un colectivo de rap malandro creado por Tanke One llamado ‘Mexamafia’, así como Eptos Uno, creador del colectivo ‘Never Die’, Niña Dioz, Danger Alto calibre, Iluminatik, Aczino entre más.

³⁶ Véase. Bocafloja y Akil Ammar, sueños rotos, consultado el 29/07/2019 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SPwJCXDhOdw>

Así pues, a partir 2010 empezaron a sonar más voces femeninas que enriquecen la escena nacional, tales como: Mamba negra (Hispana), Leazzy, Masta Quba, Eley A Vu, cvwZafiro, Perfecta, Mare Advertencia Lirika, Las Hijas del rap (colectivo), Rabia Rivera, Audry Funk, Afromega, Jezzy P entre otras³⁷.

EL GRAFFITI EN MÉXICO:

Los inicios del graffiti tiene como antecedente la ciudad de Tijuana, las películas difundidas: Wild Style y Beat Street, ya mencionadas con anterioridad. Los cholos fueron un eslabón importante pues permitían intercambiar ese tipo de expresiones a México y los países latinoamericanos gracias a las migraciones, es decir a un proceso de transculturalidad. Así pues, a diferencia del inicio que tuvo en E.U, en México estuvo ligado desde un principio con las pandillas e influenciado por el muralismo desarrollado a principios del siglo XX y la gráfica del 1968 como bien lo menciona Ivan Mendoza.

Posteriormente en la ciudad de México tomo un gran auge, así como en Aguascalientes y Guadalajara, siendo estas cuatro la cuna para su desarrollo. El graffiti en México retomó los mismos estilos utilizados en el país del norte: el tag, throw up, wildstyle, estenciles, etc³⁸., Solo que fueron adaptados a la cultura e identidad mexicana, pues en las obras se destacaba cierto nacionalismo y la cultura popular (fig. 34). El postgraffiti y el arte callejero no tienen una fecha establecida en su aparición en nuestro país, pero se cree que fue a finales de 1980 y principios de 1990.

³⁷ Véase, Cucarachas en el brazo, 7 raperas que necesitas escuchar para estar en onda, 3 agosto, 2017, consultado el 29/07/2019 disponible en <https://cucarachasnelbrazoblog.wordpress.com/2017/08/03/7-raperas-mexicanas-que-necesitas-escuchar-para-estar-en-onda/>

³⁸ Véase, Doggs Hip Hop, Historia del graffiti en México, 17/08/2009 consultado el 29/07/2019 disponible en <https://doggshiphop.com/historia-del-graffiti-en-mexico/>.



Fig.34). Historia del graffiti en México, Doggs Hip Hop,17/08/2009.

Existen ciertas diferencias y semejanzas en cuanto a la aceptación de este estilo de expresión de estos dos países, al principio en ambos el graffiti y los escritores fueron rechazados por la población en general e instituciones gubernamentales, y es pensado como vandalismo y daño cultural. Adoptado por jóvenes marginados sin voz social, tiene un carácter territorial. El graffiti en Estados Unidos sirve para atenuar la violencia entre pandillas, en cambio en México en gran parte es utilizado para engrandecer el poder entre pandillas en un inicio. Sin embargo, ha cambiando hasta ser una expresión con fines artísticos.

En el país del norte fue justificado y aceptado por críticos de arte, tomando un papel importante en galerías, asimismo ha sido objeto de difusión en películas y documentales. En nuestro país su principal difusión fue por medio de revistas independientes entre 1990 y 2000 como: Arte enlatado, Rayarte (fig.35), Aerosol, Ilegal Squad (Fig. 36), Kolords, entre otras. A partir del gobierno de Felipe Calderón, bajo nuestra experiencia, los escritores de graffiti al menos en Michoacán se vieron atacados por grupos delincuenciales que se dieron a la tarea de terminar con el graffiti, estos

grupos le daban un levantón³⁹ a todo aquel que lo encontraban graffiteando, así, en estos años el mayor peligro de los escritores no era la policía, sino este tipo de grupos. Actualmente el graffiti y el postgraffiti está siendo más difundido y aceptado en nuestra sociedad, llegando a brindar una ganancia a muchos artistas gracias a sus obras.

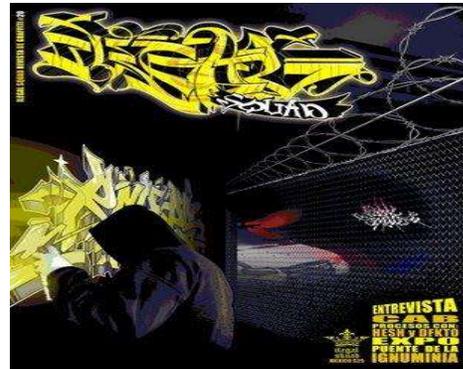


Fig. 35) Revista Rayarte, Stiler Mx4, Youtube, 2019 Fig.36) Revista Ilegal Squad #20, IlegalShop, 2008

2.1 El problema de la identidad

A guisa de introducción podemos plantear ¿Qué es o qué entendemos cuando hablamos sobre identidad? El problema es multivoco, como lo dice Luis Villoro⁴⁰, y puede ser abordado desde diversas disciplinas del saber, sin embargo, el que nos compete es el planteamiento filosófico. En primer lugar el término viene del latín *identitas*, ídem, que significa: lo mismo, entendido en la episteme filosófica como mismidad, es decir, lo que le es propio a cada ente. En segundo lugar

³⁹ En México el concepto de levantón suele referirse a la privación de libertad que un grupo organizado utiliza para desaparecer a una persona o torturarla con algún motivo y finalidad. En el caso de los graffiteros, se les torturaba para infundirles miedo y dejaban de “dañar” las paredes.

⁴⁰ Villoro, Luis (1998). “Sobre la identidad de los pueblos”, en *Estado plural, pluralidad de culturas*. Paidós. México.

puede entenderse como ipseidad (del latín: ipse) cuyo significado es: sí mismo. Estas concepciones sobre identidad han pasado a ser divergentes en las discusiones filosóficas, por lo que se analizan en seguida.

Si hacemos un breve repaso a la historia de la filosofía notaremos que ha existido un gran interés en el tema de la identidad. Desde la filosofía presocrática vemos a Heráclito de Éfeso sostener en sus escritos su tesis sobre el ser como devenir: “Aun los que se bañan en los mismos ríos se bañan en diversas aguas [...]” (García Bacca, 2014, p. 98)⁴¹. El logos en una de sus distintas significaciones, puede entenderse como Cosmos, el cual, para Heráclito, siempre se encuentra en constante cambio, las entidades son y dejan de ser a causa del flujo del tiempo, como es el caso de la sentencia citada. Los ríos fluyen constantemente, cambian debido a su movimiento y a los accidentes que se presentan, a pesar de ser el mismo río, sus aguas no son las mismas después de meterse por segunda ocasión.

Como opuesto a esta concepción encontramos a Parménides, con su poema ontológico argumenta que: la realidad solo puede conocerse desde los ojos de la razón, pues para el filósofo de Elea los sentidos nos engañan y conducen al campo de lo incierto, a lo cambiante como a Heráclito, por lo que no podríamos llegar a lo que son las cosas. Solo el pensamiento lógico puede llegar al conocimiento de lo que son los entes, es decir, al ser de éstos, pues solo el pensamiento puede comprender el ser. De ahí su afirmación “del ente es ser; del ente no es ser” (García Bacca, 2014, p. 37) lo que se entiende como “el ser es y el no ser no es” (principio de identidad). Para Parménides la realidad no es una y luego otra; si el río es no puede pasar al no ser porque éste no es, no existe. El ser no puede tener cambios, ello implicaría que pasara a ser algo que antes no era,

⁴¹ García Bacca, Juan David, compilador (2014). *Los presocráticos*. F.C.E. México.

y del no ser, no puede surgir algo que no es. Por eso mismo sostiene que el ser es eterno e inmutable.

Este problema es una búsqueda de la identidad en tanto cualitativa, es una búsqueda de lo que le es propio al ser, lo distintivo en tanto fenómeno como en esencia (ουσία), lo que la cosa es, pero también puede pensarse la identidad desde la vía numérica. La esencia es repensada por Platón y Aristóteles. El primero piensa la esencia desde las ideas universales (εἶδος) del mundo inteligible eterno (*Topos Uranus*), del cual las entidades del mundo sensible participan, para estos dos filósofos la identidad como ουσία no se encuentra en los accidentes de la cosa, sino en la forma.

Para Aristóteles sólo existe el mundo material, lo único existente es la sustancia, cada sustancia tiene sus accidentes, es decir el contenido significativo de cada cosa, por ejemplo: lo verde de la taza de café, lo verde es accidental para la taza, pues no existe en sí mismo, lo verde puede desaparecer con el paso del tiempo, por lo que no es una propiedad real de la sustancia taza. La esencia o identidad de la taza serían las propiedades que hacen que perdure la sustancia taza independientemente del transcurrir temporal, cada accidente de la taza conforma su identidad.

El problema se extiende con Santo tomas, Descartes, John Locke, Hegel, Heidegger, Jean Paul Sarte, Paul Ricoeur, Luis Villoro, por no mencionar a más. Explicar cada concepción sobre la identidad de cada pensador nos conduciría a extendernos y perdernos tanto con la identidad de las cosas como con la de las personas (objeto de investigación), por lo que nos enfocamos en las ideas de Sartre, Paul Ricoeur y Luis Villoro, las razones se desmenuzan en seguida.

2.2 Identidad como ipseidad desde Paul Ricoeur

Paul Ricoeur nos habla de la identidad del sujeto desde lo que postula como una fenomenología hermenéutica del *sí* en su libro *Sí mismo como otro*. La identidad hermenéutica del sujeto se refiere a la comprensión e interpretación que un individuo hace sobre sí mismo. Bajo un análisis lingüístico señala que el término ‘sí’ es un pronombre reflexivo que corresponde en español a sí mismo, es decir, que la palabra ‘sí’ remplaza al ‘yo’ cartesiano. Este cogito cartesiano es un fundamento último ahistórico que escapa del tiempo, por eso Ricoeur crítica esta tesis cartesiana del Cogito diciendo:

[...]¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere o que no quiere, que también imagina o que siente» (*ibid.*) Esta enumeración plantea la cuestión de la identidad del sujeto [...] No puede tratarse más que de la identidad en cierto sentido puntual, ahistórica, del «yo» en la diversidad de sus operaciones; esta identidad es la de un «mismo» que escapa a la alternativa de la permanencia y del cambio en el tiempo, puesto que el *Cogito* es instantáneo (Ricoeur, 2006, p. XVIII).

El planteamiento de Descartes sobre el Cogito es el de un yo instantáneo que existe conforme al acto de pensar, es decir, sin cuerpo; pasado ni futuro, “es una subjetividad sin anclaje” (Ricoeur, 2006, p. XVIII). El yo se auto-fundamenta ante cualquier duda, pues el pensar nace junto a la duda: “En ese sentido es en el que el «yo existo pensando» es una primera verdad, esto es, una verdad a la que nada precede” (Ricoeur, 2006, p. XVIII). Si nada precede al cogito pensante, éste es pues su propio principio, de ahí que la noción de Dios impida una caída hacia el solipsismo.

Este sujeto sin anclajes es un ser metafísico cuya identidad se encontraría en términos sustancialitas, piénsese en la identidad como mismidad. El *sí* de Paul Ricoeur es contrario al Cogito cartesiano pues en el *sí* está presente lo histórico y la temporalidad como principios hermenéuticos, además de la alteridad, los cuales son los anclajes, los fundamentos de cada subjetividad.

A su vez estas tesis ricoeurianas guardan una posición distante ante las críticas de Nietzsche sobre el yo de Descartes. Es en la crítica del lenguaje (*Verdad y mentira en sentido extramoral*) donde la vida para Nietzsche es la fuente de las fábulas creadas como verdad, es decir, la verdad es una invención, una ilusión retórica de la humanidad, pues ésta es quien ha creado la fábula de lo conocido, una ilusión que sustenta y conserva al humano ante la naturaleza mediante la convención del lenguaje.

Ante esta noción sobre el conocimiento humano el pensador alemán afirma “El mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real”⁴². Desde luego, para Nietzsche no existen certezas inmediatas porque todo es una creación antropomórfica, en la cual nos encontramos en una especie de sueño donde no hay certeza de una verdad o de La verdad, por lo que el yo cartesiano queda descartado como certeza desde la tesis nietzscheanas, pues es un concepto cuya formación se gesta en un estímulo singular donde se presenta en experiencias similares pero diferentes, dando paso a conceptos de unidad y de sustancia (como es el caso del cogito). Recordemos puntualmente lo que dice Nietzsche sobre la formación de los conceptos:

Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto es tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizadora a la que debe su origen [...] debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando [...]. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales [...]. Decimos que un hombre es «honesto». ¿Por qué ha obrado hoy tan honestamente? [...]. Ciertamente no sabemos nada en absoluto de una cualidad esencial, denominada «honestidad», pero sí de una serie numerosa de acciones individuales, por lo tanto desemejantes, que igualamos olvidando las desemejanzas, y, entonces, las denominamos acciones honestas; al final formulamos a partir de ellas una *qualitas occulta* con el nombre de honestidad” (Nietzsche, 1996, p. 24.)

⁴² Nietzsche, Fredrick (1996). *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, p.20.

Con estas tesis Nietzsche nos está diciendo que el concepto de yo surge a partir de la experiencia individual del cogito en consecuencia con la experiencia que se tiene de los otros, es decir, el cogito de Descartes se quedó en el primer nivel llevándolo al plano sustancialista antes de reflexionar la unidad desemejante que hay con los demás. Por lo que el yo nietzscheano es corpóreo y no metafísico, empírico y no idealista, así como histórico y temporal.

Sin embargo el pensador de la sospecha cae en una paradoja según Ricoeur, pues la duda sobre el lenguaje como figurativo y mentiroso es llevada al extremo, pues “si el argumento dirigido contra el *Cogito* puede interpretarse como una extensión al *Cogito* mismo del argumento cartesiano del genio maligno, en nombre del carácter figurativo y mentiroso de todo lenguaje, no es seguro que, al colocarse él mismo bajo la paradoja del engañador, Nietzsche haya logrado sustraer su propia filosofía del efecto de «deconstrucción» desencadenado por su interpretación retórica de toda filosofía” (Ricoeur, 2006, p. XXIV).

Según Nietzsche las personas no pueden darse cuenta de la ilusión, de ahí que Ricoeur nos dice que erróneamente cree tener la llave para escapar de esa ilusión, pues si Nietzsche revela la ficción del lenguaje: en consecuencia se sigue que este posee uno que es por ende verdadero. Es decir, se nos está diciendo que existe una conexión entre Descartes y Nietzsche, pues los dos radicalizan su escepticismo ante una certeza y creen escapar de ésta cayendo en otra certeza, por eso la crítica del *Cogito* es una extensión de éste pues, “como la duda de Descartes procedía de la supuesta indistinción entre el sueño y la vigilia, la de Nietzsche procede de la indistinción más hiperbólica entre mentira y verdad” (Ricoeur, 2006, p. XXV).⁴³

De Descartes toma la pregunta ¿Qué soy? Y de Nietzsche la crítica que hace de una identidad a-temporal y a-histórica. Bajo estas visiones se centra la tesis ricoeuriana del *sí mismo como*

⁴³ Sin embargo, en este mismo texto Nietzsche nos invita a soñar en ese mismo sueño donde nos encontramos, llegar hasta las últimas consecuencias, es decir, seguir creando.

otro, donde el *sí* se designa a sí mismo mediante la narración y la pregunta *¿Quién?* Se postula para abordar el problema de la identidad del *sí*, “¿Quién soy? ¿Quién habla? ¿Quién se narra? ¿Quién es el sujeto de la imputación moral?” (Ricoeur, 2006, p. 173).

Esta es una postura ontológica del ser, donde la comprensión del *sí*, se puede hallar en la narración, en la trama que éste hace de su vida, de la historia que él mismo cuenta de él pero a su vez existe el reflejo de la otredad, me comprendo en cuanto soy otro al momento de designar quién soy. En este sentido no solo el *sí* es objeto de comprensión e interpretación de su identidad sino que una comunidad también encuentra su identidad como *ipse* bajo la narración y trama de su historia.

Así pues, ¿cuál es la importancia de lo temporal en la identidad del *sí*? Ricoeur nos habla de tres problemas para abordar la cuestión de la identidad personal: Las primeras dos se encuentran en la *permanencia en el tiempo*, cuya vinculación la hallamos en la identidad como *idem* (mismidad), específicamente en la identidad *numérica y cualitativa* ya mencionadas arriba. La segunda dificultad es que la identidad se ve o puede verse afectada con el devenir del tiempo, lo que es hoy mañana puede no serlo, por ende, en la identidad personal se presenta lo que él llama *continuidad ininterrumpida*: la que se entiende como los rasgos más esenciales del individuo que permanecen a pesar del transcurrir temporal. La característica de la identidad del *sí* como mismidad es que: es una identidad corporal, por lo que para el análisis ricoeuriano no basta para designarle una identidad al *sí*, sino que falta el factor de la auto-designación de éste, es decir, el aspecto psicológico cuya implicación otológica la encontramos en los modos de ser o el modo de ser del *sí* (*identidad como ipseidad*).

En cuanto a la *permanencia del tiempo* Ricoeur postula dos modelos primordiales para la identidad del *sí*, “Al hablar de nosotros mismos, disponemos, de hecho, de dos modelos de permanencia en el tiempo que resumo en dos términos a la vez descriptivos y emblemáticos: el

carácter y la palabra dada” (Ricoeur, 2006, p. 112). El carácter es entendido como “el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo” (Ricoeur, 2006, p. 113). Entiéndase el carácter como los rasgos y cualidades de una persona que conforman su personalidad. Su función está en la costumbre, pues “la costumbre proporciona una historia al carácter” (Ricoeur, 2006, p. 116).

Ésta a su vez se va adquiriendo gradualmente sin afectar la identidad del *sí*, es decir, el carácter no es del todo mutable e inmutable sino que se proyecta al futuro. Sin embargo, hay una permanencia en el tiempo propia del carácter que ayuda a identificar a la personas. En otras palabras: el carácter de una persona se forja y se va forjando con sus costumbres del presente y las que ha de realizar en el futuro, el carácter ya constituido en el pasado permanece y se extiende, se va nutriendo de cada costumbre nueva.

La palabra dada es el otro modelo de permanencia en el tiempo, en la palabra dada el *sí* se mantiene fiel a la preservación de él mismo. El *sí* al momento de auto-designarse no solo es la trama, la historia que cuenta sino que es la historia que aun esta por narrar. Según Ricoeur contrario al velo del carácter, en la promesa de mantenerse a sí mismo se revela la identidad como *ipse*, diciéndonos: “[...] el cumplimiento de la promesa [...] parece constituir un desafío al tiempo, una negación del cambio: aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de inclinación, <<me mantendré>>” (Ricoeur, 2006, p. 119).

A la palabra dada Ricoeur le reconoce la pregunta del *¿Quién soy?*, en cambio al carácter le reconoce la pregunta *¿Qué soy?* “El carácter es verdaderamente el *¿Qué?* del *¿Quién?*” (Ricoeur, 2006, p. 119) Dado que la palabra expresa hasta lo más mínimo del individuo. Aquí es donde la identidad narrativa toma su papel de punto medio, de intervalo entre la dialéctica de la *ipseidad* y *mismidad*, pues ésta relata lo pasado y lo posible. La identidad narrativa como la postula Ricoeur es una acción; esto quiere decir que “narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y

cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (Ricoeur, 2006, p. 146).

2.2.1. El proyecto existencial del para sí y la ipseidad en Sartre

El modelo ontológico sartreano de *El Ser y la nada* descansa en una dualidad fenomenológica del ser. Existen dos tipos de seres: el *ser-en-sí* y el *ser-para-sí*. El ser o *ser-en-sí* es sí (sí mismo), es lo que es, aislado en su ser sin relación con la alteridad⁴⁴, por lo que

⁴⁴ Actualmente esta idea de origen husserliano es refutada por los seguidores de la nueva corriente filosófica: Realismo especulativo (Nuevo realismo). Para Graham Harman en su ontología orientada a objetos (OOO), un objeto es todo lo que tiene una realidad, autónoma y unificada; tiene una realidad independiente de la conciencia humana, estableciendo relaciones con otros objetos. Hay una interobjetualidad donde el objeto es el activo y el ser humano pasivo en la relación ontológica: en dicha ontología no hay prioridades jerárquicas entre los objetos. El sujeto o ser humano es tomado como un objeto, como cualquier otro. En *el objeto cuádruple* Harman nos dice que la ontología orientada a objetos es a-humana no antihumana; aquí, define a los objetos como son: objeto real, objeto sensual, cualidades reales y cualidades sensuales. La relación de unos a otros es de objeto sensual y cualidades sensuales a objeto sensual y cualidades sensuales, debido a que el objeto real (noúmeno kantiano) y las cualidades reales son inaccesibles entre unos y otros. Sin embargo, las cualidades reales aluden al objeto real, es decir, hay una esencia que se escapa al definir la computadora con la que en este momento escribo, pues no se puede reducir a la materia que la conforma, ni a sus cualidades, o al uso que se le da, porque la esencia de un objeto es irreductible a las ideas, según la tesis harmaniana. Por ende, se le demolería o sepultaría como lo hace el fisicalismo y el humanismo, pues la totalidad es más que las partes. Lo que los filósofos del Nuevo Realismo pretenden es restablecer el primado de la ontología ante la epistemología, pensar el ser con independencia del sujeto, de todo antropocentrismo y correlacionismo. La propuesta de Harman del objeto real o ser-en-sí como irrevelable, como incognoscible a la mente, no quiere decir que no puede ser pensado, sino que es pensable desde la *tercera mesa* del conocimiento; esta es la estética u ontológica estética, donde a través de esta se piensa la realidad, cuyo acceso es indirecto.

Para profundizar en el tema véase:

mantiene siempre su identidad al ser lo que es⁴⁵. Entiéndase este ser-en-sí como el ser fenoménico, el ser de las cosas, lo dado; la silla, la mesa, el plato, es decir, el ser-en-sí es lo incambiable.

El polo opuesto es el ser-para-sí (conciencia o subjetividad), que son las personas, el ser humano con capacidad de volver hacia sí, consciente de su conciencia, la cual siempre se dirige hacia algo. Para Sartre al igual que Husserl la conciencia es conciencia de mundo, y al estar eyectado, proyectado en el afuera, es proyecto. Ésta es la principal diferencia entre el en-sí y el para-sí. La realidad humana es el fundamento de la nada, la cual consiste en “el acontecimiento absoluto del ser por el ser y que, sin tener el ser, está perpetuamente sostenido por el ser” (Sartre: 1966, p. 129).

Es decir que no se puede concebir la nada sin el ser, pues como dice el filósofo francés, del *ser-para-sí* adviene la nada, en el sentido en que la conciencia es una nada, ¿pero cuál es este sentido donde la realidad humana, es una nada? Veamos: el humano o *para-sí* tiene una *coseidad*, la cual es su *facticidad*, pues “[...] el *para-sí* está sostenido por una perpetua contingencia, que él retoma por su cuenta y se asimila sin poder suprimirla jamás. Esta contingencia perpetuamente evanescente del en-sí, que infesta al para-sí y lo liga al ser-en-sí sin dejarse captar nunca, es lo que llamaremos la *facticidad*” (Sartre, 1966, p. 134). Entiéndase como *facticidad* como lo dado, lo hecho, lo incambiable del ser humano, y esto incambiable es su pasado, pues somos lo que hemos hecho, lo que hemos elegido ser, y evidentemente ese pasado es inmodificable, por ende, es un *en-sí* porque ya está hecho. Sin embargo, del pasado

Harman, Graham (2016). *El objeto códruple*. Una metafísica de las cosas después de Heidegger. ANTHROPOS, México.

Harman, Graham (2017). Trad. Ralón Laureano. *La tercera mesa*, Devenires, XVIII, 36.

⁴⁵ Sartre, Jean-Paul (1966). *El ser y la nada*, Buenos Aires: Losada, págs. 34-35.

se predica que es un ser que no es porque ha dejado de ser, es decir, el pasado lleva intrínseco en sí la negación, la nada, pues cuando se da, éste ya no es (Sartre: 1966, p. 134).

Así pues, el *para-sí* es un ser temporal cuyo presente es una nada, por la razón de estar proyectado hacia fuera, hacia sus posibles proyectos futuros, pues aunque del presente se diga que es, en tanto instante: “es imposible captar el presente en forma de instante, pues el instante sería el momento en que el presente es; pero el presente no es, sino que se presentifica en forma de huida” (Sartre: 1966, p. 134), una huida hacia el futuro, el cual adviene al mundo por la realidad humana según Sartre, siendo éste “lo que tengo-de-ser en tanto que no puedo serlo” (Sartre: 1966, p. 181), o sea, un posible de la falta de ser del *para sí*.

Resumiendo lo anterior: el *ser-para-sí*, es un ser que no es su pasado, pero lo es en tanto se ha hecho, en el presente es una nada, una falta, huida hacia un posible proyecto que todavía no es. En dicho presente existe la posibilidad de ser algo distinto al pasado, en tanto que *nihiliza* ese ser en cada elección, en cada proyecto conforme a ese futuro, por eso el *para-sí* es un ser “que no es lo que es y que es lo que no es” (Sartre: 1966, p. 131).

Aquí hallamos la cuestión de la *ipseidad* en el pensador francés. A los ojos de esta perspectiva, el sujeto tiene una identidad fáctica; y, la identidad como *ipseidad* se entiende como “la relación entre el para-sí y el posible que él es” (Sartre: 1966, p. 156). Siendo la realidad humana su propio fundamento en cuanto a su proyecto existencial, su ipseidad se encuentra en lo que es y en lo que puede llegar a ser, ésta es su personalidad, su ser sí mismo, que se forja con cada acto de elección, y esta invención de su ser se da gracias a ejercer su libertad.

2.2.2. Identidad colectiva desde Luis Villoro

Hasta el momento ha quedado examinada la identidad referente a entidades singulares y la identidad personal, por lo que ahora pasaremos a examinar con la ayuda del filósofo Luis Villoro la identidad de entidades colectivas, desde el capítulo “Sobre la identidad de los pueblos” en *Estado plural, pluralidad de culturas*. En un sentido general Villoro comienza su análisis diciéndonos que identificar es singularizar algún objeto, distinguirlo de los demás como una entidad unívoca, ello nos vuelve a conducir al terreno del tiempo, de la permanencia, de la identidad numérica y cualitativa, aspectos ya aclarados.

Por lo que nos permitimos ir directamente al problema de mayor importancia para nuestro estudio en el texto de Villoro, el cual estriba en dilucidar qué es la identidad con respecto a nacionalidades o etnias, es decir, qué es una identidad colectiva.

Identificar un pueblo en primera instancia, según él, consistiría en distinguir aspectos duraderos que lo reconozcan ante los otros, tales como: “territorio ocupado, composición demográfica, lengua, instituciones sociales, rasgos culturales. Establecer su unidad a través del tiempo remitiría a su memoria histórica y a la persistencia de sus mitos fundadores” (Villoro, 1998, p. 53). Sin embargo, la descripción de estos datos no es suficiente para aclarar lo que es la identidad de un pueblo según el pensador mexicano, debido a que aun encontrando las singularidades de cada pueblo, puede ocurrir lo que Villoro llama “pérdida de identidad”.

Podemos distinguir cada uno de los elementos de identificación de una nacionalidad, como es el caso de México; éste está configurado por un territorio, por cierta cantidad de población, una lengua que predomina en todo su territorio, instituciones, tradiciones, culturas, una

memoria histórica y sus mitos fundadores de procedencia mesoamericana; pero aun así puede existir un sujeto, grupo o la población en general que piensen que la identidad mexicana se ha perdido. En ese sentido dice Villoro que la identidad es “algo que puede faltar, ponerse en duda, confundirse, aunque el sujeto permanezca [...]. La identidad se refiere a una representación que tiene el sujeto. Significa, por lo pronto, aquello con lo que el sujeto se identifica a sí mismo [...]. Supone la síntesis de múltiples imágenes de sí en una unidad” (Villoro, 1998, p. 54).

Aquí hay una semejanza con lo planteado con la ayuda del Ricoeur y Sartre, ésta es: el sí mismo psicológico. Los individuos tienen representaciones de sí que van cambiando a la par de la transición de su vida [...]. “El yo forja un ideal con el que quisiera identificarse, se ve como quisiera ser” (Villoro, 1998, p. 54). Es decir, que el sujeto de acuerdo con Villoro tiene el poder de representarse a sí mismo.

¿Cómo es que se da o es posible una identidad colectiva en este sentido? Por medio de una “representación intersubjetiva, compartida por una mayoría de los miembros de un pueblo –o un grupo–, que constituiría un “sí mismo” colectivo” (Villoro, 1998, p. 55). Esa realidad intersubjetiva “está constituida por un sistema de creencias, actitudes y comportamientos que le son comunicados a cada miembro del grupo por su pertenencia a él –la cual consiste para Villoro– [...] en un modo de sentir, comprender y actuar en el mundo y en formas de vida compartidas, que se expresan en instituciones, comportamientos regulados, artefactos, objetos artísticos, saberes transmitidos; en suma, en lo que entendemos como cultura” (Villoro, 1998, p. 55).

En otras palabras, un sujeto puede identificarse dentro de un pueblo con una cultura, una religión, un partido político, un equipo de fútbol, etc. Los grupos con los que se relaciona y él

mismo tiene una forma de comprender y de actuar en el mundo, comparten esto entre otras cuestiones que configuran una identidad.

Cuando un grupo o un país no tienen presente una identidad o la ha perdido por diversas circunstancias, es lógico que haya una búsqueda de identidad. En circunstancias imperiosas la búsqueda o la identidad misma entre países de dominadores y dominados se da de forma distinta. El país dominante crea para el dominado una imagen que le es conveniente para mantener su superioridad, creándole dolosamente al dominado valores que lo mantengan subordinado. Alguna parte de la nación dominada suele compartir la cultura del dominador, siendo por lo general ciertas elites. Estos países se ven como marginales y dependientes del otro, creando en sí mismo divisiones de superioridad (Villoro, 1998, p. 56).

Desde luego que esa división y pérdida de identidad se da o puede darse en países que no se encuentran dominados, es decir, no es necesario una situación de colonización, sino que en el seno de algún país puede crearse tal crisis identitaria, piénsese en los movimientos civiles de desegregación de 1960 en Estados Unidos, o en las culturas indígenas latinoamericanas, por ejemplo. Cuando determinados grupos reaccionan defensivamente en la conservación de su identidad, “es un elemento indispensable de resistencia a ser absorbidos por la cultura dominante” (Villoro, 1998, p. 56).

En la búsqueda de la identificación de un pueblo o una cultura, ya sean marginados o no, pueden remitirse a su tradición, crear una nueva identidad conforme a su pasado (vía de singularidad) o crear una nueva visualizando su situación y un futuro, es decir, pueden gestar su ideal en un proyecto nuevo (vía de autenticidad) según Villoro. “En ambas trata de integrarse el pasado con el futuro elegido, pero el énfasis es distinto: mientras la primera ve el futuro a la

luz de la historia, la segunda juzga la historia a partir de un futuro elegido” (Villoro, 1998, p. 60).

Vía de singularidad: consiste en identificar lo propio, lo peculiar de una cultura o de un pueblo, símbolos nacionales, signos que solamente le corresponden a ese pueblo o cultura, esto para Villoro es superficial y alimenta nacionalismos que pueden ser imperiosos. Sin embargo otra forma de singularizar, consiste en: encontrar las expresiones características de una cultura desde su historia; formas de habla, gestos habituales, comportamientos religiosos, ritmos musicales y demás actividades que puedan dar a reconocer el “espíritu de un pueblo”, su forma de ver el mundo. Esta identidad se transmite por la educación y tradición cultural, la cual se mantiene bajo la voz del pasado y fiel a su historia (Villoro, 1998, p. 61-63).

Vía de autenticidad: de acuerdo con el pensador mexicano: una persona, un pueblo o una cultura son auténticos cuando son consistentes con sus intenciones, valoraciones, deseos y creencias. Lo contrario de una cultura auténtica es una cultura imitativa “tan inauténtica es una cultura que reivindica un pasado propio, como la que repite formas culturales ajenas, el regreso al pasado no da respuesta a las verdaderas necesidades y deseos colectivos, en la situación que en ese momento vive un pueblo” (Villoro, 1998, p. 63).

Es decir, es inauténtico pensar en regresar a una época histórica reproduciendo los intereses de ésta si son contrarios a lo que se piensa o desea para el presente o futuro de una cultura, por ejemplo: sería inauténtico regresar tal cual a las costumbres, tradiciones, deseos, valores y creencias que tenían las primeras civilizaciones latinoamericanas antes de la conquista española, pues en su mayoría: ya no responden a las necesidades y deseos actuales de los pueblos, difícilmente se adoptarían las creencias mesoamericanas, al sistema de escritura y numeración, los tributos, sacrificios etc. Lo cual no significa que se tengan que desprender de

ese pasado y dejar de identificarse con él, sino más bien se trataría de adecuarlas, seleccionarlo conforme a nuestras necesidades y deseos reales, los cuales cambian según la época y la circunstancia.

La identidad auténtica remite a la forma en que se expresan las singularidades, pues ésta se constituye por el proceso de “identificación con el otro y de separación con él” (Villoro, 1998, p. 64). Por eso es preciso aclarar las diferencias entre identificación e imitación de acuerdo con Luis Villoro. Hablamos de imitación cuando se reproducen “elementos de una cultura extraña, que no responden a nuestra situación y que no se integran con los demás elementos de nuestra cultura. Por identificación integramos en nuestra cultura elementos provenientes de afuera, que dan respuesta a nuestras nuevas necesidades históricas y pueden satisfacer nuestros nuevos deseos” (Villoro, 1998, p. 65).

Cuando un pueblo, cultura o grupo imitan están siendo inauténticos, lo hacen por la satisfacción de un deseo trivial, burdo, el cual no responde a una verdadera necesidad. Cuando se trata de una identificación auténtica, hay un cambio que conduce a la realización del sí mismo colectivo, mediante la representación distinta del mundo, esto es: se puede tomar elementos de otras culturas que respondan a un fin específico. La identidad se traza, se crea, dándole un sentido al pasado, pues ésta no está realizada, hecha ni terminada, sino que es un proyecto, que responde al llegar a ser uno mismo, el cual “no es descubrir una realidad oculta en nosotros, sino ser fiel a una representación en que nuestros proyectos integran nuestros deseos y actitudes reales” (Villoro, 1998, p. 66).

2.2.3. Identidad hiphopa

¿Qué significa que un sujeto o grupo forjen su identidad como *hiphopas*? Esta pregunta nos lleva al terreno de la esencia, a la búsqueda de una esencia del individuo o del grupo al modo platónico, lo que nos llevaría a caer en un círculo vicioso, por eso: sostenemos de forma sartreana que no hay una identidad *a priori*, una esencia del individuo o de los grupos que los determine antes de ser, sino más bien: esa identidad como sujeto o como grupo se forja con las actividades del proyecto de cada cual.

En *El Evangelio del Hip Hop* KRS ONE pretende promover los principios que un/a hiphopero (a) debe tomar en cuenta para la conservación de la cultura, asimismo define la esencia del Hip Hop y cómo es que surge esta cultura, él desglosa diferentes formas de entender el Hip Hop, nosotros destacamos las siguientes:

1. **Hiphop**: escrito de esta manera es un principio metafísico, una idea en común que tienen sus integrantes, una conciencia colectiva
2. **Hip Hop**: es el nombre de la cultura, este concepto incluye los elementos artísticos. Aquí la idea se materializa
3. **hip-hop**: es el producto de la música rap y las actividades de la corriente (KRS ONE, 2009: p. 27).

En otras palabras es un movimiento artístico inteligente que responde a la opresión, donde hay una búsqueda de tu ser auténtico para KRS ONE. Dicho significado del concepto está justificado etimológicamente en la antigua lengua africana y en el inglés:

[...] el *Hip* de la antigua África *hipi* significa *conocer o tener en cuenta*. Es una forma de inteligencia, un conocimiento. [...] *Hop* de los aborígenes africanos *hopi* significa algo *bueno y/o pacífico*. Juntando *jipi* y *hopi* (la unión de las dos culturas originales en las Américas) puede simbolizar no solo la unión de África y civilizaciones nativas americanas, sino también puede simbolizar *una conciencia tranquila, un buen conocimiento o una conciencia de paz y de bondad [...]*. Según el idioma inglés, la palabra, *Hip*, significa *tener conocimientos [...]*. La palabra *Hop* es una forma de movimiento. Juntando *hip* y *hop* y cuando se escribe correctamente como *Hip Hop*, significa *moverse o saltar la inteligencia*, incluso un *movimiento con conocimiento*. ¡El Hip Hop es *la inteligencia en movimiento, la inteligencia activa, el movimiento de la inteligencia, el movimiento consciente o el movimiento inteligente!* (KRS ONE, 2009: p. 26).

Es decir, los adeptos a esta cultura tienen la una idea en común que es la del *Hiphop*, se identifican como Hiphoperos (as), raperos (as), graffiteros (as) etc., es así que se forma una comunidad que trasciende las fronteras, una idea que forma un sí mismo colectivo siguiendo a Luis Villoro. Por eso el rapero estadounidense nos dice que: el rap es algo que se hace y el Hip Hop es algo que se vive (KRS ONE, 2009: p. 27). El rap es una expresión artística, el Hip Hop es un estilo de vida cuyo carácter ontológico es la formación y expresión del ser, del ser *Hiphopa*, del ser rapero (a), graffitero (a), la *ipseidad* de cada cual.

Cabe mencionar que esta concepción, está ligada a las perspectivas de Kool Herc (hacer lo correcto) y la idea de Afrika Bambaataa sobre el conocimiento como quinto elemento de la cultura. Sólo que KRS ONE lo percibe inherente a la cultura y lo justifica de forma teórica. Ese movimiento consciente tiene el carácter de interesarse y querer transformar la realidad política-social, además de promover la paz, plantar semillas y hacerlas germinar en los otros para la acción social, para la educación y el descubrimiento de nuestro ser. “Para nosotros, el Hip Hop es la amplificación de la expresión humana y de la conciencia. En su esencia, el Hip Hop no es sólo una forma de arte, es la búsqueda de tu ser auténtico a través de las Artes [...] se define como la respuesta artística a la opresión” (KRS ONE, 2009: p. 24).

Ahora bien, recordemos que el origen de la cultura tiene aparejada una crisis social como los movimientos de segregación, la guerra de Vietnam y el desalojo de gran parte de la población

afroamericana neoyorquina, por lo que condujo a una crisis identitaria a los jóvenes de aquella época, de tal modo que estas condiciones deplorables los llevó a resistir y forjar una identidad, que siguiendo a Luis Villoro podemos decir que se trata de una identidad auténtica, pues hay una consistencia entre la creación de la cultura con respecto a sus necesidades de expresión, de hacerse ver y de resistir ante la cultura dominante. La base de las expresiones es un conglomerado de culturas y de estilos artísticos, pero estos fueron adaptados a las necesidades de esos sectores marginales hacia los ojos del futuro, desde las ruinas bajo un proyecto existencial inventaron una forma de ser, de expresión y de subsistencia.

En el caso de la cultura Hip Hop en México podemos decir que el movimiento en sus inicios es análogo al dado en E.U.A., pues como dice Villoro hay una identificación con el otro, pero a la vez hay una separación, ya que se integraron en nuestra cultura elementos provenientes de afuera, sin embargo, fueron adaptados a las necesidades que se tenían en México, incluso agregándoles características de la cultura popular mexicana. Si bien, podemos decir que existen artistas en México que imitan los elementos de otros pueblos en cuanto a las expresiones del hip-hop, siendo una minoría para nuestra consideración, por lo que destacaremos más adelante el Hip Hop auténtico de nuestro país.

Retomando lo que hemos entendido y justificado como identidad hiphopa, afirmamos lo siguiente:

Un(a) rapero(a), un(a) graffitero(a) es proyección lanzada hacia el mundo, principalmente al mundo de la calle, dirigiéndose a los de abajo mediante cada rap o pieza de graffiti, de tal modo que hermenéuticamente se comprende y se interpreta a sí mismo, se da una identidad. Se narran mediante el lenguaje en sus obras, responden a la pregunta ricoueriana del ¿Quién soy? conforme las tramas e historias contadas por sí mismos. Debido a esa narración se auto-designan como un otro una identidad ontológica activa que nos dice quién ha hecho qué, por qué y cómo.

2.3. Extensión corporal e instauración de realidad. Reflexiones sobre el pensamiento sensible, la razón poética y la expresividad de la condición humana a través del rap y el graffiti

¡Hablemos de arte! Intelectual, cultural y académicamente cuando se piensa sobre artistas, comúnmente se reflexiona sobre los personajes que son reconocidos desde estos ámbitos, ello pasa con la poesía, la música, la pintura etc. Históricamente esos artistas son tomados como los grandes genios; parece que al hablar de arte sólo podemos invocar, a Goethe, Bach, Dalí, etc. ¿Pero qué pasa con las expresiones que no suelen tener un papel en las teorías estéticas? En este caso nos referimos a nuestras expresiones urbanas de estudio: al rap y graffiti ¿están incluidas tales manifestaciones al momento de problematizar sobre el arte? Desde nuestra perspectiva podemos decir que de manera filosófica no.

A manera de Deleuze haremos una conexión, un rizoma⁴⁶ con teorías filosóficas sobre estética; vamos a desterritorializar la manera de pensar el arte para su vez reterritorializar las teorías con estas formas de expresión, ya que no están aisladas del ámbito estético, derivándose de la poesía y la pintura. Asimismo hacemos uso del pensamiento de María Zambrano y Simone Weil para justificar que los y las graffiteros/as y raperos/as expresan su condición humana, su condición de oprimidos/as con la ayuda de estas herramientas, de tal modo que podemos encontrar una *razón poética*, así como un pensamiento sensible como nos lo argumenta Augusto Boal en la *Estética del oprimido*.

⁴⁶ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas*, capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, España.

Estos artistas como lo dice KRS ONE crean un lenguaje basado en la transformación del ya existente (KRS ONE, 2009: p. 47). Sin embargo, como ya se dijo: por su carácter subversivo se les suele reducir a manifestaciones vandálicas sin ningún contenido productivo o placentero, pues una característica de éstas es que van en contra de la normalización que ejerce la sociedad.

Emergen pues, preguntas como ¿son estas manifestaciones un arte o tan solo una actividad de los sujetos cuya intención es ir en contra de las normas que son establecidas? –Dichas– ¿Representan o crean una realidad? Apoyándonos en Mario Teodoro Ramírez se dará una respuesta⁴⁷. Previamente se puede responder que son arte en cuanto extensión humana. Siguiendo a Merleau-Ponty podemos decir que el rap y el graffiti son extensiones de nuestra corporalidad. “No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino más bien con la obra de arte” (Merleau-Ponty, 1993 p. 167)⁴⁸. El artista aporta su cuerpo⁴⁹, y al ser éste una subjetividad entrelazada con el mundo, se ve afectado de forma sensible, así como él mismo afecta su exterioridad; en términos de Merleau-Ponty hay una relación quiasmática, que es un ir y venir. La obra es por ende: una extensión de la corporalidad porque es hecha por un cuerpo sensible, estético, un ser-en-el-mundo⁵⁰. Ya Latour nos decía “cada modo de existencia es un modo de extensión”⁵¹.

Si nos referimos al arte como extensión de la corporalidad ¿puede éste crear una realidad o es mera representación mimética de lo ya dado? Mario Teodoro Ramírez define al arte como creación de realidad, diciéndonos: “lo que el arte hace es crear y lo que crea es algo real. No decimos

⁴⁷ Ramírez, Mario Teodoro (2002). “El arte como creación de realidad”, en Ramírez (coord.), variaciones sobre arte, estética y cultura, Morelia: UMSNH, pp. 148-171.

⁴⁸ Merleau-Ponty, Maurice (1993). La síntesis del cuerpo propio, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, España.

⁴⁹ Merleau-Ponty, Maurice (2013). *El ojo y el espíritu*, Trotta, Madrid. p.21.

⁵⁰ Ramírez, Mario Teodoro (2013). El quiasmo ontológico, subjetividad corporal, *La filosofía del quiasmo*, introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, FCE, México, págs.82-101.

⁵¹ Latour, Bruno (2013). Situar los seres de ficción, *Investigación sobre los modos de existencia*, una antropología de los modernos. Paidós, Argentina, P. 238.

idealistamente que el arte cree LA realidad, decimos que lo que él crea es algo real y no algo irreal” (Ramírez, 2002, p.150).

No hay una subordinación de lo real a la obra de arte, sino que la obra crea una realidad. Para sustentar la tesis hace una crítica a la teoría de la representación, nombrando tres concepciones de ésta: objetiva, subjetiva y lingüística. La primera da por sentada una realidad previa donde el arte sólo funge como representador mimético de lo dado, pero él nos responde sosteniéndose en Gadamer y Trías que “la realidad a la que volvemos desde el arte ha sido abierta y definida por la propia obra de arte” (Ramírez, 2002, p. 151). en otras palabras: el arte revela una realidad y el ser de la cosa misma.

Así pues, no se puede pensar a la obra sólo desde la concepción subjetiva, ya que “la potencia artística queda limitada a la habilidad para realizar mezclas extrínsecas de entes físicos con intenciones espirituales, nunca se arriba al proceso inmanente de espiritualización de las materias y de la materialización del espíritu en que consiste verdaderamente el quehacer artístico” (Ramírez, 2002, p. 154). Estas concepciones hacen del arte un medio de representación, no un acceso a la realidad. Por lo tanto “la estética de la creación deberá apuntar más allá tanto del objetivismo como del subjetivismo” (Ramírez, 2002, p.158). En la concepción lingüística hay una acción comunicativa, pero sería un error reducir a una mera comunicación, pues “la obra no transmite un contenido sino que lo hace existir, propone una significación, un sentido que no había sido hasta ahora ni dicho ni pensado” (Ramírez, 2002 p.159). El artista construye un objeto para que sea sentido por otro con base a su percepción, a sus vivencias. Los artistas urbanos crean una nueva realidad, pues sus expresiones son una totalidad que no depende del afuera, donde la realidad de la obra está en la expresión misma. De acuerdo con Ramírez el artista de graffiti,

No copia un paisaje visible. Engendra con medios puramente plásticos un nuevo paisaje —el rapero si quiere también puede crear— un mundo propio (...) una historia, otra vida: más intensa más concentrada y profunda. Algo para ser vivido y revivido, imaginado y re-imaginado, pensado y re-pensado; para volver a ser (Ramírez, 2002, págs. 164-165).

De esta manera lo que lo hace ser al arte es un contenido estético, o sea, una forma sensible; imágenes, sonidos y figuras; en suma, “lo importante es la manera como un tema o asunto es expresado, la forma en como es realizado y desarrollado: el tiempo, la duración y el mundo en el que el tema se encarna y muestra: el pensamiento estético propiamente tal y la realidad que el arte instaure” (Ramírez, 2002, p.159). En este sentido, como no toda música, escultura, escrito, pintura y demás, pueden denominarse arte; es evidente que no todo rap y graffiti lo son, entonces ¿cuándo es que pueden catalogarse como arte en tanto creación de una nueva realidad? Cuando nos ofrecen un contenido; una representación de la realidad de algo, una forma sensible y cuando el genio no imita sino genera de forma original⁵² causando una sensación, pues no hay arte que no pase por ella.

Por eso el graffiti cuando es solo un grafito, o sea, una firma (tag), puede ser creación artística en cuanto a la forma en que se expresa, y la sensación que causa, sea de irritación o alguna otra; piénsese en una estructura y espacio en que sea difícil plasmar la firma (como espectaculares y puentes donde suelen expresarse las y los escritores), así como el caligraffiti⁵³ (fig. 37 y 38) también puede llegar a ser arte por su forma y estilo original de expresión. A su vez el postgraffiti puede adquirir el carácter de obra de arte no sólo por su forma o sensación que despierta, sino que

⁵² Kant, Immanuel (2005). *Crítica del juicio*, Ed. Lozada, Buenos Aires.

⁵³ El caligraffiti es una mezcla de caligrafía y las técnicas clásicas del grafiti, surgido en 2007 por su iniciador es Niels “shoe”Meulman. “Este estilo se caracteriza por una actitud fresca e invasiva que busca ocupar grandes formatos y lienzos poco convencionales. También se utilizan herramientas de trabajo alejadas de las tradicionales brochas o escobas, proponiendo un desarrollo más técnico y novedoso de las letras, y trabajando con la forma y la ornamentación de las tipografías” (fajardo, María: 2017). *Los embajadores latinoamericanos del calligraffiti*. Consultado el 20/12/2019. Disponible en <https://cartelurbano.com/arte/embajadores-latinos-calligraffiti>

hay algo más: una figura, una imagen con algún tipo de contenido, idea, que es la expresión de una percepción o identidad personal.



fig.37.) calligraffiti por niels shoe meulman, elbarbon, 2013



fig.38) Buster Duque, Caballero, Irvin, 2018⁵⁴.

El artista de graffiti y postgraffi tiene sólo el deber de reflexionar el mundo usando sus ojos y sus manos para sacar al mundo sus más ocultas urgencias, dándole color a lo que vivencia. “Instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es lo que ha sido conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano” (Merleau Ponty, 2013, P.26).

Ergo, cuando el rap solo es una producción de versos burdos, triviales; con orientación al simple entretenimiento o imitación, difícilmente puede ser una manifestación artística, pues no hay ideas que despierten la sensibilidad, que hagan sentir y/o pensar, lo que no quiere decir que una producción de entretenimiento no pueda ser arte, sino que el carácter de obra de arte vendría dado

⁵⁴ Buster es un escritor de graffiti de origen mexicano, es quizá el más reconocido del país en cuanto al caligraffiti, su técnica es específicamente lettering (arte de dibujar letras). Él ha nombrado su estilo de graffiti como lettering malandro.

por la forma en que se expresa y la sensación que causa, lo que se quiere decir con simple entretenimiento es que su forma de expresión no despierte la sensibilidad.

Esas expresiones desafortunadamente son las más difundidas por las industrias proveedoras de lo superfluo. Sin embargo, los/as artistas “no tienen que ser profesores de moral, pero tienen que expresar la condición humana” (Simone Weil, 1941, p. 146)⁵⁵, lo cual significa ser capaces de distinguir el bien del mal y, para que el arte represente efectivamente la realidad, tiene que ser capaz de registrar el dolor y la alegría de lo humano sin distorsionarlos. En las obras comerciales difícilmente experimentaremos una representación de la realidad de una forma no distorsionada a determinados intereses. Sin embargo, existen grandes genios urbanos, estos crean su propio estilo que los diferencia ante los demás, un ejemplo puede ser el postgraffiti y el rap conciencia: sus adeptos dan un punto de vista ante la realidad óptica y ontológica que se articula sobre ellos.

El objetivo de dichas expresiones es deleitar por medio de la sensibilidad, de la razón y de la imaginación, siendo orientadas tales creaciones, en algunos casos –en su carácter de concienciación–, a exhibir el trabajo estructurado de los opresores, donde se expresa la condición humana de ese sector de los oprimidos, dicha concepción en ocasiones se encuentra oculta ante los ojos de la comunicación racional, es decir, según Weil, existe un tipo de comunicabilidad que no es meramente la expresividad intelectual, una comunicabilidad artística que está guiada por una inteligencia sensible. Es a través del arte que se pueden expresar lo que con la lógica formal es inexplicable, y “por medio de la inteligencia sabemos que lo que la inteligencia no capta es más

⁵⁵ Weil, Simone (2016). Carta a *Cahiers du Sud* sobre las responsabilidades de la literatura, 1941, trad. Emilia Brea. Disponible en Ápeiron. Estudios de filosofía — Simone Weil: pensar con un acento nuevo — N.º 5 - Octubre

real que lo que capta” (Weil, Simone, 1994, p. 95)⁵⁶. En sintonía con Weil, Augusto Boal distingue dos niveles de pensamiento: simbólico y sensible:

El pensamiento sensible no es lengua: es lenguaje. A través de él, el sujeto expresa ideas y revela sentimientos, para sí y para otros decide acciones y actúa sin utilizar palabras ni gestos simbólicos, solo señales, (donde significados y significantes son inseparables). Existen por lo tanto, dos formas de pensamiento simbólico; noético (lengua) y pensamiento sensible (estético lenguaje). (Boal, Augusto, 2012, p.57).

De acuerdo con Boal no puede haber pensamiento sin sensibilidad, pues este surge y se estructura desde las sensaciones, por eso estas dos formas de pensamiento son complementarias, es decir, Boal niega un choque dialéctico entre estos. Los dos tienen la misma importancia, es decir, “el pensamiento sensible busca la amplitud del simbólico y quiere hablar no solo sentir. El pensamiento simbólico busca la concreción del sensible, quiere sentir y hacerse sentir” (Boal, Augusto, 2012, p.98).

Todo obra de arte es un pensamiento sensible y aunque la obra no este expresada verbalmente es una forma de conocer o un conocimiento que tiene el poder de “llevar a los espectadores a la contemplación admirativa como puede estimularlos, por el ejemplo y la inspiración a la acción transformadora de la realidad” (Boal, Augusto, 2012, p.159). En este sentido afirmamos de manera zambranianiana que ese pensamiento sensible que se ve reflejado en el arte: está guiado por una *razón poética*, una razón alejada de todo racionalismo extremo, ya que “no a toda hora el pensamiento sigue la lógica formal [...]. La conciencia se cansa, decae, y la vida del hombre, por muy consciente que sea y muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello”⁵⁷. Es decir,

⁵⁶ Weil, Simone (1994). *La gravedad y la gracia*, trad, Carlos Ortega, Trotta, Madrid.

⁵⁷ Zambrano, María (1986) .*Claros del bosque*, España, Editorial Seix Barral. pág.3.

la razón no se agota en lo que entendemos como lógica formal, pues, según María Zambrano en la *razón poética*: pasión y razón están unidas; la pasión, el amor, la sensibilidad, las emociones y la razón nos aportan una verdad no excluyente de ser humano, del ser individual, puesto que esto convive con lo demás, con lo otro que conocemos, que experimentamos.

Por eso para Zambrano el corazón y la razón están unidos, diciéndonos que “inteligencia y corazón unidos forman ese ser que late” (Zambrano, 1986. P. 25). Estos aspectos no lógicos de la vida son parte fundamental para la comprensión de ésta misma, de tal modo que en la creación artística hay una razón que es guiada por el corazón, cuestión que podemos hallar en el graffiti y en el rap, es decir, lo que no es comunicable por la razón es decible a través de la sensibilidad poética de los artistas.

La estimulación que produce este tipo de arte urbano es una herramienta para la liberación de los oprimidos, pues se encamina a un profundo entendimiento, a aquellos que se han construido un gusto más refinado, pues el arte es una apertura de conciencia. Dicho de otro modo, puede servir para transformar la realidad. No decimos que estas manifestaciones y el arte en general por sí mismos la transformen, o sea una tarea moral, pero en este caso las y los raperos y graffiteros al construir una sensibilidad que se transforma en pensamiento, pueden influir a los otros sujetos para llevar a cabo la transformación que se desea, gracias a ese pensamiento sensible.

La vida del artista en el barrio es un medio de expresión donde se hace ver lo que antes no era visto en la exterioridad o en su mente, para dar un sentido al ser del que es parte. Pero éste se distancia de la exterioridad para tener una comprensión de ella, asimismo sale de sí para mostrarse al otro y hacerle ver cómo experimenta la realidad⁵⁸, dejando que la obra vaya guiando el camino

⁵⁸ Para Merleau Ponty el cuerpo no pertenece ni a la objetividad ni a la subjetividad. El cuerpo forma una unidad con ellas, por lo que se puede entender al individuo como exterioridad, abierto a las cosas (Ramírez, 2013, p. 88-89).

de lo que debe ser trazado o escrito, pues si no lo hiciera la expresión no sería arte sino un producto determinado y limitado a su deseo.

Por eso, de acuerdo con Latour “somos hijos de nuestras obras” (Latour, 2013, p.241), el artista urbano es creado por la obra como la obra es creada por el artista. La obra al generar subjetividades, hace un mundo –crea relaciones con los sujetos que la interpretan– y produce a sus públicos (Latour, 2013, p. 242). Por esas razones es común ver a personas que viven en un barrio: identificarse, ser creadores de las expresiones que componen la cultura o ser parte de ésta como seguidores.

El papel que juega el arte para el ser humano no puede reducirse como simple embellecedor de la existencia, pues también da sentido a ésta y crea una realidad o verdad. El arte nos alivia, nos alegra, nos azota ante la dura existencia. Esto es lo que les ofrece el Hip Hop a gran parte de los olvidados, a los que han dejado sin voz. Éstos de forma catártica reafirman la sensibilidad, la carne, reafirman las pasiones y lo trágico del existir.

Capítulo III. Hegemonía, normalización, y educación contra-hegemónica. Un acercamiento a las repercusiones del género, la diferencia sexual en el mundo Hiphopa y el activismo consciente

En este capítulo exponemos qué es la hegemonía y cómo se nos normaliza mediante distintos medios, como en la educación, la cual muchas veces reproduce los signos de dominio. Se argumenta cómo existe mediante los signos creados por artistas del rap y el graffiti un estímulo a quienes los reciben y desde luego una respuesta (carácter conductual); en dicho estímulo hay un proceso educativo, la producción de un pensamiento sensible que visibiliza o reproduce las ideologías, los dogmas y hegemonías. Por eso es indispensable agregar como ejemplos el trabajo de artistas que reproducen aspectos de violencia, machismo, misoginia etc. Así como las y los que contribuyen a combatir dichos síntomas, como son algunas exponentes feministas que mediante su trabajo artístico luchan contra la desigualdad y violencia de género que existe dentro y fuera de la cultura falocéntrica del Hip Hop, lo cual nos permite hablar de: una verdadera liberación, igualdad y educación entre oprimidos y oprimidas, de un verdadero movimiento consciente en, México y Latinoamérica.

3.1. Hegemonía, normalización y contra-hegemonía

Al analizar el concepto de hegemonía nos encontramos su significado de origen griego *eghestai*, ser jefe/jefatura, ser guía/guiar, dirección, supremacía que un Estado ejerce sobre otros. Sin embargo, si profundizamos veremos que hay una considerable variedad de definiciones y teorías sobre el concepto, diversos autores han bosquejado su pensamiento de dicho tema principalmente desde la economía y la política. En lo que a nosotros concierne nos enfocaremos en la concepción del filósofo marxista Antonio Gramsci debido a que no solo nos interesan estos ámbitos económicos y políticos sino también los sociales y culturales abordados en la teoría del pensador italiano. Según Luciano Gruppi

“Por hegemonía el antiguo griego entendía la dirección suprema del ejército. Se trata pues de un término militar. *Egemone* era el conductor, el guía y también el comandante del ejército. En el tiempo de la guerra del Peloponeso, se habló de la ciudad hegemónica, a propósito de la ciudad que dirigía la alianza de las ciudades griegas en lucha entre sí”.⁵⁹

Heredero de la teoría marxista, Gramsci en 1920 estudió el poder y las formas de dominio desde la filosofía política o filosofía de la praxis, con el fin de efectuar la revolución proletaria en contra del capitalismo. En la teoría gramsciana la dirección no es por parte de una persona en particular sino por grupos, es decir, el grupo que mantiene la supremacía ante otro o los otros lo hace para ejercer el poder y mantener el control de los involucrados, dominarlos, someterlos. El italiano se dio cuenta que las clases dominantes (clase burguesa) construyen la *hegemonía* y

⁵⁹ Gruppi, Luciano, el concepto de hegemonía en Gramsci. Consultado 19/08/2020/ disponible en [99http://www.gramsci.org.ar/12/gruppi_heg_en_gramsci.htm](http://www.gramsci.org.ar/12/gruppi_heg_en_gramsci.htm)

mantienen el control gracias a lo que él llamo *sociedad política*; entiéndase por ello organismos jurídicos como instituciones políticas, leyes, sistema penal, fuerzas militares, policías etc. La sumisión que mantienen las clases dominantes en una sociedad puede ser mediante la fuerza o por consenso.

Estas clases implantan en las masas su cosmovisión del mundo, educación, costumbres, religión, filosofías, valores, etc., gracias en mayor medida a un consenso ideológico que se estructura, según Gramsci, en la *sociedad civil*, que comprende al arte, la educación, los *mass media*, la religión, la filosofía, la cultura en general⁶⁰. Es decir, la hegemonía de la clase dominante se transmite por medios como, escuelas, iglesias, partidos políticos, sistemas de comunicación y demás cuestiones como lo plantea a su vez el semiólogo Charles Morris⁶¹; imponiéndonos una conducta de conformismo, en la cual se nos dicta cómo ser, qué ser y qué pensar.

Estas dos estructuras de *sociedad política* y *sociedad civil* conforman un Estado: “[...] hay que observar que en la noción general del Estado entran elementos que deben reconducirse a la noción de sociedad civil (en el sentido, podría decirse, de que Estado = sociedad política + sociedad civil, o sea hegemonía acorazada de coerción.)”⁶²

Para transformar la realidad, en la cual la globalización capitalista mantiene en yugo a la clase trabajadora y normaliza la explotación y opresión, la clase proletaria debe transformar tales formas de relación social e institucional hegemónicas mediante la revolución, ésta debe ser intelectual y moral mediante herramientas contra-hegemónicas, las cuales son alternativas

⁶⁰ Kohan, Nestor (2004). *Gramsci para principiantes*. Era Naciente, Argentina. P. 82.

⁶¹ Morris, Charles (1946). *Signos, lenguaje y conducta*. Losada.

⁶² Gramsci, Antonio (1984). *Cuadernos de la cárcel, III*. Era, México, P. 76.

creadas para contrarrestar el dominio. Para que los oprimidos puedan llevar a cabo la revolución se requieren de ciertas condiciones objetivas y subjetivas: “las condiciones objetivas tienen que ver con el desarrollo y la crisis económica. Las subjetivas, con el nivel de organización y de conciencia de las masas populares y los trabajadores” (Kohan, Nestor, 2004. P. 88).

Es decir, un factor tan importante como la organización y toma de conciencia de las clases subalternas es cuando capitalismo o el Estado entran en crisis y no pueden solucionar los problemas sociales por lo que su dominio se ve afectado. Gramsci agrega otros elementos de suma importancia para la posibilidad de la revolución, dichos elementos pertenecen a la fuerza contra-hegemónica, que es el *partido revolucionario* y los *intelectuales orgánicos*: éstos son grupos de pensadores que cada clase social en determinado contexto produce como; artistas, científicos, profesores y líderes políticos que expresan la condición de la clase proletaria. “Una masa no se "distingue" y no se vuelve independiente "por sí misma" sin organizarse [...] y no hay organización sin intelectuales o sea sin organizadores y dirigentes”⁶³. El *partido revolucionario*, organizado puede construir una hegemonía alternativa que supere la producción capitalista y edifique el socialismo regulándose como sociedad:

El moderno príncipe, el mito-príncipe, no puede ser una persona real, un individuo concreto; puede ser sólo un organismo, un elemento social en el cual ya tenga inicio el concretarse de una voluntad colectiva reconocida y afirmada parcialmente en la acción. Este organismo ha sido ya dado por el desarrollo histórico y es el partido político, la forma moderna en que se resumen las voluntades colectivas parciales que tienden a convertirse en universales y totales (A. Gramsci, 1984, p. 226).

Es así como puede liberarse la clase dominada, según Gramsci, lo cual ha sido de gran aporte para quienes buscan y luchan por una liberación. Ahora bien, hemos aclarado cómo es que oprimen las clases dominantes para hacerse de la riqueza y del ejercicio del poder social. Sin

⁶³ Gramsci, Antonio (1986). Cuadernos de la cárcel, IV. Era, México, 253.

embargo, ¿todo control social o cultural es injustificable? Para resolver la pregunta vamos a abordar ciertas teorías freudomarxistas de una de las principales figuras de la escuela de Frankfort, Hebert Marcuse.

3.2. Principio de realidad y principio de placer: sobre la represión básica y excedente

El siglo XX estuvo lleno de grandes acontecimientos en pro y en contra de la humanidad, estos resuenan hoy en día y seguirán produciendo efectos durante largo tiempo, tal es el caso de las disciplinas y corrientes de pensamiento surgidas a lo largo de este siglo. Sigmund Freud –el padre del psicoanálisis– es uno de los grandes intelectuales de esa época, cuyas teorías siguen dándonos sobre qué reflexionar. Su pensamiento fue vinculado con otro maestro de la sospecha de mediados del siglo XIX, es decir, Karl Marx; los dos cuestionaron la conciencia, pues ésta se encuentra sometida por intereses económicos y represiones del inconsciente según su pensamiento.

Dado esto surge el freudomarxismo, que es representado por diversos pensadores del siglo XX como Reich, Marcuse, Fromm, por no mencionar más. La conjunción de sus teorías es porque el freudismo no deja de hablar de la cultura y el marxismo no deja de hablar del individuo. Así, el psicoanálisis es más que una psicología porque va más allá del individuo y el marxismo es más que un análisis de la sociedad porque va más allá de un mero análisis de lo social.

Para comprender el *principio de placer* y de realidad tenemos que analizar la teoría de la felicidad de Freud, en la que podemos decir que hay cosas que solo se reconocen sufriendo y ese “sentimiento permite conocer lo sentido, es decir [...] la causa de la enfermedad”⁶⁴ que es una privación; dado eso, es lógico que surja en nosotros maneras de disminuir las represiones y satisfacer los deseos. O sea, los individuos buscan placer, y varia conforme a la subjetividad de cada persona, pero también la cultura en la que estamos inmersos nos brida un banquete de placeres para nuestra elección.

Según Freud, “el sentimiento yoico está sujeto a trastornos, y los límites del yo con el mundo exterior no son inmutables”.⁶⁵ Esto quiere decir que el yo padece de alteraciones a causa de la mediación que tiene que hacer del *Ello* y del *superyó*, pues tiene que satisfacer las pulsiones sexuales y agresivas del *Ello* (atemporal) que está bajo el mando del *principio del placer*.

El yo a su vez tiene que lidiar con esta conciencia moral del *superego*, es decir, podemos reprimir o satisfacer en cierta medida nuestras necesidades del libido, pero no podemos cambiar todo lo establecido por el mundo exterior, pues el sentimiento de culpa que lanza el *superego* limita al yo la realización de todas las pulsiones; de tal forma que tendrá que reprimirlos o

⁶⁴ Pavón-Cuellar, David (2016). Sigmund Freud y las dieciocho psicologías de Karl Marx, México, teoría y crítica de la psicología, (p.114).

⁶⁵ Freud, Sigmund (1970). El malestar en la cultura, Alianza, Madrid. p.10.

sublimarlos conforme a lo que la conciencia moral le dicte, pues “toda sublimación es impuesta por el poder de la sociedad”⁶⁶.

Estos mandamientos se introducirán inconscientemente en cada persona. Por ende, siendo subyugado el *yo* por estas dos instancias, surgen trastornos en el aparato psíquico de una persona, pues tiene que sustituir el *principio del placer* por el de realidad.

Freud nos menciona tres maneras donde el sufrimiento nos amenaza, que son: “desde *el propio cuerpo* que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del *mundo exterior*, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin de *las relaciones con otros seres humanos*” (S, Freud, 1970, p. 20). La felicidad se relaciona con las satisfacciones de los instintos, y cuando nos vemos privados de estos por el mismo cuerpo, las relaciones interpersonales o la cultura misma, surge el *displacer*. (S, Freud, 1970, p.22).

La cultura nos hace abandonar nuestros instintos sexuales y agresivos, o modificarlos para el bienestar de ésta (*principio de realidad*). Si ella no reprimiera nuestras pulsiones, por ende, ésta no existiría, la desmesura de las pulsiones llevaría a la destrucción al individuo. Sin embargo, él no puede despartarse totalmente de la cultura, pues aunque no quiera depende de ella.

Entonces, ¿por qué nos ayuda entender estos dos principios estipulados por Freud en nuestro trabajo? Necesitamos el psicoanálisis para conocer cómo la economía nos determina, no sólo de forma consciente sino también inconscientemente, “tanto en Freud como en Marx, el

⁶⁶ Marcuse, H (1993). El hombre unidimensional. PLANETA-AGOSTINI, México, p. 106.

problema del capitalismo puede no ser sólo económico, sino personal, identitario, ontológico. El capital puede constituir internamente una identidad, una personalidad, además de aparecer externamente como una propiedad” (Pavón-Cuellar, 2016. P. 103). Lo que nos hace ser y actuar de determinadas maneras sin tomar conciencia de su hegemonía, perpetuando dicho sistema y Marcuse nos ayudará a entenderlo mejor.

La crítica que hace Herbert Marcuse a la sociedad industrial moderna es: por la ausencia de la libertad y lo hace desde la teoría de la felicidad desarrollada por Freud, reconociendo el *principio de placer* y el *principio de realidad*, el cual nos hace adaptarnos (relacionándonos de la manera más provechosa con el mundo). En *Eros y civilización* afirma lo que Freud decía sobre la cultura: no hay civilización ni relación social sin represión. “La civilización empieza cuando el objetivo primario —o sea, la satisfacción integral de las necesidades— es efectivamente abandonado”⁶⁷. Al abandono o sublimación de las necesidades instintivas Marcuse la denomina *represión básica*, porque sin ella una sociedad no sería posible. Ésta también se da por un dominio de la civilización que según él para Freud es económico:

El motivo de la sociedad al reforzar la decisiva modificación de la estructura instintiva es así «económico: puesto que no tiene los medios suficientes para sostener la vida de sus miembros sin que éstos trabajen por su parte, debe vigilar que el número de estos miembros sea restringido y sus energías dirigidas lejos de las actividades sexuales y hacia su trabajo» (Marcuse, 1983, p.32)

Es así que el filósofo alemán aporta dos conceptos de forma eximia, hablándonos de *un principio de actuación*, el cual es: “la forma histórica prevaleciente del principio de la realidad” (Marcuse, 1983. P.48), esto es, que las personas se desarrollan en una sociedad que no permite o no brinda todas las satisfacciones obligándonos a sublimarlas o renunciar a ellas, es decir:

⁶⁷ Marcuse, H (1983). *Eros y Civilización*. Sarpe, España. p. 27.

“Para ser posible la satisfacción necesita siempre un trabajo, arreglos y tareas más o menos penosos encaminados a procurar los medios para satisfacer esas necesidades. Por la duración del trabajo, que ocupa prácticamente la existencia entera del individuo maduro, el placer es «suspendido» y el dolor prevalece”. (Marcuse, 1983. P.48)

El otro concepto es el de represión innecesaria que se requiere para que la sociedad exista: es decir, una *represión excedente*; con esta se hacen restricciones para la dominación social (Marcuse, 1983. P.48) de una clase hacia otra “La dominación es ejercida por un grupo o un individuo particular para sostenerse y afirmarse a sí mismo en una posición privilegiada” (Marcuse, 1983. p. 49).

A causa de esta represión sobrante, *el principio de placer* quedo subordinado al *principio de realidad* en aras del progreso civilizatorio, la energía libidinal es sublimada en energía de trabajo, un trabajo que en gran medida enajena y que se encuentra al servicio de otro a causa del dominio que con el paso del tiempo se ha racionalizado, a tal modo que:

Los hombres no viven sus propias vidas, sino que realizan funciones preestablecidas. Mientras trabajan no satisfacen sus propias necesidades y facultades, sino que trabajan enajenado [...] Las restricciones impuestas sobre la libido se hacen más racionales conforme son más universales [...] Operan sobre el individuo como leyes externas objetivas y como una fuerza internalizada: la autoridad social es absorbida por la «conciencia» y por el inconsciente del individuo y actúa de acuerdo con sus propios deseos, su moral y para su satisfacción. Dentro del desarrollo «normal» el individuo vive su represión «libremente» como su propia vida. (Marcuse, 1983. p. 56-57).

Es así como el capitalismo nos determina de forma inconsciente, éste tiene como base dicha represión, y apoyándose en el *principio de actuación* hace adaptarnos a una estructura de dominación donde se crean falsas necesidades, siendo bombardeados por la tecnología, sociedad industrial, medios de comunicación y publicidad, en cuestiones de todo tipo, creando

necesidades falsas que se les imponen a las personas por estos medios. Éstas se justifican y racionalizan adoctrinando y manipulando a las masas (Marcuse, 1993, p. 35)., haciendo inconscientes estas falsas necesidades por lo que se cree ser libre en tanto se tiene la capacidad de elegir: el trabajo, los productos que uno desea y que previamente son establecidos por otro.

Sin embargo, esa libertad es falsa, pues se realiza la elección conforme a las opciones que nos presentan las clases dominantes mediante el capitalismo y los medios con los que instrumentalizan el dominio, es así como “los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en las clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierte en modo de vida” (Marcuse, 1993, p. 42).

El individuo compra y desea lo que le es prescrito sin tener conciencia de la hegemonía actuante a lo largo de su vida, pasa de ser poseedor de los productos a ser poseído por ellos, la persona está alineada pues el *principio de actuación* “presupone un largo desarrollo durante el cual la dominación ha sido cada vez más racionalizada” (Marcuse, 1983, p. 56). Es así como se crean conductas unidimensionales: tenemos y deseamos lo que todos tienen, nos comportamos y tenemos el mismo modo de vida que los demás, por lo que lo irracional de esta estructura tecnológica instrumental la racionalizamos y la convertimos en una verdadera conciencia (Marcuse, 1983, p. 41).

Como sabemos el sistema de producción requiere de una fuerza de trabajo donde el proletario se ve explotado, trabajando para enriquecer a quien lo domina. Sin embargo, es tal la enajenación y alineación que podemos ver a las personas desear un empleo donde las horas laborales son hasta de doce o catorce al día, aceptan el dolor producido por las ignominias

jornadas; se convierten en esclavos contemporáneos que juzgan a quienes no tienen ese estilo de vida.

Tristemente al hallarse con el poco tiempo libre ya no encuentran qué hacer ni en qué invertirlo, siendo absorbidos por el entretenimiento alienante de los medios de comunicación que los mantiene sumisos, pasivos.

La alineación de las sociedades actuales es tal, que en el arte también la podemos encontrar. Masifican lo superfluo, el entretenimiento trivial, el arte se convierte en una mercancía “Las obras de la alienación son incorporadas dentro de esta sociedad y circulan como uña y carne del equipo que adorna y psicoanaliza el estado de cosas dominante. Así se hacen comerciales: venden, confortan o excitan” (Marcuse, 1993, p. 94). Según Marcuse, su carácter de rechazo ante lo que es, es rechazado a su vez, así como su racionalidad de la negación del mundo, entonces éste ya no es capaz de mostrar otra forma de la realidad, por lo que invalida un posible cambio social mediante el arte (Marcuse, 1993, p. 93).

3.3. El signo y su conductividad

En este apartado se aborda el problema conductista que tienen los signos utilizados en el lenguaje, es decir desde el campo semiótico, basándome en la perspectiva pragmática de Charles Morris. Para hacer ver cómo es que se pueden utilizar los signos para un control social, y cómo afecta en las sociedades los aferramientos que se acogen por los signos que las personas se

apropian, haciéndolos suyos. Estos signos de dominio causan una patología social que afecta las conductas de los individuos, lo cual se explica más adelante.

Con lo ya visto:¿ podemos decir que para que una sociedad sea moralmente aceptada debe tener un sistema de cooperación equitativo y justo, tomando como base los principios de libertad e igualdad según John Rawls⁶⁸, por lo que si entendemos por sociedad “un grupo de organismos que mantienen interacciones sociales relativamente persistentes, de modo que la conducta de cada uno de ellos contribuye a satisfacer las necesidades de los demás⁶⁹” queda rechazado todo Estado totalitario que mantenga un control social, apoyándose en la opresión para alcanzar sus objetivos e intereses.

Este Estado puede mantener su hegemonía, como ya se mencionó con Gramsci y Marcuse debido a que los signos implantados son generadores de conductas –como más adelante se explicará–. Yendo al terreno del lenguaje ¿cómo es que puede haber un control social mediante el lenguaje? El hombre “para llamarse hombre necesita de un lenguaje⁷⁰”, por ende, la sociedad y el Estado también hacen uso de los signos del lenguaje, “[...] la sociedad humana en sus aspectos culturales, depende de los signos, y especialmente de los signos del lenguaje, para existir y perdurar”(Morris, 1946. p. 248).

Queda claro que las relaciones culturales y entre individuos necesitan de los signos y del lenguaje para poder llevarse a cabo. Para analizar estas relaciones, nos apoyaremos en la semiótica: en su sentido general es el estudio del signo, entendiendo signo como un código para comunicar

⁶⁸ Rawls, John (2012). *La justicia como equidad*. Paidós, México.

⁶⁹ Morris, Charles (1946). *Signos, lenguaje y conducta*. Losada. p. 247.

⁷⁰ Barthes, Roland (1994). *La paz cultural. El susurro del lenguaje*. Paidós. p. 113.

algo a alguien mediante el lenguaje articulado, o como significación de un fenómeno dado por un hecho.

Por ejemplo, el relámpago que se produce en el cielo es signo de posible lluvia, o sea significa algo para nosotros. Para el campo semiótico éste sería el estudio de significación; al utilizar el signo lingüístico nos encontramos en el campo de la comunicación, porque hay intención de comunicar algo al otro. La diferencia entre la semiótica de la comunicación y la de significación es que: en la primera hay una intencionalidad y en la segunda hay señales, estímulos.

Charles Morris plantea que hay tres dimensiones en el campo del lenguaje: la *sintáctica*, la *semántica* y *pragmática*. La *pragmática* la definió como “la relación entre signos e intérpretes”; la *semántica* como “la relación de los signos con los objetos” y la *sintáctica* como “la relación de los signos entre sí”⁷¹.

Conforme a esto, nuestro análisis se sitúa en el campo de la *pragmática*, pues siguiendo a este autor, si “hacemos referencia explícita a quienes hablan o, a quienes usan el lenguaje, entonces lo colocamos en el terreno de la *pragmática*” (Morris, 1946. p. 264), debido a que para él la *pragmática* “[...] es la parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos dentro de la conducta en que se hacen presentes” (Morris, 1946. p. 265). Al comunicarnos es obvio que necesitamos de un intérprete de nuestros signos, pues si no, no estaría habiendo comunicación. Ese proceso en el que esos signos significan algo para el intérprete, se conoce como *semiosis*; Morris nos dice que:

El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres

⁷¹ Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de signos*. Paidós, México. P.31.

componentes de la *semiosis* pueden denominarse, respectivamente, el *vehículo sígnico*, el *designatum*, y el *interpretante*; el *intérprete* podría considerarse un cuarto factor. Estos términos explicitan los factores implícitos en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien. (Morris, 1985, p.27).

Por ejemplo: Luis responde con una conducta (A) que es preparar su maleta, cuando su madre le indica que irán de viaje (B), porque su papá recibe un bono de dinero cada verano (C). El *vehículo sígnico* es en este caso, el bono que sirve como signo de viaje. El *designatum* es ir de vacaciones, y el *interpretante*; el efecto que se produce en un intérprete, en este caso Luis y su mamá que piensan que irán de vacaciones. Así es como podemos decir que los signos generan conductas, y estos signos pueden ser patológicos según una sociedad totalitaria y represiva, pero ¿cómo puede el Estado o un grupo transmitir signos lingüísticos que pueden llegar a convertirse en patológicos para una sociedad? Morris nos diría que sí: mediante la instauración de signos que la sociedad acepta y que se convierten en un malestar social.

Como hemos visto, el ser humano al vivir en sociedad debe cumplir con las conductas que culturalmente son aceptadas, y se ve influenciado por estas, pues el control social es importante para que una sociedad no se destruya (*principio de realidad*); por lo que no todo control de signos y conductas es patológico, así, el Estado o la sociedad misma puede “fiscalizar lo que puede decirse por medio de la escuela, los libros, el cine y el teatro, la sociedad intenta reservarse la suprema jurisdicción sobre los procesos *semiósicos* del individuo, para controlar a sus miembros individuales merced a los signos que operan en su conducta” (Morris, 1946. p. 252)

Empero, dicho control tiene límites, uno de esos es que no se afecten las libertades individuales. Un Estado totalitario o grupo pueden llevar dicho control a sus límites convirtiéndose en opresión y explotación, pero eso para Morris no sería una patología social; sin embargo, la rechaza, ya que para él la sociedad no sería sana. Entonces los signos patológicos de una sociedad son “aquellos a

los que una sociedad se aferra de tal manera que no permite su corrección, a causa de la satisfacción parcial que conceden tales signos a la conducta social” (Morris, 1946. p 255)

Pensemos en las discusiones actuales en nuestro país sobre la legalización del aborto o el matrimonio y adopción homosexual. Uno de los argumentos en contra de tal condición, tiene que ver con la institución religiosa. Este grupo institucional está en contra de que se acepten dichos actos por ir en contra de sus mandatos religiosos o “naturales”. Los signos han pasado a influir en las concepciones y conductas de grupos sociales, causando efectos en marchas y demás; abogando sobre la inmoralidad y anti-naturalidad que el otro grupo exige para sus formas de vida.

También eso puede verse en los debates actuales que han surgido en Latinoamérica sobre la legalización del aborto, donde se coacciona y reprime la libre elección de ser madres o no; donde hombres quieren decir qué es lo que las mujeres deben hacer con su cuerpo y exigen que se hagan responsables de sus actos, pero no reflexionan sobre el papel que juegan los varones, pues ellas no se embarazan solas.

Dichos signos son patológicos bajo esta perspectiva, pues impiden la corrección de derechos y oportunidades que son necesarios para una sociedad que se dice democrática y libre en creencias; porque lo natural ha sido asignado por el mismo hombre, y la satisfacción no se justifica por su perspectiva heteropatriarcal.

Asimismo, se necesita reconstruir los signos presentes para un sano desarrollo para la sociedad y las personas. Eso no quiere decir que la semiótica sirva como panacea ante dichos conflictos, pero sirve como apoyo y guía para darse cuenta de una posible manipulación que utiliza el Estado o un grupo mediante la *semiosis*, por ejemplo: los estándares de belleza que mediante determinados

signos influyen en nuestras conductas, siendo así hipnotizados por los medios de comunicación en los que se apoyan.

Si las personas conocen cómo es que actúan esos signos será difícil que se vean manipulados por ellos y si “se preguntan qué especie de signo le sale al paso, con qué propósito se lo emplea, qué pruebas hay de su verdad, su actuación se transformará de respuesta automática en conducta crítica (...) se convertirá en un ser autónomo, y no un animal hipnotizado” (Morris, 1946 p. 250). Por lo tanto, queda claro cómo es que los signos generan conductas y cómo es que la semiótica puede ser un soporte para la defensa en contra de los inadecuados signos.

3.4. La otredad sexual. El género y el nomadismo en el mundo hiphopa

Tiene que cambiar la escena o vamos a tener que crear otro movimiento.

Nakury

Hasta ahora hemos analizado la condición humana del sector que compone la cultura del Hip Hop; cómo es que ésta surge, cómo se desenvuelve, el carácter de oprimidos y renegados que tienen sus integrantes. Así como la identidad que se forman al ser parte de una idea colectiva; su expresividad guiada por su sensibilidad, un *pensamiento sensible*, una *razón poética*.

Todo ello nos lleva a preguntarnos: ¿la condición humana de varones y mujeres es la misma o semejante? ¿Hay diferencias entre la opresión y represión que sufre cada uno? ¿Podemos pensar el problema de la identidad en los mismos términos para ambos?

No podemos universalizar la condición que vive un determinado sexo, hay diferencias entre el desarrollo de identidad entre ambos, así como la opresión que muchas veces sufre un sexo con respecto al otro, y como bien se sabe, la condición de las mujeres sigue estando en desventaja con respecto a la de los varones, siendo ésta incluso la oprimida del oprimido.

Abordaremos estos problemas desde la corriente de pensamiento político filosófico y movimiento social del feminismo, el cual ha venido a dar cuenta del dominio que sufre la mitad de la humanidad: las mujeres. Buscando en un sentido muy general: la igualdad de derechos y condiciones entre hombres y mujeres, así como la búsqueda de justicia en todas las sociedades organizadas de una forma desigual.

Particularmente nos enfocamos en la corriente del feminismo de la diferencia⁷²: pues como dice Luce Irigaray: “La especie está dividida en dos géneros⁷³ que aseguran su producción y su reproducción. Querer suprimir la diferencia sexual implica el genocidio más radical de cuantas formas de destrucción ha conocido la Historia. Lo realmente importante, al contrario, es definir los valores de la pertenencia a un género que resulten aceptables para cada uno de los sexos”⁷⁴. Es decir, la diferencia sexual posibilita pensar la relación entre hombres y mujeres para darnos

⁷² El feminismo de la diferencia se centra en la diferencia sexual, buscando una liberación de las mujeres. “Una de sus ideas claves es señalar que diferencia no significa desigualdad y subraya que lo contrario de la igualdad no es la diferencia, sino la desigualdad. El feminismo de la diferencia plantea la igualdad entre mujeres y hombres, pero nunca la igualdad con los hombres porque eso implicaría aceptar el modelo masculino”.

Varela, Nuriav (2008). *Feminismo para principiantes*. B.S.A, España. P. 97.

⁷³ Entiéndase por género la idea que tiene una sociedad o cultura sobre el hombre y la mujer, cómo debe de ser cada sexo. Es decir el género es una abstracción de los sexos. El cual toma como natural los estereotipos que se han construido históricamente en la cultura sobre uno y otro sexo.

⁷⁴ Irigaray, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Cátedra, Madrid. P. 10.

cuenta de las diferencias entre uno y otro, por lo que reconocer la diferencia implica tomar conciencia de que ésta es una condición que permite reconocer que hombres y mujeres como particulares: piensan diferente y tienen diferentes experiencias vitales.

Ello sirve como base para la definición de esos valores que limitan cualquier violencia de género. Así pues, “la igualdad entre hombres y mujeres no puede hacerse realidad sin un pensamiento del género en tanto que sexuado, sin una nueva inclusión de los derechos y deberes de cada sexo, considerado como diferente, en los derechos y deberes sociales” (Irigaray, Luce, 1992, p. 10). De tal forma, que vamos a reflexionar cómo a lo largo de la historia ha primado la razón masculina en las relaciones y estructuras sociales, como en los discursos epistémicos, creándose una visión androcéntrica del mundo, que mantiene su hegemonía ante el otro sexo.

Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* reflexiona sobre el rol y la condición de la mujer, de su ser mujer. Ella se da cuenta que la noción biológica de hembra no basta para definir a la mujer, según la cultura. Según esto se tiene que participar de cierta feminidad que se les suele atribuir a las mujeres como carácter esencial, diciéndonos lo siguiente: “se nos dice que «la feminidad está en peligro»; se nos exhorta: «Sed mujeres, seguid siendo mujeres, convertíos en mujeres.» Así, pues, todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer; tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad⁷⁵”. A partir de esto, de Beauvoir se cuestiona qué es la feminidad o cómo se la construye, llegando a la conclusión de que está construida través de ciertos discursos sociales y psicológicos, es decir: no hay una esencia femenina, la cultura nos dicta los estándares de feminidad, mediante el sistema sexo-

⁷⁵ Beauvoir, Simone (s.f). *El segundo sexo*. Siglo XX. p. 2.

género que nos determina a ser, de ahí su afirmación “No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, s.f. p. 87) mediante lo que dicta el modelo falogocéntrico⁷⁶ creado por el hombre.

La pregunta *¿Qué es una mujer?* Tiene una connotación muy importante sobre la identidad, De Beauvoir dice “Si quiero definirme, estoy obligada antes de nada a declarar: «Soy una mujer»; esta verdad constituye el fondo del cual se extraerán todas las demás afirmaciones” (Beauvoir, s.f. p. 3). El ser del hombre no se cuestiona, se da por sentado en la cultura y la sociedad. La identidad de una mujer, no es clara, se cuestiona o se reduce a las cualidades biológicas, tan es así que por mucho tiempo se le excluyó de la noción de ser humano. La identidad como *ipseidad*⁷⁷, como *auto-designación* se le niega; esa implicación psicológica y ontológica de los modos de ser del sí, se le negó a lo largo de la historia a la mujer. La pregunta *¿quién soy?* históricamente solo la pudo responder el hombre. Por eso de manera muy atinada Simone de Beauvoir, nos dice:

La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo [...] así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (Beauvoir, s.f. pp. 3-4).

La categoría de Otro, de alteridad, ha estado presente en las relaciones entre sociedades, culturas o individuos, la filósofa nos dice que existe un dualismo: lo Mismo y lo Otro. Por ejemplo para los aztecas los purépechas eran los otros y para los purépechas los aztecas eran los otros. Las dos culturas se reconocen como sujetos, sin embargo, entre varones y mujeres no pasaba o pasa lo mismo. No hay reciprocidad en reconocerse como sujetos, en este mundo, tal

⁷⁶ Entiéndase por esto, la razón masculina universalizada que permea nuestras relaciones interpersonales y los discursos epistémicos centrados en la dominación masculina.

⁷⁷ Véase p. 75.

y como lo conocemos, el hombre nunca ha sido el otro, ha sido el centro del conocimiento y de las relaciones interpersonales, sociales.

Los varones en cuanto a sus deseos y necesidades han definido a la mujer. Ésta se descubre en tanto la visión creada por el hombre, así:

Viven dispersas entre los hombres, atadas por el medio ambiente, el trabajo, los intereses económicos, la condición social, a ciertos hombres -padre o marido- más estrechamente que a las demás mujeres. Burguesas, son solidarias de los burgueses y no de las mujeres proletarias; blancas, lo son de los hombres blancos y no de las mujeres negras (Beauvoir, s.f. p. 5).

Esta condición de inferioridad y subordinación de las mujeres no está bajo ningún destino biológico, o psicológico, como bien lo aclara Simone de Beauvoir, está creada e implantada por el modelo falogocéntrico patriarcal que en cierta medida condiciona y determina a las mujeres a tales orientaciones de auto-opresión.

La importancia de estos problemas que plantea la filósofa francesa son de suma importancia para el análisis ulterior del feminismo. Hilemos entonces los problemas mencionados hasta ahora:

El orden histórico vigente está constituido por un orden patriarcal que privilegia al varón, jerarquizándolo; la ausencia de la mujer en la historia nos habla de una exclusión, donde la humanidad por mucho tiempo no incluye a la mujer y los derechos solo son aplicados a varones, piénsese en la Ilustración, por ejemplo. Este modelo falogocéntrico crea una visión dualista, dicotómica de la realidad; masculino/femenino, mente/cuerpo naturaleza/cultura, mismo/otro en el cual la diferencia tiene una connotación negativa. Es así como podemos hablar de una identidad sexual, sustancial entre el hombre y la mujer creada a partir de un proceso de subjetivación del sistema sexo-género que esencializa la identidad de estos bajo su ideología.

A partir de esta visión de Beauvoir, el feminismo de la diferencia criticará esta condición asimétrica entre el sujeto masculino y femenino, así como su esencialismo y el universalismo del varón como centro de todo discurso epistémico, buscando una epistemología feminista. Estas cuestiones las analizamos con mayor profundidad con la ayuda de la filósofa francesa, Rossi Braidotti, que a su vez nos permite trazar un vínculo entre estos problemas con nuestro objeto de estudio.

Con una perspectiva postestructuralista de la diferencia sexual, Rossi Braidotti propone una teoría materialista cuyo fin es trazar una nueva visión de la subjetividad, en especial la femenina: “mi trabajo se concentra en la intersección de la identidad, la subjetividad y la epistemología en una perspectiva postestructuralista de la diferencia sexual. La cuestión central es la interconectividad entre identidad, subjetividad y poder”⁷⁸. Enlazando lo conceptual, lo cultural y lo político, parte de la crítica que se le hace a la modernidad⁷⁹ durante el siglo XX.

La crisis de la modernidad de la que se habla en este siglo refiere al problema intelectual y social que conlleva esta categoría, es decir, una idea de progreso y de transformación social que trajo consecuencias desagradables. Por ello, se argumenta el final de este periodo con ideas como: el sujeto no puede seguir siendo el centro del conocimiento, o sea, se busca ir más allá del hombre, del ser humano, para no caer en un androcentrismo; la historia que se pretende universal, global: no puede seguir siendo, lineal, unívoca, eurocéntrica. He aquí la crisis de la modernidad, una modernidad: eurocéntrica, excluyente de lo no europeo, de lo que no es varón;

⁷⁸ Braidotti, Rossi (2000). Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Paidós, Argentina.

⁷⁹ Entendamos por esto al periodo histórico, social y cultural que emerge a partir del renacimiento y que toma mayor fuerza con el proyecto de la ilustración (s. XVII). El cual prioriza la razón como consecuencia del auge de la técnica y de la ciencia natural. Por ello toda disciplina de conocimiento o relación social tiene como base la racionalidad, el sujeto, la historia y el progreso, esto desde un interés meramente europeo.

una modernidad que primó al sujeto ante el objeto al momento de hablar de conocimiento, creando un correlacionismo.

Desde estas ideas se crean nuevos sistemas de pensamiento, como lo son el estructuralismo⁸⁰ y posestructuralismo⁸¹, así como la etapa social y de pensamiento conocida como la postmodernidad⁸², de los cuales Braidotti se ve influenciada. Para ella, la crisis de la modernidad es el exterminio de las bases masculinas, de la subjetividad clásica monolítica (Braidotti, 2000, p.170). Esta crisis “permite que las feministas presenten la esencia de la feminidad como una construcción histórica que es necesario reelaborar” (Braidotti, 2000, p. 194) de ahí su intención de redefinirla “más allá del género” o desde un “pos género” (Braidotti, 2000, p. 170). Lo cual es posible desde el trazo de nuevas figuraciones, entendiendo figuración como: “un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto: versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa” (Braidotti, 2000, p.26) Esta figuración planteada por la filósofa francesa es: lo que llama *sujetos nómades*.

Con dicho concepto de influencia deleuziana entiende “una interpretación situada, posmoderna, culturalmente diferenciada del sujeto en general y del sujeto feminista en particular” (Braidotti, 2000, p.30). Al ser una interpretación situada toma en cuenta ejes que se

⁸⁰ Entiéndase como estructuralismo a la corriente de pensamiento que se da a mediados del siglo XX.. Con esta corriente sus adeptos pretenden realizar un pensamiento heterogéneo, con disciplinas como: antropología, filosofía, psicoanálisis, marxismo, economía, lingüística etc. El objeto de investigación son las estructuras. Es decir, se piensa sin tomar como eje al sujeto, analizando y organizando las partes de un todo, tomando como modelo estructural al lenguaje, pues las estructuras son conjuntos de símbolos, que adquieren sentido, dentro del sistema del lenguaje en el que se encuentran. Por lo que: todo lo que podemos decir es a través del lenguaje.

⁸¹ El postestructuralismo niega muchos aspectos del estructuralismo, como por ejemplo la noción de estructura, pues resulta ser opresiva, sin embargo, se sirve de otras nociones para crear nuevos modos de pensar y de vivir (tarea que se propone el filósofo francés Gilles Deleuze). Sin caer en jerarquías binarias, se redefine las cuestiones de identidad, sujeto y subjetividad.

⁸² La posmodernidad después de la modernidad considera que la modernidad y su discurso no se ha cumplido. La idea de progreso y el enaltecimiento de la razón fracasó, por lo que se rechaza al sujeto como centro de todo y se plantea un posthumanismo que afirma la multiplicidad de pensamiento y de formas de expresión. Es decir, hay un rechazo a las categorías, a los referentes absolutos de la realidad.

interrelacionan entre sí para construir la subjetividad, tales como clase, raza, etnia, género, edad, estilos de vida y más (Braidotti, 2000, p. 30) Aboga por una multiplicidad de variables que repercuten en la subjetividad femenina y que desmantelan el esencialismo histórico de la noción de *la mujer*.

Por ello también pone énfasis en el cuerpo, pues éste también ha sido objeto de control tecnológico, el cual ha sido reducido a lo meramente biológico, de ahí que “la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (Braidotti, 2000, p. 29). De lo que se trata es de reconcebir, resignificarlo, representarlo de manera simbólica mediante el nomadismo, donde la realidad corpórea femenina no está dada, sino que es un proceso, un proyecto que le compete a cada mujer⁸³.

Así pues, el sujeto femenino de estudio para Braidotti, y según ella para el feminismo no es el significante de *mujer*, sino las mujeres. Esto debido a la imagen que social y culturalmente se tiene de la *mujer* y su identidad, por eso, siguiendo a Teresa de Lauretis: distingue entre *mujer* como representación y *mujer* como experiencia: “elaborar una subjetividad política “feminista” requiere como condición previa reconocer que hay una distancia entre la *mujer* y las mujeres de la vida real” (Braidotti, 2000. P. 193.). De ahí la importancia de reconstruir esta noción.

De acuerdo con esto, la subjetividad de la *mujer* o del varón no se encuentra solamente en la conciencia, entonces ¿qué debemos entender por subjetividad?, para Braidotti ésta “es el efecto de constantes flujos o de interconexiones que se producen a un nivel intermedio”, un proceso

⁸³ Braidotti, Rossi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, Madrid. p. 41.

de agenciamiento mediado por la sociedad, el cual no se reduce al individualismo. (Braidotti, 2005. P. 20). Dicho proceso define al sujeto mediante las variables que lo regulan como la clase, raza, sexo, edad, cultura, entre otras. (Braidotti, 2005. p. 37).

De ahí que parta de las nociones de *diferencia*, *sujeto*, *devenir* y del *nomadismo* deleuziano. El proyecto vitalista de Deleuze piensa la diferencia no como negación (piénsese en la dialéctica hegeliana) sino que la piensa como afirmación, refiriéndose a la afirmación de una multiplicidad de diferencias, de “un proceso múltiple y constante transformación. En él se renuncia al orden teleológico y a las identidades fijas en favor de un fluir de devenires múltiples” (Braidotti, 2000. P.131). Es decir, se renuncia a la visión dualista de la modernidad, a la unidad del sujeto y su identidad como mismidad, como *ídem*. El sujeto es concebido sin el carácter dicotómico hombre/mujer, sino como multiplicidad de fuerzas impersonales (Braidotti, 2000. P.132) en constante devenir, por lo que, el sujeto puede tener múltiples sexualidades.

Rosi Braidotti recoge este concepto del devenir para reflexionar sobre el *devenir-mujer* del filósofo francés. Devenir no es un cambio, sino la captura del movimiento de un ser, “es la actualización del encuentro inmanente entre sujetos, entidades y fuerzas que son aptas para afectarse mutuamente e intercambiar partes de cada una de una manera creativa y sin envidia” (Braidotti, 2005. P. 90). Es un proceso de transformación en el otro, sin imitarlo, para alcanzar la plenitud de nuestro ser. De ahí que un sujeto pueda devenir en múltiples ocasiones.

Envuelto en el diálogo del feminismo, Deleuze teoriza sobre la desigualdad entre hombres y mujeres planteando un *devenir-mujer* como figuración alternativa de la subjetividad, un rechazo a las identidades fijas, éste se refiere a cierta sensibilidad que tendrían un poco más las mujeres: no imitarlas, sino un sentir como mujer, es decir, “no se refiere a las mujeres empíricas,

sino, en realidad, a posiciones topológicas, a grados y niveles de intensidad, a estados afectivos” (Braidotti, 2005. P. 99).

Esto es problemático para Braidotti, pues está planteado desde una perspectiva patriarcal, debido a que “no reconoce ninguna prioridad a la diferencia sexual y por lo tanto, atribuye los mismos gestos psíquicos y políticos a los hombres y a las mujeres por igual: queda atrapado en una ambivalencia fundamental sobre la posición de la diferencia sexual” (Braidotti, 2000. P. 139). Deleuze rechaza la desigualdad a nivel conceptual y hace referencia a la misma solución de una sexualidad múltiple, El problema en el que cae su maestro, según la filósofa francesa es que “amalgama a los hombres y mujeres en una sexualidad nueva, que supuestamente está más allá del género” (Braidotti, 2000. P. 144). Es decir, la relación entre lo masculino y lo femenino no es simétrica ni equivalente, debemos centrarnos desde la especificidad histórica, psíquica, política y epistemológica de los sexos, en consecuencia, hablar de devenires específicos de género.

De ahí el devenir nómada que plantea Rossi Braidotti para la definición de la subjetividad femenina, el cual atiende la multiplicidad de variables que participan en la construcción de ésta. El nómada *desterritorializa* lo codificado, lo establecido, trazando *líneas de fuga*:

El devenir nómada no es una repetición ni una mera imitación; sino que antes bien constituye una proximidad empática una interconectividad intensa. [...] Los desplazamientos nómades designan un estilo creativo de transformación; una metáfora performativa que permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechados que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar (Braidotti, 2000. P. 32).

La importancia de este planteamiento, estriba en que las mujeres son las que deben pensar y definir lo femenino, dándose una identidad que es movable, que analice el significante de *mujer* y que lo deconstruya: de ahí que el *devenir nómada* sea un proyecto inacabado.

3.4.1 El nomadismo en el mundo hiphopa

El 5 de septiembre del 2018 se llevó a cabo la *Primer cumbre latinoamericana de rap. Voces del Hip Hop* por parte de la UNAM (Campus Morelia), donde se realizaron conferencias y mesas de diálogo sobre problemas relacionados con la cultura; los participantes fueron integrantes de la escena del rap en México y Latinoamérica, dicho evento fue muy significativo para la realización de esta investigación. Nos permitió reflexionar muchos puntos que abordamos a lo largo de estas páginas, en especial la mesa titulada *Hip-Hop y Género*, cuyas ponentes fueron las raperas Masta Cuba de Querétaro, Nakury de Costa Rica y Phana de Merida Yucatán (fig. 39).



Fig.39) Hip-Hop y género. LANMO, 2018.

Ellas abordaron la condición de las mujeres en la cultura y en la escena del rap. Dando cuenta que esta cultura urbana sigue estando bajo una situación falocéntrica, misógina y patriarcal, pues aunque algunos exponentes realizan sus obras tratando de dar un mensaje conciente que

afirme: la libertad, la paz, la igualdad y visualice las grietas de la realidad social; en la cultura y en la escena la situación de las mujeres sigue siendo la del otro, un otro excluido, hecho menos y violentado. Sufriendo rechazo por el hecho de ser mujeres tanto de exponentes como de seguidores: las mujeres de la cultura tienen que luchar contra la invisibilidad que las infravalora y las cosifica negando su dignidad como sujeto.

Los flyers y los eventos están llenos de varones, si una mujer es invitada a presentar su material artístico, en su mayoría abren el show de un varón reconocido y en los volantes aparecen con letras pequeñas, pues como bien lo dijo Masta Quba: “la mujer es un adorno en la escena”, una musa, no un sujeto. El respeto solo se da en la cultura entre varones, en este sentido.

Así pues, no podemos hablar de una cultura de paz, de igualdad y de unión, si en ésta no se respeta la diversidad y al otro, donde los espacios de difusión de las obras resultan ser inseguros para un grupo, pues según estas mujeres ellas se sienten inseguras en los eventos, debido a la violencia que han llegado a sufrir mediante el acoso o el odio de algunos por el hecho de ser mujeres feministas, creando en consecuencia eventos separatistas en los que se habla de dicha situación. Al relatar estos aspectos con los que luchan las mujeres en la cultura, mencionaban el odio que reciben por el hecho de autodenominarse como feministas, recibiendo amenazas hasta por medios virtuales.

Todo esto es un claro ejemplo de que “se está construyendo una escena a partir del odio hacia nosotras”, – dice Nakury–. Por ello, el más claro ejemplo de resistencia que podemos hallar en la cultura es por parte de las mujeres. Éstas resisten ante la visión creada por el sistema sexo-género del cómo debe ser una mujer, se crean una subjetividad, una identidad como *ipseidad*, se narran, se definen en cada escrito, en cada pinta. Desgraciadamente, no hay acción

más revolucionaria, más subversiva, dentro de la cultura: que el hecho de que las mujeres se den una identidad.

Las mujeres crean *líneas de fuga*, se inventan y se reinventan, por eso sostenemos un *nomadismo* por parte de ellas en la cultura Hip Hop, pues, representan una conciencia que deviene en *nómade*, una conciencia que se resiste a los modos establecidos del ser de una mujer, de identidades fijas, de una feminidad opresiva.

Critican y se resisten ante la opresión patriarcal que se reproduce muchas veces dentro de la cultura. El sujeto femenino dentro del movimiento Hip Hop, es la mujer de la experiencia, influida por muchas variables; es en muchas ocasiones “un sujeto en construcción, mutante, lo otro de lo Otro, un sujeto encarnado posmujer transmutado en una morfología femenina que ha experimentado una metamorfosis esencial” (Braidotti, 2005. P. 26). Todo esto quedará más claro en el siguiente apartado cuando hablemos del trabajo de algunas de ellas.

3.5. Activismo consciente. Contribución del Rap, el graffiti y el postgraffiti a la educación contra-hegemónica

En este apartado se expone en qué consiste la educación hegemónica y contra-hegemónica, se buscará aclarar cómo es que el rap, el graffiti y postgraffiti contribuyen como una herramienta alternativa en contra de una educación hegemónica, brindando una educación que rompe con ello mediante un pensamiento sensible .

Entendemos por educación la acción de dirigir, acompañar el aprendizaje del otro, desde su origen latino *educatio* deriva del verbo *educare* cuyo significado es guiar o conducir a quien lo

necesita, para que éste desarrolle sus capacidades intelectuales, físicas y afectivas. Por educación hegemónica entendemos a aquella guía que reproduce las ideologías de un grupo, sociedad o cultura, aquella que busca que el educando obedezca, memorice, archive la información de forma mecánica y no piense, no cuestione su mundo críticamente; una educación que convierte a las personas en ciudadanos pasivos, marionetas que se adhieren a la cosmovisión que nos impone el Estado o una clase dominante mediante la utilización del poder, estructurándose, como nos lo menciona Gramsci, con la *sociedad civil*⁸⁴.

La educación contra-hegemónica que exponemos, es la planteada por Paulo Freire: una *educación liberadora*, la cual sirve como alternativa para romper con signos arbitrarios que nos oprimen, y por ende nos interesa demostrar como parte de la cultura Hip Hop es una herramienta a considerar para la concienciación y ayuda que de alguna forma se les da a sus seguidores, para la formación de un criterio propio; debido a las reflexiones que el proceso *semiósico* de estas actividades abre para una diferente visión de la cultura donde viven, dejando en visto un listado de grietas que hay que reparar.

Un punto de ese listado es la pérdida de su libertad debido a la opresión que ejercen las sociedades actuales a la mayoría de su población de una manera déspota; dicha libertad es indispensable para el desarrollo pleno de cualquier persona. Por lo que siguiendo a Paulo Freire los oprimidos sólo pueden cambiar las cosas mediante una *educación liberadora* de los mismos oprimidos. Para poder liberar tanto a opresores como a oprimidos en una creación y recreación de la realidad⁸⁵.

⁸⁴ Véase pág. 98

⁸⁵ Paulo Freire (1972). *Pedagogía del oprimido*, Tierra nueva, Argentina.

Si bien esta cultura urbana ha pasado por una gran evolución, la concepción que suelen tener las personas ajenas a ella pueden ser muy desatinadas; algunas perspectivas que se tienen de los involucrados en la cultura son muchas veces las de personas ignorantes, delincuentes, drogadictos, violentos etc., y en muchos de los casos son acertadas estas visiones. Sin embargo, también se debe a los estándares alienantes de los cuales somos impregnados. Nos dejamos llevar por el cómo debe lucir una persona educada y digna de respeto. Estos aspectos toman fuerza al momento de ser estereotipados por los sistemas de comunicación y del poder despótico en general, creando conductas *unidimensionales*.

Los opresores nos despojan de nuestra humanidad mediante las *represiones excedentes* que implantan en la sociedad, pero estos a su vez también se encuentran despojados de su humanidad, y nos instauran una vocación de ser menos. Con la distorsión de ser más se nos conduce tarde que temprano a luchar contra este sometimiento (Freire, 1972, p. 39), una forma de combatirlo pueden ser estas expresiones urbanas que impulsan a los sujetos a superarse a sí mismos.

Comúnmente nos venden en la televisión toda una serie de falsedades, prejuicios, estereotipos, paradigmas. Chomsky nos diría, hacen que “el público sea incapaz de comprender las tecnologías y los métodos utilizados para su control y su esclavitud –logrando– mantener al público ocupado, ocupado, ocupado, sin ningún tiempo para pensar”⁸⁶. El Estado y las clases dominantes no dejarían de intervenir en los sistemas de comunicación y de información, pues son un instrumento indispensable para el control social, ya que como se argumentó más arriba: los signos implantados son generadores de conductas; en cambio, los opresores se alejan de las universidades como lo

⁸⁶ 10 estrategias de manipulación. Chomsky. Fecha de consulta 23/06/2016, desde <http://www.revistacomunicar.com/pdf/noam-chomsky-la-manipulacion.pdf>

hace ver Barthes⁸⁷, y de cualquier ámbito que pueda estudiar sus estructuras, ya que representan un completo peligro para sus intereses.

Cuando somos influenciados por estos medios de sometimiento, comienza el problema, somos tan fáciles de corromper que todo gira y se vuelve tan superficial, recibimos con el pecho en alto el bombardeo de trivialidades y por consiguiente pobre de aquel que no las reciba, ya que se convierte en el inadaptado, amargado, aburrido, etc.

Habitualmente la música que se escucha en los medios es vacía y frívola; el rap también entra en esta lista, por eso la gente suele quedarse con esa imagen, donde los raperos son violentos, ignorantes, sin nada importante en sus expresiones para una reflexión, estos artistas son los más comerciales y escuchados como por ejemplo Cartel de Santa, C-kan y mucho del Rap sureño y norteño etc., su música no es nada favorable para sus escuchas, pues los jóvenes del guetto al escuchar esta música en algunos casos suelen reproducir ciertas conductas de dichos exponentes, deseado una vida violenta con drogas, queriendo obtener un respeto de la calle que de nada sirve, llevando a la destrucción al mismo pueblo oprimido. Esto lo decimos por ciertas actitudes que toman algunas personas al escuchar este tipo de música. Aparece claramente el estímulo respuesta que la música puede ocasionar en sus escuchas. Sin embargo como ya lo dijimos en nuestro apartado del rap gangsta, no podemos responsabilizar a los exponentes por las conductas que puedan tener sus seguidores.

Así pues, ¿qué es lo que nos hace escuchar y crear cosas violentas y perjudiciales? La identificación con una cultura de la violencia, su normalización. Bien se puede discutir sobre el papel que toman los opresores al mantener sumiso al proletariado y esto se refleja en aquel que

⁸⁷ Barthes, roland (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

busca liberarse, pero al no tener bien en claro cómo lo puede hacer, deja que sus impulsos nada sólidos se conviertan en el reflejo de la clase dominante. Como lo menciona Freire: el oprimido también quiere ser opresor de los oprimidos (Freire, 1972, p. 42.).

Así pues, el artista que quiere dar un cierto mensaje para despertar en sus seguidores el interés en un tema o el accionar ante su realidad social; tiene la responsabilidad de autocriticar lo que sus seguidores van a oír o ver de él, y de analizar lo que su mensaje implica, pues la interpretación que hacen estos de los signos empleados, se puede ver reflejada en las acciones de dichos: si un artista comunica A, ello es el *vehículo sígnico* que designa, indica, produce un efecto *interpretante* al intérprete que lo puede orientar a una conducta B. Por lo que los/as raperos/as y graffiteros/ras al despertar la sensibilidad, la conciencia de los individuos mediante su *pensamiento sensible*, una *razón poética*, incitan a los individuos a transformar su realidad, a recuperar su libertad y a luchar contra cualquier hegemonía que los subyugue, como por ejemplo el capitalismo y el patriarcado.

3. 5.1. El trabajo del artista

La visión de Paulo Freire, nos enseña que la lucha contra las cosmovisiones hegemónicas que se lleva acabó por los oprimidos al querer recuperar su humanidad, no busca oprimir a los opresores ni a los oprimidos sino restaurar la humanidad de ambos, esa es la tarea humanista e histórica de los oprimidos: liberarse a sí mismos y liberar a los opresores mediante “la educación como práctica de la libertad”(Freire, 1972, p. 37-39) y tal parece que algunos/as raperos/as y graffiteros/graffiteras afrontan esta responsabilidad de luchar por su libertad en conjunto con los demás oprimidos.

Para Schiller la educación estética sería importante para el alcance de la libertad, aunque en él no se ve coaccionada por el dominio del hombre por el hombre, sino por el dominio de la sensibilidad de éste, y nos dice, que “educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no sólo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo”⁸⁸. Nos que mientras el hombre siga estando subyugado por su sensibilidad, y no se atreva a pensar por sí mismo, seguirá siendo digno de compasión. Para llegar a ser lo que ha de ser en plenitud, hay que educar nuestro carácter.

Para alcanzar la libertad de la que habla Schiller, es necesario educar nuestros sentimientos para que no dominen nuestra razón, y así, mediante la estabilización de nuestros caprichos, las fuerzas de nuestro espíritu se perfeccionen; esto sólo podrá darse cuando el individuo quiera dejar de estar sometido a una tutela, cuando se dé cuenta de su humanidad, cuando aspire al arte y a la belleza, pues los encantos que estos le otorgan al hombre pueden servir para solemnes fines.

Existen ciertos raperos/as, graffiteros/ras que buscan llevar su mensaje más allá de la reflexión, crear una concienciación con base a su música, graffitis, movimientos sociales, libros que algunos han publicado, talleres de Hip Hop, conferencias, entre otras cosas. Varios artistas aportan un mensaje en sentido contra-hegemónico, porque van en contra de lo establecido. En cada canción, en cada pinta, en cada movimiento de contribución social, podemos afirmar un proceso educativo, una educación que libera y hace conciencia de las ataduras, pues, al comunicar tales aspectos: guían, dirigen, muestran: conducen hacia la resistencia, a trazar *líneas de fuga*, a *devenir nómada*.

⁸⁸ F. Schiller (1999). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona. P.194

Los/as artistas con este tipo de compromiso llevan a la praxis a una *educación liberadora* y tienen un papel como *intelectual orgánico* al modo gramsciano, activan y fomentan las condiciones subjetivas para una revolución, por lo que vamos a mencionar el trabajo de algunos/as de ellos/as:

Danger: es originario de la ciudad de Tijuana, antes de ser rapero concursó en eventos de oratoria y poesía, no sólo canta, sino que también imparte talleres de hip-hop, estos van enfocados a la poesía y literatura para ver cómo se puede relacionar con el Hip Hop. Asimismo, resalta el graffiti como una forma de expresión de cualquier temática y como reflexión, visita escuelas de primaria y secundaria, dando un mensaje a los chavos que les ayude a tener otra perspectiva de la realidad para tratar de transfórmala.

Es una de las personas con mayor importancia del país en el seguimiento de una nueva liga de batallas surgida en Latinoamérica llamada *Secretos de Sócrates*, donde se confrontan dos artistas con rimas escritas, con determinadas temáticas, para una construcción de conocimiento, donde la retórica toma un papel muy importante. El rapeo de Danger se basa en metáforas para que quien las descifre pueda reflexionar, ha ayudado hacer un par de tesis de pedagogía⁸⁹. Él cree que esta cultura es una gran herramienta contra el ocio de los chavos de barrio, la cual los puede alejar de las calles como a él le sucedió e incrementar su sed de saber; menciona que el Hip Hop en el barrio es lo más cercano que se tiene al arte.

Mare Advertencia Lirika: rapera, activista y feminista, de origen zapoteca. Sus obras artísticas son una protesta social ante la condición de la mujeres; trata, temas del género, la opresión del

⁸⁹ Exactamente no se sabe cuáles debido a que no se logró conversar más con él, en una pequeña entrevista que le realice.

capitalismo heteropatriarcal. Utiliza el rap como una herramienta para exigir los derechos de las mujeres y de los indígenas, así como para despertar conciencias, pues para ella el rap debe enfrentarse a, y criticar la sociedad consumista, individualista. En 2010 formó parte del colectivo “mujeres creando” creado por la rapera Ximbo. Realiza talleres dirigidos a mujeres jóvenes, en los cuales promueve la educación como herramienta de cambio para el empoderamiento de la mujer⁹⁰.

Bocafloja: poeta, rapero y educador. Sus letras son una herramienta alternativa de pedagogía crítica y de politización. Lo primordial que trata Bocafloja gira en torno a las relaciones raciales, el pensamiento descolonial, los estudios de la psique del oprimido⁹¹. En el 2005 funda Quilombo: Arte en resistencia, es un conglomerado de artistas⁹² que se basa en la organización de eventos culturales en donde utilizan el hip hop como herramienta educativa que crea, gestiona y colabora con diferentes procesos de transformación política y social en México y el mundo.

”Quilomboarte trabaja de forma autónoma y autogestiva, haciendo uso de la fuerza transgresora y transformadora de la cultura Hip Hop alrededor del mundo aplicada a un cambio sustentable.” Bocafloja reivindica la naturaleza política de la cultura Hip Hop como un movimiento cultural y artístico surgido como consecuencia de los procesos sistémicos de marginación y racismo alrededor del mundo, “Bocafloja cree en un proceso político transformador

⁹⁰ Mare Advertencia Lirika, (2016), consultado el 31/08/2020, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Mare_Advertencia_Lirika

⁹¹Bocafloja,(s.f) Emancipassion, consultado 23/06/2016, disponible en www.emancipassion.com/bio

⁹² El conglomerado toma el nombre de las comunidades en resistencia llamadas "Quilombos" o "Mocamos" durante la época colonial a lo largo del continente americano, las cuales eran formadas por esclavos negros e indígenas que escapaban de la opresión ejercida por la colonia, formando comunidades autónomas, libres y en algunos casos autosuficientes según Emancipación la página de Bocafloja. según wikipedia consultado el 17/06/2016 disponible en www.wikipedia.com/bocafloja

con aspiraciones a la toma del poder, destituyendo la hegemonía imperante en el orden mundial actual.”⁹³

Audry Funk: rapera y activista feminista de procedencia poblana. Pertenece al colectivo de Mujeres creando. A través del Hip Hop busca apoyar a mujeres en condición marginal de Puebla, para prevenir situaciones de violencia, drogadicción y delincuencia. Utiliza el rap como un medio de resistencia, de crítica del machismo, el patriarcado y la misoginia; busca descolonizar la concepción estereotipada y alienante de la mujer europea y liberar los cuerpos de los estándares de belleza impuestos por la cultura⁹⁴.

El Chojin es un rapero de España que también quiere llevar un buen mensaje a sus escuchas. Él da conferencias de diferentes temáticas, tiene en coautoría con Francisco Reyes un libro titulado *25 años de rimas* que trata de cómo el Rap llega a España.⁹⁵ Creó dos obras de teatro y actualmente empezó un movimiento de Rap contra el racismo donde colaboran importantes artistas de su país. En México también tuvo importancia, pues varios artistas colaboraron con él en una canción. Se dice que de niño sufría de discriminación racial por su color de piel morena, razones para combatir la ignorancia respecto al tema actualmente.

Rebeca Lane: es una socióloga, poeta, rapera feminista y anarquista de origen guatemalteco. Es fundadora del colectivo *somos guerreras*, el cual busca visibilizar el trabajo de las mujeres en Centroamérica. Utiliza el rap como denuncia y resistencia, destaca la situación de las mujeres y la

⁹³Este párrafo es un resumen de la página oficial de Bocaflora y su biografía de Wikipedia, Bocaflora,(s.f) Bocaflora, consultado 17/06/2016, disponible en www.wikipedia.com/bocaflora

⁹⁴ Audry Funk, (s.f). consultado 31/08/2020, disponible [https://rap.fandom.com/es/wiki/Audry_Funk#:~:text=Inicios%20en%20el%20Rap%20\(2006,en%20ese%20mismo%20a%C3%B1o%202006](https://rap.fandom.com/es/wiki/Audry_Funk#:~:text=Inicios%20en%20el%20Rap%20(2006,en%20ese%20mismo%20a%C3%B1o%202006).

⁹⁵Laboral centro de arte y creación industrial. (s.f) presentación deRap.25 años de rimas. del Chojin y Francisco Reyes en <http://www.laboralcentrodearte.org/es/actividades/presentacion-rap.-25-anos-de-rimas-de-el-chojin-y-francisco-reyes/view>

reivindicación de autonomía y libertad de éstas, se considera un portavoz de los marginados. Ha publicado en 2019 un libro de poesía llamado *Hierbamala*.

Pablo Hasel: rapero, poeta y militante comunista español. Ha sido condenado a prisión en 2014 por su música, por injurias a la monarquía española y a las fuerzas de seguridad. El rap que realiza Hasel está cargado de crítica social y antisistema por lo que ha sido condenado y multado por el contenido de sus letras, a pesar de ello Pablo Hasel no se ha retractado nada de lo que dicen sus canciones alegando su derecho de libre expresión en un país que se dice democrático.

En el graffiti podemos hallar cierto activismo como ya lo hemos visto, pero actualmente es utilizado por feministas como una herramienta, como un aliado de resistencia y comunicación por los movimientos actuales que están teniendo mayor auge en todo el mundo, ellas pintan las calles y monumentos, toman el espacio público para plasmar sus reivindicaciones, para exigir sus derechos, justicia, igualdad y libertad. Por lo que se han generado muchas controversias sobre estos actos por parte de dichos grupos (fig. 40 y 41).



Fig. 40) Pintas de marchas feministas,
Monumento del ángel de la independencia,
Santiago Arau, 09/03/2020



Fig. 41) Protesta en palacio nacional por
feminicidios, Reforma, 17/02/2020



Fig. 42) Marcha para la legislación del aborto en Morelia,
Casimiro, Nicolás, 08/03/2020

Existe un grupo muy conocido en Latinoamérica de mujeres feministas que utilizan el caligraffiti como herramienta de expresión, el cual se llama: *Mujeres creando*. Fue creado en Bolivia por las activistas: María Galindo y Julieta Paredes. El cual se opone al sistema patriarcal que oprime a la mujer, principalmente a la penalización del aborto. Los graffitis que se plasman

tienen la característica de que se hacen desde la colectividad y no desde la individualidad como suelen ser estas prácticas desde un inicio⁹⁶ (fig. 43 y 44).

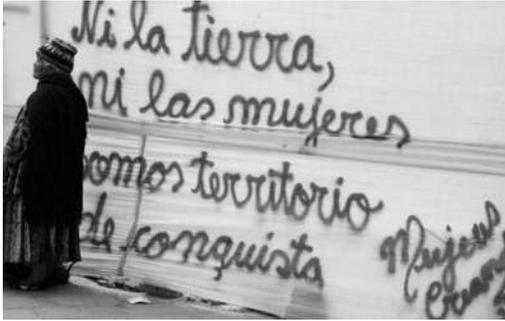


Fig. 43) Mujeres creando, S.T.



Fig. 44) Mujeres creando, S.T., 03/04/2019

A partir de estas acciones por parte de algunas activistas feministas que inscriben en el espacio público una protesta, un pensamiento o demanda, laceran la estética socialmente aceptada, así como su moral y su ética. La opinión pública y los medios de comunicación condenan estas pintas diciendo que son actos de vandalismo, al dañar parte de monumentos históricos de nuestras sociedades. Este tipo de argumentos como hemos visto con ayuda de Carbajal descansan bajo una ideología capitalista de la propiedad priva y de una fetichización de los monumentos históricos; es decir, se sobrevalora a estos por su valor tanto turístico como económico (Carbajal, 2015, p.98).

Este fetichismo del espacio y de los monumentos desvaloriza la vida ante lo histórico y la correcta estética social. Así pues, las activistas feministas al transgredir dichas leyes y reglas sociales: develan tanto la ideología de la propiedad como la transgresión que ha hecho el

⁹⁶ Véase, Mujeres creando, disponible en <http://mujerescreando.org/category/grafitis/>, recuperado el 10/09/2020

patriarcado con las mujeres durante tanto tiempo. Este tipo de signos plasmados en paredes, pueden dar paso a la reflexión, a la acción y diálogo social para tratar de transformar diferentes situaciones. Lo cual es de gran importancia para Paulo Freire, pues “la reflexión, si es verdadera reflexión, conduce a la práctica.” (Freire, 1972, p, 67).

Los signos de estos artistitas están orientados a provocar una reacción en sus seguidores, ya sea en sus sentimientos o en sus comportamientos, éstos pueden ser en el aspecto social, por eso muchas veces nos encaminan a los jóvenes a querer conocer más, y abren otra cosmovisión del mundo, educando con un *pensamiento sensible*, que poco se relaciona con la educación actual. Ésta actualmente se basa en satisfacer las necesidades del sistema capitalista, donde ser útil es igual al material que puedas producir, donde nos educan para ser simples empleados y donde ser líder es saber explotar a los demás, de ahí la relevancia de estos procesos educativos.

Así, los oprimidos deben transformar la estructura que los oprime para convertirse en “seres para sí”. Nadie se educa a sí mismo. Deben trabajar juntos el educador y el educando, para aportar a la enseñanza, y lograr su humanización⁹⁷. Creemos que el rap y el graffiti y postgraffiti pueden ayudar a mejorar en estos aspectos, mediante las reflexiones contra-hegemónicas que aportan sus lenguajes revolucionarios, porque nos impulsan a investigar lo que no entendemos en sus contenidos, y por estar cada vez más educados.

⁹⁷ A lo largo del capítulo II desarrolla lo mencionado. Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*, Tierra nueva, Argentina. 1972. p. 75-95.

Conclusiones

Hemos visto a lo largo de este estudio cómo a partir de las crisis sociales que vivían ciertos jóvenes, en cierto contexto, en un país con una cosmovisión capitalista de mundo libre y la demolición de las viviendas de la población marginal; propició a la creación de nuevas formas de existencia. La exclusión, la marginalidad y la violencia fueron condiciones que influyeron para potencializar la creatividad, la imaginación para crear otro mundo, otra forma de vida, utilizando y apropiándose de un conglomerado de culturas y de estilos musicales.

Un movimiento que comenzó como una moda y que apaciguó las riñas entre pandillas, se convirtió en un modo de ganarse la vida, un modo de ser; de narrarse, invitarse y reinventarse. Se convirtió en una cultura en pos de la paz: de ahí la importancia de la máxima de Kool Her de “Lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto”, conectarse con los demás. Así como el quinto elemento postulado por Afrika Bambaata: el conocimiento (*‘overstanding’*) utilizado para comprender el mundo y a los demás.

La otra cara la podemos encontrar en el subgénero de rap conocido como rap gangsta y rap chicano, así como en el graffiti ilegal que en muchas ocasiones es utilizado como placazo para territorializar y adueñarse de sectores que les sean propios a cada pandilla. La expresividad violenta de estos estilos se opone a la estructura social hegemónica, la cual les permite comunicar una *sabiduría callejera*, una sabiduría práctica de oposición con el otro mediante una estética nihilista como nos lo dice Peter McLaten, las cuales suelen reproducir ciertas ideologías de dominio.

Los exponentes y seguidores de esta cultura urbana, se forjan una identidad como *hiphopas*, construyen una identidad como *ipseidad*, colectiva: un sí mismo colectivo, en la cual se narran, se inventan y reinventan, forjándose un carácter y *deviniendo nómades*, ello permite diferenciarse ante los demás, rompiendo los cánones de la creación artística convencional e institucional, mostrando otras formas de expresión, llevando al arte al ámbito público.

Los integrantes de esta cultura en México y Latinoamérica también forman parte de la idea en común de Hiphop, del sí mismo colectivo, se narran diciendo quiénes son, quién ha hecho qué y por qué motivo. Como bien dijimos: esta identidad no es imitativa, sino auténtica, pues se apropian de ciertos elementos para expresarse según su necesidad y condición humana.

Así pues, los artistas al aportar su carne, su conciencia en cada expresión influyen en los demás mediante el proceso semiótico, el cual va acompañado de una *razón poética* y un *pensamiento sensible* que puede contribuir a la transformación de la realidad mediante este proceso educativo.

Ahora bien, socialmente la educación es una de las cosas más importantes para el bienestar tanto social como individual de los humanos, por eso hay que poner énfasis en la dirección que está tomando en la actualidad. La enseñanza actualmente está dirigida a generar sólo empleados capacitados para satisfacer las necesidades de unos cuantos, gracias al capitalismo.

Por eso es que hay que incentivar pedagogías, herramientas y lo que sea necesario para transformar la realidad. Donde se vean criterios y conciencias sólidas que analicen nuestras conductas humanas. Es necesaria una recreación de valores donde quede inaceptable la explotación, sumisión y la destrucción de los otros, y con la ayuda de la filosofía podemos lograrlo, pues también nos permite comprender estas relaciones entre olvidados, que no son más que una expresión, una voz de la cultura contemporánea posmoderna, el desarrollo de la técnica que permite la expresividad de lo humano a estos sectores.

Esta dimensión de la filosofía nos ha permitido develar el porqué, el para qué y el cómo de estas expresiones urbanas, en las cuales los jóvenes se encuentran, se expresan y se afirman para sí y para los otros. Es decir, ésta no solo nos permite el entendimiento del porqué, del para qué, el cómo de expresiones y las auto-afirmaciones de estos sectores, sino que ésta les permite a estos mismos el comprenderse, saber el porqué, el para qué y el cómo es que se da o se hace una obra, su vínculo con los otros y el mundo, la responsabilidad de formar parte de un grupo y la riqueza cultural que existe en cada pieza, en cada expresión.

En este estudio hallamos una de las formas más ricas en las que se expresa la filosofía como instrumento potencializador de la vida, al servicio de lo humano, lejos de lo abstracto y riguroso. Una filosofía que nos hace conscientes de nuestra situación y nuestra responsabilidad con los demás, la cual no se olvida de la realidad y busca transformarla.

Dicha transformación sólo será posible del trabajo en conjunto de los mismos oprimidos, en el fomento y práctica de una *educación estética liberadora*, donde el sometimiento no tenga lugar de entrada.

El rap y el graffiti son expresiones muy duras de entender y de digerir, muy difíciles de gustarle a muchas personas, pero muchos jóvenes se interesan de forma consciente y se involucran de manera responsable ante la sociedad.

Estas expresiones urbanas pueden generar cambios significativos cuando sus seguidores lo toman con responsabilidad y se familiarizan con su entorno actuando ante la sociedad para hacer un cambio. Al final es la tarea de muchos artistas: que sus seguidores puedan actuar sobre la sociedad y reflexionar ante su entorno para poner en visto y transformar las grietas de las relaciones sociales.

El Hip Hop da la posibilidad de mostrar libremente nuestra realidad ontológica, nuestro ser: las injusticias, la violencia, las carencias, lo que se vive día a día en cada barrio del mundo, pues ha logrado trascender las fronteras por la paz y unión que produce en muchas ocasiones. Esta cultura junto con sus elementos es el primer acercamiento con el arte que gran cantidad de jóvenes encuentran.

Si bien es cierto que también ha pasado a ser generador de violencia y de ideales que reproducen un sistema de dominio, el feminismo nos brinda un soporte para darnos cuenta que en la misma cultura hay muchas conductas que se deben eliminar para transformar nuestras sociedades patriarcales; por eso, debemos tomar en cuenta que Hip es conciencia, Hop es movimiento: el Hip Hop es la conciencia en movimiento, la inteligencia activa (Krs One, 2009, P. 26) que libera y genera paz mediante el arte creado, gracias a él:

“¡Qué poco se requiere para ser feliz! –Sin música la vida sería un error ”⁹⁸—sin el arte en general— porque “(...) avanza como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida ”⁹⁹

El rap, el graffiti y el postgraffiti, también generan grandes obras, con ellas se pueden hacer grandes cosas que transformen nuestras relaciones sociales. Con muchas obras y artistas el camino se abre al transformar nuestra subjetividad, pero lo más importante es accionar.

⁹⁸ Nietzsche, Friedrich (1998). Sentencias y flechas. *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza, Madrid, p. 34.

⁹⁹ Nietzsche, Friedrich (2011). El espíritu de la música. *El nacimiento de la tragedia*. Porrúa, México, p. 43.

Bibliografía:

Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

Boal, Augusto (2012). *La estética del oprimido*, ALBA, Barcelona.

Beauvoir, Simone, (S.F) . *El segundo sexo*. Siglo XX.

Braidotti, Rossi (2000). *Sujetos nómades*. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Paidós, Argentina.

_____ (2005). *Metamorfosis*. Hacia una teoría materialista del devenir. Akal, Madrid.

Carvajal Núñez Javier (2015). *Graffiti: Configuración de la transgresión y avatares ideológicos*. Tesis de licenciatura. UMSNH, Facultad de psicología. México:

Chang, Jeff (2017). *Generación Hip-Hop*. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap, Caja Negra, Argentina.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, (2002). *Mil mesata.*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, España.

F. Schiller (1999). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona.

Freire, Paulo (1972). *Pedagogía del oprimido*, Tierra nueva, Argentina.

Freud, Sigmund (1970). *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid.

García Bacca, Juan David (compilador) (2014). *Los presocráticos*. F.C.E. México.

Gramsci, Antonio (1984). *Cuadernos de la cárcel*, III. Era, México.

_____ (1986). *Cuadernos de la cárcel, IV. Era, México*.

Harman, Graham (2016). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. ANTHROPOS, México.

_____. Trad. Laureano Ralón (2017). *La tercera mesa*, Devenires, XVIII, 36.

Irigaray, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Cátedra, Madrid.

Kant, Immanuel (2005). *Crítica del juicio*, Ed. Lozada, Buenos Aires.

Kohan, Nestor (2004). *Gramsci para principiantes*. Era Naciente, Argentina.

Krs One (2009). *El evangelio del Hip Hop: Primer instrumento. Para el templo del Hip Hop*. Power House, Estados Unidos.

Latour, Bruno (2013). *Situar los seres de ficción*, en Investigación sobre los modos de existencia, una antropología de los modernos. Paidós, Argentina.

Marcuse, H1 993. *El hombre unidimensional*. PLANETA-AGOSTINI, México.

_____ (1983). *Eros y Civilización*. Sarpe, España.

Mclaren, Peter (1984). La vida en las escuelas. *Pedagogía crítica*. Siglo XXI.

_____ (1998). Pedagogía gangsta y guetocentrismo: la nación hip hop como esfera contra-publica, *Multiculturalismo revolucionario*, edit. S. XXI, México.

Mendoza, Iván (2015). *Dimensiones del arte callejero. Un estudio crítico del graffiti, el postgraffiti y el arte callejero*. Tesis de maestría. UMSNH, Facultad de filosofía “Samuel Ramos”, México.

Merleau-Ponty, Maurice (2013). *El ojo y el espíritu*, Trotta, Madrid.

_____ (1993). La síntesis del cuerpo propio, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, España.

Morris, Charles (1946). Signos, lenguaje y conducta. Losada.

_____ (1985). Fundamentos de la teoría de signos. Paidós, México.

Nietzsche, Friedrich (1998). “Sentencias y flechas”. *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza, Madrid.

_____ (2011). “El espíritu de la música”. *El nacimiento de la tragedia*. Porrúa, México.

_____ (1996). *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid

Pavón-Cuellar, David (2016). *Sigmund Freud y las dieciocho psicologías de Karl Marx*, México, teoría y crítica de la psicología.

Pérez Tapias, José (2018). *La filosofía ante la grave patología del orden patriarcal*, Utopía y praxis Latinoamericanas, Venezuela.

Ramírez, Mario Teodoro (2002). “*El arte como creación de realidad*”, en Ramirez (coord.), variaciones sobre arte, estética y cultura, Morelia: UMSNH , pp. 148-171.

_____ (2013). El quiasmo ontológico, La subjetividad corporal. *La filosofía del quiasmo*, introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty. FCE, México.

Ricoeur, Paul (2006). *Sí mismo como otro*, España: Siglo XXI editores.

Sartre, Jean-Paul (1966). *El ser y la nada*, Buenos Aires: Losada.

Weil, Simone (1994). *La gravedad y la gracia*, trad, Carlos Ortega, Madrid, Trotta.

_____ (2016). Carta a *Cahiers du Sud* sobre las responsabilidades de la literatura, 1941, trad. Emilia Brea. Disponible en *Ápeiron*. Estudios de filosofía — Simone Weil: pensar con un acento nuevo — N.º 5 -.

Varela, Nuriav (2008). *Feminismo para principiantes*. B.S.A, España.

Villoro, Luis (1998). “Sobre la identidad de los pueblos”, en *Estado plural, pluralidad de culturas*. Paidós. México.

Zambrano, María (1986). *Claros del bosque*, España, Editorial Seix Barral.

Sitios web:

Anibeli (2011). *Molotov, biografía*. Consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Molotov/+wiki>

AYA, N.I: (2016). WIDEWALLS, consultado el 23/01/2019, disponible en <https://www.widewalls.ch/artist/lady-pink/>

Audry Funk, (s.f). consultado 31/08/2020, disponible [https://rap.fandom.com/es/wiki/Audry_Funk#:~:text=Inicios%20en%20el%20Rap%20\(2006, en%20ese%20mismo%20a%C3%B1o%202006](https://rap.fandom.com/es/wiki/Audry_Funk#:~:text=Inicios%20en%20el%20Rap%20(2006, en%20ese%20mismo%20a%C3%B1o%202006)

Bueno, Pablo (2017). *Los nombres imprescindibles del rap en México*. Consultado el 23/07/2019 disponible en <https://www.redbull.com/cl-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

Cárdenas, cholo (2010). Caballeros del Plan G, biografía, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Caballeros+Del+Plan+G/+wiki>

Canal Trans (s.f). *Historia del Reggae*, disponible en <http://www.canaltrans.com/musica/reggae.html>, consultado 03/12/2018.

Cucarachas en el brazo (2017). 7 raperas que necesitas escuchar para estar en onda. Consultado el 29/07/2019 disponible en <https://cucarachasenelbrazoblog.wordpress.com/2017/08/03/7-raperas-mexicanas-que-necesitas-escuchar-para-estar-en-onda/>

Discogs (s.f) Boom Bap Style Resumen. consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.discogs.com/style/boom+bap>

Doggs Hip Hop (s.f). Historia del graffiti en México, 17/08/2009 consultado el 29/07/2019 disponible en <https://doggshiphop.com/historia-del-graffiti-en-mexico/>

Fajardo, María (2017). *Los embajadores latinoamericanos del calligraffiti*. Consultado el 20/12/2019, disponible en <https://cartelurbano.com/arte/embajadores-latinos-calligraffiti>

Jplovecraft (2008) *Resorte, biografía*, consultado el 23/07/2019, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Resorte/+wiki>

Mujeres creando (s.f), disponible en <http://mujerescreando.org/category/grafitis/>, recuperado el 10/09/2020

Wikipedia (2019). Artillería Pesada, consultado el 23/07/2019, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Artiller%C3%ADa_Pesada

Wiki rap (s.f) *Rap en México*, consultado el 23/07/2019 disponible en https://rap.fandom.com/es/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico

_____. *Undergraud*, consultado el 24/07/2019, disponible en <https://rap.fandom.com/es/wiki/Underground>.

Zulu Natio (s.f) *Las lecciones de infinito*. Consultado 20/12/2018, disponible en <http://new.zulunation.com/infinity-lessons/>