

EL YO COMUNITARIO, LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN EL RAP DE REBECA LANE

TERESA FERNÁNDEZ-ULLOA

*Grupo de Investigación TALIS - California State University, Bakersfield
(Estados Unidos)*

INTRODUCCIÓN

REBECA EUNICE VARGAS TAMAYAC (1984), mejor conocida por su nombre artístico, Rebeca Lane o Miss Penny Lane, es una poeta, rapera, intelectual y activista por los derechos de la mujer y los homosexuales, que se convierte en la voz de las mujeres marginadas de todo el mundo, pero en especial de su país, Guatemala, donde son ya más de diez mil las muertes violentas de mujeres en la última década (Gómez: 2017).

En su discurso influyeron sus lecturas de Alejandra Pizarnik, Carolina Escobar Sartí, Isabel de los Ángeles Ruano, Vania Vargas y Rosa Chávez, cuyas obras hacen énfasis en el papel de la mujer y en la construcción no solo del yo personal, sino de una memoria histórica de cada país (Mejía: 2019).

Es el suyo un discurso feminista de la cuarta ola –centrado en la violencia contra las mujeres–, aunque heredando la perspectiva decolonial y de feminismo autónomo, individualista y diverso, propia de la tercera ola. La representación del cuerpo aparece como céntrica, desde un poderoso discurso lingüístico y visual, que invita a la reflexión, quizá por su formación como socióloga. Su hiphop recupera el cuerpo de la mujer para sí misma, como instrumento de empoderamiento, criticando a la sociedad desde posiciones políticas anarquistas o libertarias, y también desde el punto de vista étnico. Denuncia la violencia, el acoso sexual y los estereotipos a los que se enfrentan las mujeres, dando una imagen femenina fuerte, capaz y sexual.

Para entender su propósito como artista y activista es importante averiguar por qué usa el rap como su plataforma principal de comunicación y examinar la representación de la mujer en sus canciones.

A continuación, analizaremos los temas mencionados en canciones de algunos de sus álbumes, en concreto, *Canto* (2014b) y *Alma mestiza* (2016), y en un poema, «Akellarre» (Lane: 2014a).

CULTURA POPULAR. RAP, HIPHOP

El hiphop es una cultura originada en Estados Unidos, en el sur del Bronx y Harlem en los 70, entre jóvenes afroamericanos y puertorriqueños. Los latinoamericanos fueron fundamentales en este movimiento, por ejemplo, Vico C en Nueva York, considerado uno de los padres del hiphop en español. Después, en los 90, se extendió a México, Chile, Argentina, Brasil, Perú, Colombia y Cuba, sobre todo (Vibe Magazine: 1999).

Mejía (2019) nos explica cómo comenzó Lane en este género y su relación con la memoria histórica:

La música llegó como un reencuentro en el que agrupaciones como Makiza o Actitud María Marta (rap hecho por mujeres con letras anticapitalistas y antimilitaristas), la volcaron hacia el camino del rap, enamorándose e identificándose con la filosofía y la espiritualidad del hip hop. La memoria histórica ha sido un punto clave para la elaboración de su trabajo y en el sentido que cobra esta en su país, uno en el que el hip hop comenzó a surgir con mayor fuerza cuando se firmaron los acuerdos de paz, en 1996.

Lane escoge el rap como su plataforma principal de denuncia porque implica un lenguaje sencillo que llega a mucha gente, incluye elementos culturales y se ha convertido en los últimos diez años en un referente de identificación, articulación y organización de miles de jóvenes. La artista, con formación en sociología, escribió también algunos artículos de investigación, pero se desengañó del lenguaje académico «inaccesible y elitista [...] muy alejado de la gente» (Villarreal: 2018). En una entrevista dice que el hiphop y su herramienta expresiva, el rap, que aúna ritmo y poesía, tiene como filosofía base «paz, amor, unidad y diversión, pero se alimenta de culturas orales, filosofías tribales, etc., pues viene desde la diáspora africana y surge en lugares del mundo donde hay migrantes, pobreza, exclusión, opresión. Hay un marco político conceptual mucho más grande que solo cantar o hacer algo» (Muñoz Solano: 2015).

Lane explica la conexión que los jóvenes pobres tienen con la música y cultura de rap en su artículo «El Hip Hop en Guatemala desde la perspectiva de los Estudios Culturales» (Vargas Tamayac: 2011), en el que analiza el hiphop como cultura urbana, como cultura juvenil y como cultura popular, además de su relación con la industria cultural.

En cuanto a lo primero, las soluciones que tienen los jóvenes frente a la marginalidad son básicamente dos: unirse a una pandilla o buscar la aprobación a través de los valores conservadores —formar una familia o refugiarse en la religiosidad—; ambas son respuestas *controladas*, efecto de las condiciones económicas y de la imagen que se tiene del pobre y las posibilidades limitadas que se le imponen. Las prácticas y creaciones culturales como el hiphop son respuestas *no controladas*. En cuanto a la identidad, señala que «ante la falta, y la gana, de un referente identitario nacional, la identidad de la juventud en condiciones de marginalidad se mueve hacia quienes ven como iguales en otras ciudades y se identifican con su forma de articularse desde el descontento por las condiciones en que les ha tocado vivir. Aquí hay un cruce con la siguiente perspectiva de estudio del hip hop» (Vargas Tamayac: 2012). Esto nos acerca a la ciudadanía interconectada, de la que se tratará en la sección siguiente.

En lo referente a la cultura juvenil, indica que la etiqueta «tribus urbanas» en sociología se refiere a la multiplicidad de identidades que han adoptado los jóvenes en las ciudades, aunque en su origen eran grupos bastante locales, pero ahora se han transnacionalizado en plena globalización, como se verá enseguida, y algunas identidades se han convertido en mercancía y han entrado en la lógica de la identidad generada por el consumo, sumiéndose en la cultura dominante. Otras, como es el caso del hiphop latinoamericano, se han articulado nacional y regionalmente, manteniendo su postura de protesta y confrontación con la cultura dominante. No hay fronteras demasiado rígidas entre una posibilidad y la otra, como demuestra la experiencia del hiphop en Estados Unidos. El mercado puede tomar una expresión de protesta y convertirla en producto de consumo *cool*.

En lo referente al hiphop como cultura popular, opina Lane que las masas pobres han sido consideradas como desprovistas de cultura; sin embargo, para la cantante, desde lo popular se significan y resignifican producciones y manifestaciones culturales, bien desde la tradición y la costumbre, bien desde las industrias culturales, o de la mezcla entre ambas. El hiphop, por tanto, va a crear sentido de comunidad y de pertenencia a un grupo diferenciado, con unas posturas políticas e ideológicas contrarias a la cultura dominante. Además, aunque estos grupos están en zonas marginales, están interconectados territorial, regional, nacional e internacionalmente.

En cuanto al hiphop y la industria cultural, hay que ver cómo se presenta en cada país, pues los procesos de consumo son diferentes. El hiphop en Latinoamérica se vincula a las clases más empobrecidas, con elementos y estilo determinados: el uso de un argot y una estética concretas, festivales, figuras como los *DJ*, bailarines de *break*, grafiteros... Este hiphop no ha sido, aún, tomado por el mercado, pues es de carácter contestatario³⁵. Su opuesto mercantilizado sería el reguetón,

³⁵ Parte del rap en otros lugares, sobre todo en Estados Unidos, se ha hecho comercial. También han surgido subestilos como el *gagnta rap*, que refleja la violencia de áreas marginales. Se asocia a la

no contestatario y cuya estética es la de un modelo tradicional de masculinidad basado, como dice Gómez (s. f.), «en la autoafirmación a través de la fuerza, el poder económico y una posición hacia la mujer como otro objeto más de ostentación». Sus letras y videoclips muestran una imagen femenina «no solo conforme con su rol de objeto de placer, sino que además es ella quien toma la iniciativa para ser reconocida en esta condición» (*ibidem*).

También el hiphop tiene una tradición machista de hipersexualización y cosificación de la mujer –véase a raperas como Kim o Nicki Minaj–, pero Lane y otras artistas lo usan de diferente forma; parten de la realidad biológica femenina, desde la materialidad del cuerpo, pero huyendo del «eterno femenino» mítico creado por los hombres (Fernández-Ulloa: 2021a). Como Las Krudas en Cuba, Vaioflow en Argentina, Nakury en Costa Rica, Audry Funk en México, Ana Tijoux (Chile-Francia)..., son muchas las mujeres del hiphop que se alejan de los cuerpos espectaculares que exageran los rasgos femeninos de manera sexualizada y artificiosa –por el exceso de maquillaje o incluso la cirugía–, y se centran en las condiciones de las mujeres, sobre todo indígenas y negras, así como de otros colectivos marginados, como los homosexuales.

EMPODERAMIENTO Y SORORIDAD

El hiphop supone un doble discurso de empoderamiento y desencanto que, por ejemplo, Odaymara –miembro del grupo de hiphop cubano Las Krudas– describe cuando cuenta su experiencia en Estados Unidos (Rivera-Velázquez: 2008, p. 110). En cuanto al primero, comienza en América Latina en los 60, a partir de Paulo Freire, y se extiende sobre todo al colectivo de las mujeres. Como en los 80 indicó el colectivo DAWN (Murguialday, Pérez de Armiño y Eizagirre: 2010), el empoderamiento es el proceso por el cual las mujeres acceden al control de los recursos y refuerzan sus capacidades y protagonismo en todos los ámbitos, controlando los recursos tanto materiales como simbólicos. De ahí el tratar de apropiarse del lenguaje típicamente masculino, tal y como hace Lane en algunas canciones y según se da también en el feminismo literario calificado de «lingüístico» (Fernández-Ulloa: 2021a), como medio para la visibilización y el empoderamiento. Estas mujeres participan en los movimientos sociales y «parecen tener bastante fuerza para aceptar un reto global y para salir de la estrecha perspectiva de sus vidas, lo

población negra marginada de Estados Unidos, sobre todo, donde surgió el movimiento hiphop. El rap es entonces un medio de hablar de la brutalidad policial, la drogadicción, los embarazos de adolescentes y diversas carencias de una parte de la sociedad (Derek Ide, cit. en Piza: 2015). El *gangsta rap* supuso «el inicio del poder negro dentro del mundo discográfico: la combinación de violencia, sexo, masculinidad, estética, mensaje politizado y una comprensión de su 'esencia' inicial dieron al Hip Hop de los 80 un poderío irresistible para el mercado, y este fue el primer género que consiguió resaltar una hegemonía y autonomía 100% negras» (Piza: 2015).

cual también constituye, a causa de todas sus contradicciones, el punto de partida para su movilización» (Cacace y Povero: 2010, p. 102). Se verá este feminismo comunitario en Rebeca Lane enseguida.

Para recuperar la autoestima, muchas veces los colectivos marginados necesitan ser parte de un grupo que los apoye; ahí aparece la sororidad, tan importante en las canciones de Lane³⁶. Esta acción colectiva basada en la cooperación es una de las dimensiones del empoderamiento, que «como autoconfianza y autoestima debe integrarse en un sentido de proceso con la comunidad, la cooperación y la solidaridad. Al tener en cuenta el proceso histórico que crea la carencia de poder, se hace evidente la necesidad de alterar las estructuras sociales vigentes, es decir, de reconocer el imperativo del cambio» (León: 1997, p. 16).

FEMINISMO TRASNACIONAL

Hemos hablado de por qué Lane recurre a la cultura popular para su denuncia; esa cultura popular ha permitido a estas mujeres poder vivir expresando lo que sienten, sin tener que pertenecer al ámbito académico —o habiéndolo rechazado, como en el caso de Lane—, para poder conectar también con mujeres desfavorecidas y construyendo lazos de forma transnacional, algo típico del hip-hop y otras formas de arte rebelde o crítico³⁷.

Lane es, por tanto, parte de ese feminismo que trasciende naciones, propio del poscolonialismo, en el que figuras indígenas y negras se apropian del discurso y desafían los discursos coloniales y colonizadores que muestran los cuerpos marrones y negros como incivilizados, hipersexualizados o peligrosos para la viabilidad de la nación (Rivera-Velázquez: 2008, pp. 110-111). Estas *artistas* se plantean no solo visibilizar a las mujeres de color, sino también cuestionar por qué estas sufren más la pobreza y la violencia. No se trata de sumar identidades, por tanto, como hacen los postulados de la interseccionalidad, sino ver cómo cada mujer dentro del colectivo sufre la opresión. Es la individualidad dentro de lo comunitario, aunque muchas mujeres de color rechazan ese feminismo comunitario precisamente porque, como dice la feminista Ochy Curiel, «nos hemos dado cuenta [de] que esa supuesta solidaridad articulada se da con base a la explotación y subordinación de otras, y hay algunas que ya no estamos dispuestas» (Pequeño: 2014).

Lane habla de ese feminismo comunitario que trasciende fronteras:

Me identifico mucho más con el feminismo comunitario [que con los grupos más radicales dentro del feminismo]. Para mí esa es la corriente dentro del feminismo

³⁶ Audry Funk, cantante de rap, *reggae*, *soul* y *funk*, y que colabora con Rebeca Lane, tiene incluso una canción titulada «Sororidad» (álbum *Autogestión y resistencia*, 2017): «Comprobaremos que sororidad es la respuesta [...] con mis hermanas [...] rivalidad no quiero».

³⁷ Véanse las colaboraciones en muchas de las canciones que se ofrecen aquí como ejemplos, y también las giras mundiales en conjunto de estas artistas.

que más me identifica, porque siento que es muy fluido, porque tiene que ver con tus energías, con los deseos que tenés en tu corazón, más que como ideológicamente te posicionás ante el mundo es cómo vos querés fluir. Así definen ellas la libertad, podés fluir y ser feliz en el proceso. Me gusta mucho encontrar la fuerza erótica, no solo en tu cuerpo, sino en tu relación con la naturaleza, en tu relación con otras personas. (Vichez: 2016)

Las mujeres del hiphop se distinguen porque colaboran entre ellas. No son pocos los colectivos que dan muestra de ello³⁸. Los hombres están copiando esta actitud y se encuentra así a Última Dosis, raperos y artistas urbanos, que también colaboran con Lane. Esta acción colectiva basada en la cooperación es una de las dimensiones del empoderamiento, que ya ha sido mencionado.

Por otro lado, hay que recordar que la comunicación del sufrimiento y de las experiencias violentas «permite crear una *comunidad emocional* que alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política» (Jimeno: 2007, p. 170). Es una recomposición de la acción de la persona como ciudadana, porque la violencia afecta a la confianza que tiene en sí misma y en los otros. Jimeno (2007) estudia las narrativas de la violencia, y nos recuerda la importancia de la «reconstrucción de la memoria de hechos dolorosos personales o colectivos» (p. 174). A veces las prácticas culturales se encuentran desbordadas y no pueden tratar de ciertas experiencias; han de surgir nuevos modos de expresión. La narración es importante porque hay una conexión entre el que cuenta y el que escucha; se crea una «comunidad emocional» (p. 180) como una necesidad que surge entre aquellos que más han sufrido (p. 183), de ahí el aumento del rap entre jóvenes marginados y en países con mucha violencia.

CIUDADANÍA INTERCONECTADA

Muy ligado al carácter trasnacional del hiphop está el tema de la ciudadanía interconectada y la relación del feminismo actual con la cultura pop, que ha sido destacada por diversas feministas (Karlyn: 2003). Para ser relevante en las vidas de las mujeres y conectar con ellas, el feminismo no puede ser elitista, sino entrar en el debate de la cultura popular y usar las herramientas comunicativas de hoy en día, donde los medios de comunicación son fundamentales para construir las identidades sociales y políticas: muestran los roles, muchas veces equivocados, pero a través de ellos no solo se reciben, sino que también se transmiten ideas y sentimientos, estableciendo movimientos de resistencia (Rivera-Velázquez: 2008, p. 114). Al estar conectados, estos discursos crean un feminismo sin fronteras que debe buscar el cambio y la justicia social. Este feminismo trasnacional o interconectado es llamado también feminismo poscolonial, el cual, según Rodríguez Prieto (2015), arroja

³⁸ Somos Guerreras; Somos Mujeres, Somos Hip Hop; Batallones Femeninos...

luz sobre la idea de ciudadanía y da sentido a los derechos humanos. Es un modo de participación democrática dentro de un espacio de ciudadanía redefinido, el de interconexión, en términos del mismo autor (p. 104). La ciudadanía ya no está tan unida a una nación concreta, dados los cambios en la esfera global y el complejo desarrollo de las sociedades; cobra importancia porque es «el medio, la técnica, el instrumento con que las excluidas, las colectividades oprimidas reaccionan y construyen ámbitos de pertenencia y acción. Decir que no se *es* ciudadano, sino que se *tiene* ciudadanía supone, pues, una concepción *dinámica* de la misma: un instrumento se tiene para algo, no solo para verse reflejado en él» (pp. 101-102). La ciudadanía del siglo XXI, según el estudio citado, tiene tres tipos de espacios, entre ellos, aparte de los de administración e intervención, encontramos los de interconexión, en cuyo interior hay espacios cooperativos, íntimos y cibernéticos; todos ampliables, abiertos, mestizos y, por ello, reinventables según los acontecimientos. El feminismo poscolonial, por tanto, nos hace repensar la ciudadanía. Estos grupos de hiphop llenan el espacio urbano con sus canciones, su *performance* (Fernández-Ulloa: 2021b), sus conciertos y, además, están en la red. Es su forma de participación política y ciudadana.

Hoy en día, la forma de conectarse con quienes comparten las mismas experiencias y el medio principal de establecer resistencias es la comunicación a través de los medios y, sobre todo, de las redes sociales. Son formas de participación ciudadana y de reunir energías para defender cambios sociales, que en el campo del feminismo podemos ejemplificar con campañas como #MiPrimerAcoso, #MeToo; *hashtags* de denuncia machista como #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos; o proyectos que se hacen virales, como los vídeos de *El cazador cazado* de Alicia Murillo.

IDENTIDAD, VISIBILIZACIÓN Y MEMORIA HISTÓRICA

Se tratará en este apartado de los sujetos sociales que aparecen en las canciones de Lane en relación con el tema de la memoria histórica, tan importante en Guatemala, donde la identidad contemporánea de la juventud pobre se crea a partir de la yuxtaposición de ideales modernos e influencias de sus raíces indígenas. Tienen que asimilarse a una sociedad globalizada y moderna para poder obtener trabajo, pero a la vez sienten que han de respetar y mantener sus raíces mayas. Además de esta crisis de identidad por el hecho de crecer entre dos mundos, y de vivir con problemas como la pobreza y la falta de educación desde su niñez, esta generación ha estado marcada por la violencia de la Guerra Civil en Guatemala (1960-1996), que resultó en un nuevo gobierno y en la pérdida de más de doscientas mil vidas, creándose por el camino una nueva identidad nacional. La misma Lane habla de estas identidades en construcción en el hiphop, donde «se construye identidad combinando un estilo de vida que tiene elementos foráneos con codificaciones locales y cotidianas. Existe una lucha entre los referentes globales o transnacionales y elementos locales donde los jóvenes raperos seleccionan y jerarquizan los elementos que tienen mayor relevancia dentro de su mundo subjetivo y social» (Vargas Tamayac: 2012).

Merece la pena pararse a discutir este tema, sobre todo la nueva identidad maya en general –sobre esta en el rap, puede acudirse a Chávez Mejía (2015)–. Se ha mencionado ya que la música popular, el hip-hop en este caso, ayuda a crear la identidad y la memoria colectiva (Woodside: 2008). Es propia del colectivo de jóvenes marginados en Latinoamérica, la mayoría de ellos indígenas, y tiene un afán de denuncia.

El proceso de construcción de la identidad maya ha sido largo, pero es sobre todo entre 1996-1999 cuando más están presentes lo maya y el discurso multicultural en Guatemala (Bastos: 2007, p. 204), precisamente la época en la que crece Rebeca Lane. La participación indígena en la historia contemporánea de Guatemala empieza a partir de la Revolución de 1944, sigue en los 50 y se generaliza en los 70, cuando se forma un embrión de partido indígena y crecen las organizaciones campesinas y las asociaciones culturales de jóvenes con estudios medios y superiores que intentan recuperar las tradiciones de sus pueblos. En esa época se habla de *indígenas*, pero en realidad se alude con esta palabra más a lo campesino que a lo étnico; a veces se está luchando contra la discriminación o se apela a la diferencia cultural, una variedad de situaciones que describe Bastos (2007, pp. 198-200). Hay que destacar a los universitarios indígenas que, a lo largo de los 70, quieren volver a las raíces, a lo cultural e históricamente distintivo, como precursores del *mayanismo* posterior: tras el terremoto del 76 hay una radicalización de posturas que lleva a un activismo maya, y hay que recordar también el genocidio al que alude Lane en sus canciones –más de doscientos mil muertos y desaparecidos, principalmente indígenas, entre fines de los 70 y mediados de los 80 (Sanford: 2003)–. Ahí comienza, por parte de los indígenas, la autoidentificación étnica con el término *maya* y la agrupación de iniciativas a favor de lo que llaman ya el Pueblo Maya. La celebración del II Congreso Lingüístico Nacional, en 1984, supone un hito en el que el idioma va a ser eje del proceso de reivindicación.

Destaca, para la creación de ese espíritu de colectividad que se observa en artistas como Lane, el documento *Derechos específicos del pueblo maya* (COMG: 1991), del Consejo de Organizaciones del Pueblo Maya, con demandas en torno a los derechos colectivos. Los diferentes grupos y reivindicaciones, bien desde la identidad cultural maya, bien desde la del campesino pobre que ha sufrido violencia, se unen en la contracelebración del quinto centenario de la llegada de europeos a América. Los mayas aparecen entonces para el mundo, sobre todo a raíz de que se le otorgue el Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú en 1992. En el proceso de paz entre el gobierno y la URNG (Unidad Regional Nacional Guatemalteca, fundada en 1982 como resultado de la unión de los cuatro grupos guerrilleros más importantes) es fundamental el tema de la identidad, además del de los derechos. Muchas organizaciones populares indígenas que habían rechazado el discurso maya diez años antes ahora lo asumen y pasa a ser el punto nodal que triunfa en 1995 con el Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas entre el gobierno

y la URNG. Se reconoce la existencia de los pueblos indígenas maya, xinka y garífuna, con lo que se consolida políticamente esa identidad, y lo maya pasa a ser parte del discurso político de Guatemala, desapareciendo de él los elementos conflictivos (tierra, autogobierno y autonomía), y creándose versiones de un país multicultural y multiétnico. El final de la euforia de lo maya se da en 1999, cuando en la Consulta Popular no se consigue mayoría para las reformas constitucionales para redefinir Guatemala étnicamente.

Hoy en día, lo maya está presente en diversos espacios y la política maya se interpreta por diferentes actores sociales. Los jóvenes y las mujeres, por situarse más en la marginalidad, con menos derechos y oportunidades y sometidos a más actos violentos, han engordado la base social del movimiento. Se observa un mayanismo estético muchas veces en la sociedad, políticamente correcto y un tanto vacío, que hace que no todos estén satisfechos, de ahí el recrudescimiento de las demandas por parte de algunas voces. Según Bastos (2007, pp. 205-206), «la identidad ‘maya’ apela a la continuidad histórica, ancestral, del grupo. [...] Dentro de esta línea, este proceso también se interpreta como una lucha puramente ‘cultural’ [...] por la recuperación de ciertos elementos ‘propios’». Otro aspecto que interesa, y que destaca el autor, es que se ha pasado a una identidad *panmaya*, que une identidades antes disgregadas en lo local, y de ahí a lo *panindígena*, sobre todo debido a la inmigración, que pone en contacto diferentes orígenes. Hay un movimiento nacional, no ya local, con expresión política; es decir, el término *maya* asume los contenidos del grupo llamado *indígena*, antes *indio*, solo que ahora tiene un contenido positivo, de orgullo, no de atraso. Las propuestas neoliberales del *todos somos iguales*—que ocultaban la desigualdad y la asimilación a una cultura superior— pasan ahora al *somos diferentes*, subrayándose lo singular. Esto no solo ocurre en América Latina, sino que es parte de un «proceso mundial de redefinición de la gestión de la diferencia» (Dietz: 2003, cit. en Bastos: 2007, p. 207).

Como dice Lane en un poema incluido en su blog *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos*:

sabemos que todas somos creativas si apagamos la intelectual *occidental* [...]
 la filosofía del patriarca no es nuestra
 en sus libros nos hemos odiado
 la debilidad que nos adjudican nos ha llevado a despreciar a nuestras *otras*
descolonizamos más que el discurso
y rompemos las formas tradicionales de romper
porque no puede haber disidencia conservadora (Lane: 2014a [cursiva mía])

Según la artista, el hip-hop de Guatemala es una «forma de organizarse colectivamente y relacionarse», creando «grupos con identidad común que logran subsumir las diferencias étnicas y nacionales, sin negarlas» (Lane: s. f.). Además, en el caso de Guatemala, «lo indígena ha tomado un papel protagónico en la apropiación y resignificación del hip hop [...] el vínculo ha sido desde la subalternidad

generalizada: ser pobre, ser marginal y ser indígena». Es un proceso de redefinición en marcha en este siglo XXI, en el que las mujeres han adquirido gran importancia social: junto a demandas étnicas, voces como la de Lane incluyen demandas feministas y de la comunidad LGBTQ.

Volviendo a la memoria histórica, hay que recordar también que la artista es sobrina de una guerrillera y poeta a la que debe su nombre: Rebeca Eunice Vargas Braghiroli, detenida y desaparecida a manos del ejército en 1981, durante la Guerra Civil guatemalteca, como dice en «Políticamente incorrecta», en *Canto* (2014b). Lane la recuerda, y aún a todos los que sufrieron, luchando contra los intentos de borrar la memoria histórica:

45 mil almas sin cuerpo rondan por las calles de mi pueblo
y hoy ha llegado la hora
de recordar a campesinos, campesinas,
catequistas, líderes sociales y también artistas
sindicalistas, bancaristas, comunistas,
estudiantes y maestros, población no conformista
que levantaron las miradas y decidieron que
las botas militares no querían en sus caras. («Desaparecidxs», en *Alma mestiza*, 2016)

También en *Alma mestiza*, «Cumbia de la memoria» aporta referencias visuales a la cultura indígena ixil: «Claro que sí, sí hubo genocidio / lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido». En las grabaciones en la selva de este videoclip se oyeron disparos que le causaron miedo, pero sigue denunciando en la canción –y en escritos– los crímenes del político y general guatemalteco que encabezó la dictadura entre 1982-1983, considerado uno de los representantes de gobiernos militares más duros de Latinoamérica: «Ríos Montt, no lo niegues, te vamos a juzgar, / cuantas veces es necesario voy a testificar» (*ibidem*).

Destaca en este vídeo el discurso visual, en el que la rapera, junto con niñas de la escuela Frida Kahlo de Nebaj, reconstruyen un cuerpo al poner en el suelo hojas en las que habían dibujado distintas partes. Se visualiza así la identidad rota, la tortura, mientras que la esperanza es representada por las niñas, que esperan, como la propia Lane, que la situación mejore; aunque, cuando se le pregunta si hay más muertos ahora, contesta:

Hay más, hay muchas más muertes ahora que cuando había una guerra abierta. A nosotros también nos ha alcanzado la guerra al narco, estamos en un territorio en disputa en el que se han hecho terribles matanzas. Las cifras de asesinatos y de violencia están disparadas. Hay violencia por pandillas, hay violencia estatal y limpieza social; hay tráfico de personas, hay tráfico de armas. Durante la guerra por lo menos había autodefensa, la gente estaba armada y defendía su territorio, tenía estrategias de resistencia de la vida comunitaria; no era solo la guerrilla. Ahora no tenemos eso, estamos luchando solo con las manos, con la voz, un poco en lo jurídico, lo que se puede. (Villarreal: 2018)

Para Rebeca Lane, se ha dado rienda suelta a un gobierno apoyado por el mismo ejército que cometió los peores crímenes de guerra, como masacres y genocidios, y esto deja ver la falta de memoria histórica, lo que tanto reclaman sus canciones.

Yo creo que en América Latina –asegura Rebeca– y en el mundo en general se están regresando a muchas ideologías fascistas desde los estados y esto es un gran peligro para la humanidad porque estos gobiernos fascistas, estas dictaduras militares que ha habido en nuestro ni tan lejano pasado, han dejado guerras, devastación y unas terribles consecuencias para la humanidad. Y ante la ausencia de los estados, a través del arte es como muchas de nosotras estamos tratando de recuperar nuestra memoria, y el hip hop, en el caso de Guatemala, ha sido fundamental para hablar de esto. (Mejía: 2019)

Lane incluye en sus poemas la marginación social, frecuente en el feminismo de hoy, pero también en movimientos revolucionarios que exaltan lo indígena, algo habitual en Latinoamérica desde que la clase obrera es reemplazada por otros sujetos, opuestos a la formación discursiva neoliberal. Discursos de este tipo se centran en la individualidad dentro del grupo, valorando la alteridad por oposición a la totalidad, la globalización y el mercado. Se da, pues, como en las canciones de Lane, una unión de diferencias en el nosotros, buscando la integración de todos los elementos de resistencia o rebelión:

Yo llevo voces de otras voces en mi voz
 Voces de indias violadas por alemán o español
 De brujas quemadas en hoguera de inquisición
 Voces de monjas por letradas condenadas a exilio
 De poetas proscritas de corbata y pantalón
 Voces de mujeres golpeadas por machista abusador
 De cabezas cortadas por pelear sus derechos
 Guerreras putas amazonas magdalenas no hay stop.
 («Libre, atrevida y loca» con Miss Bolivia y Ali Gua Gua, *Alma mestiza*, 2016)

VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

La artista encuentra su voz con toda la juventud pobre de raíces mayas, pero se dirige sobre todo a las mujeres indígenas jóvenes, porque es el grupo más marginado en Guatemala. Son las pobres las que menos oportunidades académicas y laborales tienen y las que sufren mayor violencia. El feminicidio, una lacra en muchos países, es abundante en Guatemala. Gómez (2017), refiriéndose al período 2007-2017, informa de un aumento de los crímenes machistas en el país, con un promedio de dos diarios, con el agravante de que «la tasa de impunidad en los casos de violencia contra la mujer asciende a 99 por ciento». Dos años después, en poco más de dos meses se registraron casi trescientos femicidios y más de ochocientas desapariciones (Arreaga: 2019).

En muchas de sus letras, Lane habla de esta violencia contra las mujeres, como en «Ni encerradas ni con miedos», de su álbum *Alma mestiza* (2016), que comienza así:

Afuera ahora es un campo de batalla
y mi cuerpo se ha convertido en trinchera
salgo a la calle y me atacan con piropos
si no te conozco y no quiero ese acoso
y a veces en casa tampoco estoy segura,
mi pareja piensa que más que mía soy suya
donde hay amor no debe haber dolor.

Aprovecha en la misma canción para criticar el capitalismo, el machismo, el racismo. Da importancia al saber antiguo de las mujeres, «las ancestras», a las que alude frecuentemente. Aparece aquí el ecofeminismo, que ve la conexión entre la explotación de la tierra y la opresión de las mujeres:

Mi cuerpo es como la tierra.
Tenemos piel morena, tenemos sangre fresca.
Quieren colonizar nuestra fertilidad, nos quieren extraer metales, nos quieren violar.
Quieren bloquear el flujo de nuestras aguas. A nuestras playas quieren privatizarlas.
Nuestra herencia hoy quieren expropiarla. Nuestra existencia no saben respetarla.
Por eso en mi tierra no quiero más militares. No más criminales, capitales que nos maten.
Que el estado me defienda y no que me ataque.
Los que las ancestras han cuidado, yo cuidaré. (*Ibidem*)

En «Este cuerpo es mío», en el mismo álbum, habla de la violencia de pareja, del abuso físico y verbal:

Estos ojos son míos, este cuerpo es mío, esta vida es mía,
ni tus golpes ni tus palabras me lastiman.
Este vientre es mío, estos pies son míos, esta boca es mía,
ni tus golpes ni tus palabras me lastiman.
Todo pareció una relación perfecta hasta que me prohibió tener amigos en la escuela,
revisaba mis llamadas, mis mensajes controlaba,
decía que lo hacía porque a mí me amaba.
Y yo que me sentía tan enamorada no me percataba de que ya estaba encerrada,
cuando me pidió que me casara acepté encantada,
pero creo que era el miedo de sentirme abandonada.

Insiste en la misma canción en que «hay tanta gente que nos echa la culpa» (*ibidem*) y en el vídeo se observa que varias mujeres vienen a sacar de la casa a la que ha sufrido violencia, es decir, el apoyo viene, sobre todo, de otras mujeres –sororidad–, de un tipo de mujer que ríe «y no corta las alas a las otras», como dice en «Libre, atrevida y loca» (*Alma mestiza*, 2016).

Al hablar de las violencias que sufren las mujeres en Latinoamérica, sus palabras son violentas también; se trata de un feminismo activo, en lucha, por eso menciona a menudo la palabra «guerrillera». En «Políticamente incorrecta», en *Canto* (2014b), ya se identificaba como «pirata anarquista feminista», y en «Bandera negra», en el mismo álbum y aludiendo también a la piratería, como metáfora del sujeto marginal, dice «soy luz y oscuridad, pero mi bandera es negra». Y añade:

En esta vida y en la anterior soy guerrillera
 Me matan, pero vuelvo a nacer en esta tierra
 Vengo a vengar con palabras a todos los muertos
 Prefiero cantar una canción en los entierros
 Vine a manchar tu pared con mi grito de esperanza
 Calladas gargantas yo cortaré de una tajada
 Yo peleo con el poder que coloniza mentes
 No escupo balas sino palabras irreverentes.

CONCLUSIÓN

Rebeca Lane representa el feminismo latinoamericano de última generación a través de sus letras en la escena hiphop. Sus experiencias de la guerra durante la infancia y como víctima de agresiones machistas son inspiración para su arte, en el que denuncia la violencia, el acoso sexual y los estereotipos a los que se enfrentan las mujeres, presentando una imagen femenina fuerte, que se traduce en múltiples sujetos sociales, pues en sus canciones afirma el yo, no desde la individualidad, sino desde un yo comunitario, en el que transitan mujeres, indígenas, homosexuales...

Lane denuncia el genocidio en Guatemala, la violencia contra la mujer y los estereotipos. Sus canciones hablan también de identidad, incluida la étnica. La diferencia étnica, que afecta más a sujetos ya de por sí oprimidos, como las mujeres, es la que impide una ciudadanía de pleno derecho, borrada por los intentos liberales de una asimilación que los sigue marcando como diferentes. Personas con un cierto nivel de estudios, como Rebeca Lane, se dan cuenta de que la discriminación surge no por la clase o el nivel de estudios, sino por la etnia. Aunque la artista manejaba los códigos del dominante, debido a sus estudios de Sociología, no logró ocultar su diferencia; tampoco eso la ayudó a expresarla ni a reivindicarla, sino que hubo de buscar otro lenguaje.

La violencia, de estado, de pareja, no decrece en la sociedad guatemalteca; de hecho, está aumentando en la calle, en el hogar y en internet, por lo que la recuperación de la memoria colectiva y las actitudes de rebeldía, a la par que los intentos de sanación, parecen labores necesarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREAGA, Stef. «Guatemala entre el genocidio y el femicidio, el país donde 'las víctimas se matan a sí mismas'». *Prensa Comunitaria* [en línea], 14 de marzo de 2019 <<https://www.prensacomunitaria.org/guatemala-entre-el-genocidio-y-el-femicidio-el-pais-donde-las-victimas-se-matan-a-si-mismas/>> [14 agosto 2019].
- BASTOS, Santiago. «La construcción de la identidad maya en Guatemala. Historia e implicaciones de un proceso político». *Desacatos* [en línea], 2007, 24, pp. 197-214. Recuperado de <<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n24/n24a10.pdf>> [28 abril 2020].
- CACACE, Marina, y Carla POVERO. «Feminismo y dinámica generacional». *Debate feminista*, 2010, 41, pp. 75-112.
- CHÁVEZ MEJÍA, Dayrin Johana. *Análisis psicosocial de la configuración ideológica e identitaria a partir de la música rap*. Tesis de licenciatura. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2015. Disponible en <<http://www.repositorio.usac.edu.gt/3608/1/T%2013%282887%29.pdf>> [11 octubre 2020].
- COMG. *Rujunamil ri Mayab'Amaq'. Derechos específicos del pueblo maya, Rajpopi' ri Mayab'Amaq'*. Guatemala: Consejo de Organizaciones Mayas de Guatemala, 1991.
- FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa. «Aprendiendo sobre empoderamiento, ecofeminismo, sororidad y feminismos literarios con el rap de Rebeca Lane». En GÓMEZ NICOLAU, Emma, María MEDINA-VICENT y María José GÁMEZ FUENTES (eds.). *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Col·lecció Àgora feminista, 2021a, pp. 123-144 <<http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.2021.1>> [21 diciembre 2021].
- FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa. «Música e imagen como medios de sanación y denuncia de la violencia: el hip hop de Rebeca Lane». En FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa, y Miguel SOLER GALLO (eds.). *Las insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos*. Berlín: Peter Lang, 2021b, pp. 289-316.
- GÓMEZ, Sandra. «Sexo, droga... y reggaeton». *Unperiodico* [en línea], sin fecha <<http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/113/22.html>> [28 abril 2020].
- GÓMEZ, Sandra. «Guatemala: aumenta feminicidio con 99% de impunidad». *Tribuna Feminista* [en línea], 29 de junio de 2017 <<https://tribunafeminista.elplural.com/2017/06/guatemala-aumenta-feminicidio-con-99-de-impunidad/>> [28 abril 2020].
- JIMENO, Myriam. «Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia». *Antípoda* [en línea], 2007, 5, pp. 169-190 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542888>> [28 abril 2020].
- KARLYN, Kathleen Rowe. «Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: 'I'm Not My Mother'». En ADDISON, Heather, Mary Kate GOODWIN-KELLY y Elaine ROTH (eds.). *Motherhood Misconceived. Representing the Maternal in U.S. Films*. Albany: State University of New York Press, 2003, pp. 177-198.
- LANE, Rebeca. «Akelarre». *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos* [en línea], 3 de noviembre de 2014a <<http://mujeresdebolsagrande.blogspot.com/>> [28 abril 2020].
- LANE, Rebeca. *Alma mestiza*. MiCuarto Estudios, 12 de agosto de 2016.
- LANE, Rebeca. *Canto*. Outstanding Productions. 8 de febrero de 2014b.

- LEÓN, Magdalena. «El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo». En LEÓN, Magdalena (comp.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997, pp. 1-26 <<http://www.bdigital.unal.edu.co/53100/1/9586017354.pdf>> [28 abril 2020].
- MEJÍA, Daniela. «'El hip hop ayudó a mi generación a romper el silencio': Rebeca Lane». *Cartel Urbano* [en línea], 2 de marzo de 2019 <<https://cartelurbano.com/creadorescriollos/el-hip-hop-ayudo-mi-generacion-romper-el-silencio-rebeca-lane>> [28 abril 2020].
- MUÑOZ SOLANO, Daniela. «Rebeca Lane: 'El hip hop inspira libertad'». *Semanario Universidad* [en línea], 18 de febrero de 2015 <<https://semanariouniversidad.com/cultural/rebeca-lane-el-hip-hop-inspira-libertad/>> [28 abril 2020].
- MURGUIALDAY, Clara, Karlos PÉREZ DE ARMIÑO y Marlen EIZAGIRRE. «Empoderamiento». *Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo* [en línea], 2010 <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/86>> [23 diciembre 2021].
- PEQUEÑO, Itziar. «Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así». *Pikara magazine* [en línea], 8 de octubre de 2014 <<https://www.pikaramagazine.com/2014/10/yo-ya-no-creo-en-una-solidaridad-feminista-transnacional-asi-por-asi/>> [28 abril 2020].
- PIZA, Frankie. «Straight Outta Compton: reflexiones sobre el gangsta rap». *Tiumag.com* [en línea], 13 de agosto de 2015 <<http://www.tiumag.com/features/throwback-thursday/straight-outta-compton-reflexiones-sobre-el-gangsta-rap/>> [28 abril 2020].
- RIVERA-VELÁZQUEZ, Celiany. «'Brincando bordes, cuestionando el poder: Cuban Las Kru-das'. Migration Experience and Their Rearticulation of Sacred Kinships and Hip Hop Feminism». *Letras Femeninas* [en línea], 2008, 34(1), pp. 97-123 <https://www.jstor.org/stable/23022220?seq=1#metadata_info_tab_contents> [28 abril 2020].
- RODRÍGUEZ PRIETO, Rafael. «De los márgenes al centro: una aplicación del feminismo postcolonial a los derechos humanos». *Athenea Digital* [en línea], 2015, 15(2), pp. 81-110 <<https://atheneadigital.net/article/view/v15-n2-rodriguez>> [28 abril 2020].
- SANFORD, Victoria. *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: F&G editores, 2003.
- VARGAS TAMAYAC, Rebeca Eunice. «El Hip Hop en Guatemala desde la perspectiva de los Estudios Culturales». Ensayo final presentado para el curso libre «Introducción a los Estudios Culturales». Guatemala: FLACSO [en línea], 2011 <https://www.academia.edu/1088640/El_Hip_Hop_en_Guatemala_desde_la_perspectiva_de_los_Estudios_Culturales> [28 abril 2020].
- VARGAS TAMAYAC, Rebeca Eunice. «Identificación nacional en el rap guatemalteco». *Revista USAC* [en línea], 2012, 24 <https://www.academia.edu/2301362/Identificaci%C3%B3n_nacional_en_el_rap_guatemalteco> [28 abril 2020].
- VIBE MAGAZINE. *The Vibe History of Hip Hop*. Three Rivers Press, 1999.
- VICHEZ, Gerson. «Rebeca Lane: 'Políticamente no me voy a tragar las cosas para poder estar recibiendo premios'». *Revista Factum* [en línea], 21 de noviembre de 2016 <<https://www.revistafactum.com/rebeca-lane/>> [28 abril 2020].
- VILLARREAL, Rogelio. «Rebeca Lane: libre, atrevida, loca». *Magis Iteso (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Jesuita de Guadalajara)* [en línea],

1 de enero de 2018 <<http://magis.iteso.mx/content/rebeca-lane-libre-atrevida-y-loca>> [28 abril 2020].

WOODSIDE, Julian. «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular». *Revista Transcultural de Música* [en línea], 2008, 12 <<http://julianwoodside.com/wp-content/uploads/2013/05/woodside-julic3a1n-la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-mc3basica-popular.pdf>> [28 abril 2020].