

Capítulo 1

El rap feminista español como contracultura

1.1 Orígenes, desarrollo y despegue del rap

En este capítulo me interesa profundizar sobre los elementos característicos del rap que se insertan en el contexto español, redefiniéndose y readaptándose al sustrato poético previo para establecer una genealogía y tipología de sus modalidades y escenas más representativas a fin de comprender la historiografía del género en la que se inserta el rap feminista. A la hora de sistematizar sus corrientes y modalidades, la crítica del rap coincide en la existencia de los dos elementos a través de los que podríamos considerar este género como un discurso de contracultura: su potencialidad social como catalizador de luchas; perspectiva que ha originado una rica crítica desde las Ciencias Sociales; y su versatilidad estética, como mecanismo de reconversión de los géneros culturales tradicionales, lo que entronca con los acercamientos habituales desde las Humanidades. De cualquier modo, la contextualización y punto de enunciación de las raperas y raperos se produce desde un ámbito subalterno, que marcará no solo el mensaje e intención de su obra, sino los procesos de composición, ejecución y difusión generando distintas corrientes en base a ellos. El rap⁸⁷ se origina como una de las manifestaciones culturales del movimiento hip hop en una situación de precariedad y violencia: el Bronx. Desde su nacimiento hasta la fecha son varias las conceptualizaciones empleadas a la hora

⁸⁷ El acrónimo «rap» no goza de demasiado consenso respecto a su significado. Algunas fuentes a las que nos remite la crítica (Deditius: *El insulto como ritual en la Batalla de Rap*; Gonçalves de Paula: *Graffiti y hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*) y varios raperos son: *Rhythm And Poetry* («ritmo y poesía»), *Recite A Poem* («recitar un poema»); o la interpretación que conecta al rap con la tradición trovadoresca como apócope de rapsoda, «recitador de versos». Incluso se ofrece una definición del término en el que el sonido procedería de la rapidez con la que se efectúa el movimiento, en este caso vocal; por ello, «rap» para referirse al vocablo «rapid», como apócope referida al *tempo* necesario para la incursión del texto sobre el *beat*» (Lidia Cheikh Santos: *El rap: entre música y poesía*. Tesis de Fin de Grado. Valladolid: Universidad de Valladolid 2017, p. 20). Algunas teorías defienden que procede de: Revolución Afroamericana Protestante, en su noción de «continuación» de la lucha antirracista tras el asesinato de líderes políticos como Luther King o Malcom X. Este carácter histórico y étnico habría impregnado a la denominación de este género musical, a fin de que la mención a la lucha de los orígenes quedara grabada para la posteridad. Por otra parte, otras teorías, las que han penetrado con mayor ahínco en España, situarían el acrónimo procedente de las siglas: *Radical Anarchist Poetry*, lo que parece coincidir más con el tratamiento que se le ha dado en español, apelando a los pilares del género en el espíritu combativo y social, la actitud competitiva y de liderazgo en la música y en el barrio.

de clasificar el ingente material que dentro de la música urbana podría ser considerado rap. En este trabajo nos referiremos a las «escuelas» del rap desde un punto de vista historiográfico, ajustándonos a la siguiente definición: «asociación artística o literaria que supone la existencia de maestros transmisores de una cultura y unos ideales estéticos y de unos discípulos que aceptan y transmiten esa cultura e ideales y los ponen en práctica [...]».⁸⁸ Este planteamiento vertebrará nuestra clasificación desde un punto de vista cronológico, pero también estilístico y temático.

Si bien, las denominaciones vieja y nueva escuela están sujetas a resignificación permanente, sobre todo en una actualidad globalizada, digitalizada e híbrida en la que tanto los fenómenos de fusión como de autoedición musical hacen compleja la instauración de unos cánones fijos que permitan delimitar estas escenas; existe cierto consenso a la hora de referirse a tres momentos en la historia universal del rap. Podríamos articular su genealogía en función de sus orígenes, su desarrollo y su despegue internacional. En función de este criterio cronológico estructuramos este capítulo con el fin de profundizar en los aportes más determinantes en cada uno de los tres momentos, considerando el punto de partida para comprender en qué estado llega el rap a España y por qué las denominaciones habituales de «vieja» y «nueva» escuela en EEUU arrojan nuevas significaciones en el ecosistema mediático español, en el que el rap penetra como producto mercantilizado y separado del motor de protesta en el que surgió.⁸⁹

El hip hop es un movimiento contracultural que nace a finales de los 70 muy vinculado con las raíces culturales de la población del extrarradio neoyorquino. Sus promotores, individuos de la diáspora latina y afroamericana, verían en esta manifestación artística la forma de expresión insurgente e irreverente adecuada para materializar su protesta ante una situación de violencia estructural que impedía la articulación de su lucha desde ámbitos oficiales. El hip hop se convertirá, por tanto, no solo en la posibilidad de desahogo ante la violencia estatal, sino en la plataforma de expresión y en el trampolín de lanzamiento de sus reclamos de quienes no pueden permitirse emplear las estrategias legales de denuncia. Desde sus inicios, por tanto, no solo se aprecia un impulso de visibilización, orgullo de grupo y vindicación de la diversidad; sino que el hip hop ambicionó desde muy temprano un verdadero propósito épico, ético y político, como a lo largo de estos capítulos se ha querido demostrar.

La desobediencia social como vía para democratizar su mensaje fue un elemento fundamental en el hip hop, que desde el principio huyó del sectarismo, intentando convertirse en un internacionalismo, buscando penetrar en las élites,

⁸⁸ Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 166.

⁸⁹ Véase Camargo: *De la protesta a la cesta*.

desarticulando y produciendo quiebras en el discurso dominante. A nivel estético, esta cultura se expresó a través del arte plástico en el grafiti, la danza en el *break-dance*, la música del *Djing* y el arte de rapear, el *Mcing*. Todas ellas manifestaciones surgidas en la calle, espacio necesario para la generación de contenidos en torno al hip hop. Son dos los detonantes que configuran esta cultura tal y como hoy la entendemos: el carácter ritualizado de la fiesta como dinámica grupal de refuerzo de la identidad «otra» y las significaciones éticas y políticas de las que se va impregnando el movimiento.

1.1.1 La fiesta-ritual: Kool Herc y los presentadores

Como apunta Chang⁹⁰ el rap es la manifestación cultural del hip hop que se caracteriza por la recitación de un texto sobre una base rítmica, de ahí que englobe dos de sus elementos básicos: el sonido y el texto. No obstante, la música es el aspecto cohesivo de todos los discursos en los que converge el rap, pues el hip hop nace de la innovación musical, del *Djing*. El hip hop surge en torno al fenómeno de la fiesta, gracias al éxito que generó el «break» y las primeras rimas lanzadas sobre las bases de los DJ. Por tanto, en sus inicios fue necesario un gran componente lúdico, incentivado por la danza y la cooperación entre el experimentador musical (DJ)⁹¹ y el presentador (MC).⁹²

Los *beat* de rap existen gracias a la experimentación de los DJ con los éxitos musicales del momento. A finales de los 60 y principios de los 70 estos mezcladores comenzaron a innovar al repetir, alargar o recortar parte de las canciones de

⁹⁰ Véase Chang: *Can't Stop Won't Stop*.

⁹¹ Considero a la figura del DJ como el rol más importante para el surgimiento del rap, sin embargo, prefiero el empleo de la expresión «experimentador musical» a la de músico, en tanto que la creación de los primeros surge de las técnicas de ruptura del beat (*break* y *scratch*), de repetición (*loop*, *crossfading*) o de *collage* (sampleado) y no del dominio de los instrumentos canónicos. Esta denominación sitúa al rap, además, como música popular y no como música académica. Me interesa remarcar la experimentación en tanto que es empleado un material ya existente, mezclado y recombinado buscando generar novedad o innovación sobre las piezas antiguas. No son músicos en tanto que no tocan un instrumento musical al uso, tampoco dirigen, componen o interpretan música; pero sí mezcladores o experimentadores que buscan proyectar esta dimensión instrumental, que a menudo se denomina en el rap también así: «la instrumental», que es la base rítmica sobre la que rapea el MC.

⁹² En un inicio este era el «maestro de ceremonias», puesto que actuaba o introducía la escena, como «presentador», una figura anecdótica, complementaria, pues cumplía el rol de acompañante del DJ, a quien el auditorio venía a escuchar. En un principio, el presentador se limita a incitar al baile y animar al público, similar al papel del «host» en las batallas actuales de *freestyle*.

funk, incidiendo en los fragmentos o en los recursos más populares entre el público de las fiestas. Un hecho determinante fue el descubrimiento del alargamiento del «break» (parte rítmica de las canciones que gozaba de más popularidad entre el público) por parte del DJ jamaicano Kool Herc,⁹³ quien creó el *break beat* moviendo la aguja del tocadiscos para que volviera a reproducirse la secuencia más bailable mediante el uso de dos discos iguales. Este hecho dio paso al nacimiento del *breaking*, baile sobre estos *breaks*, en el que se mezclaban pasos de baile inventados por los bailarines y movimientos que recordaban a las peleas barriales. Otros fenómenos como el *scratch*⁹⁴ pasarían asimismo a ser la firma de los DJs, consolidando sus creaciones sobre ambas estrategias que todavía hoy son rasgos estilísticos indiscutibles del *old school*. Se entendió este baile como una alternativa pacífica para resolver los conflictos entre pandillas, batallas artísticas que impedían recurrir a la violencia. Aspecto que luego también tendrá un correlato en las batallas verbales de *freestyle*. A Europa el *breakdancing* llega a través del cine, de la mano de películas, suscitando bastante interés entre los jóvenes europeos por la contracultura del hip hop, caracterizada por esos movimientos que imitaban luchas danzadas sobre este novedoso ritmo, el «break».

Este proto-rap, que podríamos situar en torno a los 70, década de experimentación con las bases rítmicas, tenía claras influencias del *funk* y la música disco y un objetivo lúdico-festivo; de ahí que su puesta en escena se orientara a la animación del público en la discoteca. La temática y escenario de los videoclips de estas primeras producciones corroboran dicho espíritu desenfadado y jocosos, como constata el primer tema que se ha considerado rap en la historia del hip hop, «Rapper's Delight» de The Sugar Hill Gang,⁹⁵ con un estilo y actitud algo distinta a lo que entendemos por rap actualmente. Sin embargo, dicha herencia *funk* y disco resulta fundamental para enmarcar el género en sus orígenes etnográficos, pues remite a la cultura folklórica jamaicana, de ahí que la fiesta y el ritmo sean los antecedentes directos de la música del rap, el *beat* elaborado por el DJ. Posteriormente, ese modo de hablar se habría vuelto más rítmico en un intento de ajustarse a los bucles de *beats* (golpes de ritmo) creados por los DJs, dando lugar

93 Clive Campbell, alias Kool Herc, importó en una fiesta del Bronx en 1973 el concepto jamaicano de los *Sounds Systems*, instalaciones inmensas al aire libre en las que se pinchaban los *hits* del momento para que el público bailara (Toner: *Hip Hop*). En esta famosa fiesta la introducción del *break* cambió la historia de este género musical.

94 Grand Wizzard Theodore y Grandmaster Flash fueron los padres de la técnica por excelencia del *djing*, en concreto del *scratching*, la fricción, que luego se extendió a través del *turntablism*, el arte de girar los discos.

95 Primera obra de rap editada en disco, iniciativa de Sylvia Robinson, quien reunió a los artistas del grupo y distribuyó su obra por las áreas de influencia de sus barrios.

a un estilo muy similar al recitado de poemas. Estos DJs, debido al empobrecimiento del barrio, habrían centrado su atención en un equipo técnico más asequible, para el que no necesitaran demasiado conocimiento musical, como los vinilos, platinas, mezcladores y amplificadores. Este es otro de los motivos que nos impide trazar una continuidad entre el músico y el DJ, pues este es ajeno a la escena culta y prestigiosa de los conservatorios, su trabajo se enfoca en la ambientación del gran público, heredero de la música popular estadounidense.

Otro factor desencadenante del rap actual fue la evolución de la subordinada función del MC como animador,⁹⁶ que progresivamente iba adquiriendo más importancia cuando las discográficas se dieron cuenta que podían sustituir la actuación del DJ por la grabación de una base instrumental, ya que lo que el público reconocía era la voz del rapero y no el toque del DJ.⁹⁷ Este proceso es lo que marca en EEUU el paso entre la vieja escuela (preminencia del DJ, la fiesta y el ritmo) hacia la nueva escuela, cuando el género penetra en el barrio neoyorquino de Queens y la clase media negra adaptará esta lucha a unos esquemas formales más elaborados, dándole mayor importancia a la letra y a la estética. En este momento, el rap se empapa de un contenido más neoliberal en el mensaje con retóricas más moderadas y menos reivindicativas. Destacará, además, un propósito de *merchandising*, a través de la apuesta por la estética holgada basada en ropa de grandes marcas y la posibilidad de convertir en patrocinadores a los deportistas famosos. Este es el estadio del rap que llegará a Europa en la década de los ochenta del pasado siglo.

1.1.2 Aportaciones etnográficas al rap: Afrika Bambaataa

Son tres los elementos que convierten al discurso del rap en un instrumento contracultural: la idiosincrasia de sus creadores, la motivación por la que surge y su proyección. El rap aparece en un contexto de interseccionalidad que hace imposible su desvinculación con el grupo étnico que lo inicia, la edad y situación socio-cultural de sus integrantes:⁹⁸ la población latina y afroamericana asentada en el

⁹⁶ Véase Chang: *Can't Stop Won't Stop*; Toner: *Hip hop*.

⁹⁷ En palabras de Afrika Bambaataa «Los pinchadiscos hicieron famosos a los presentadores, pero luego los presentadores se quedaron con el poder y muchos se apartaron de lo cultural yendo al «todo por la pasta» y se olvidaron de los DJs» (Maberlanga: *La Expansión del Rap y el Hip Hop*. En: *Música y Cultura(s)* (26 de marzo de 2018), s/p). El DAT (*Digital Auto Tape*) marcó una nueva época del hip hop centrada en el MC y no en el DJ, pues estas grabaciones acababan sustituyendo su función en muchos espacios.

⁹⁸ Véase Collins: *From Black Power to Hip Hop*.

sur del Bronx y Harlem (Nueva York). Esto se debe a que, aunque la semilla del hip hop como discurso contra la opresión es internacional, y en ese sentido, aplicable *mutatis mutandis* a cualquier otro contexto o etnia subalterna, su nacimiento se debe a una serie de hechos impulso que habilitan el panorama cultural para que sobre este se desarrolle el rap. Desde un enfoque decolonial se ha comprendido el rap como discurso subalterno de diáspora. No obstante, su rápida comercialización y popularidad dio lugar a una gran diversidad de enfoques, discursos y métodos con los que analizar esta manifestación cultural. Por ello, pese a sus orígenes antisistema, la continua presión mediática y los intereses de las élites políticas y económicas por instrumentalizarlo desvincularon el rap que llegó a Europa del fuerte componente reivindicativo y pacifista del primer rap.

Al calor de algunas teóricas de la interseccionalidad como bell hooks⁹⁹ se ha señalado que la estigmatización del rap no se debe a las características artísticas del género, aspecto que sí sería discutible, sino a la injusticia epistémica¹⁰⁰ que el *mainstream* capitalista blanco reproduce sobre la población negra. Las narrativas generadas por esta minoría subalternada serán silenciadas o situadas automáticamente en los márgenes, fuera del canon artístico, donde el conocimiento no circula del mismo modo que en los centros o instituciones del poder. Por ello, la situación vulnerable y precaria de este grupo étnico será determinante en el surgimiento y diversificación estilística del rap como contracultura en una escena mayoritaria blanca y burguesa que impone sus valores y formas de vida como los únicos legítimos a la vez que impide el acceso a ellos a quienes no cumplen con sus patrones. No obstante, otra cuestión apenas analizada que explicaría el desmerecimiento de este género en el sector mediático y educativo se halla en sus posibilidades críticas, para la reflexión y el cuestionamiento de un *statu quo* que interesa mantener inamovible.

El origen del carácter reivindicativo del rap se remonta a la toma de conciencia por parte de la población negra y latina del extrarradio a finales de los 60 de las pésimas condiciones económico-sociales en las que vivían tras el traslado de la industria a otras áreas.¹⁰¹ Paralelamente a este descontento comunitario, el rap

99 Véase hooks: Sexism and Misogyny.

100 Véase Miranda Fricker: *Injusticia epistémica*. Oxford: Oxford University Press 2007.

101 La alianza entre el significado sociológico de la marginalización y segregación social y los procesos geográficos es uno de los *leitmotifs* del rap que sitúan en el centro el concepto de calle y barrio. Este obtiene distintas resignificaciones en función del contexto histórico. Destaca la alianza entre la población segregada y el fenómeno de *filtering down* de los barrios neoyorquinos donde surge el primer rap. Los conflictos entre el estado y el territorio actualmente no solo denuncian la marginalización de los barrios y la pauperización de sus poblaciones, sino que también están haciéndose eco de otros problemas que ponen con relación al estado y a su gestión del territorio, como las luchas ecoterritoriales en América Latina, o las protestas contra la gentrifica-

se impregnó de un carácter indisoluble a la lucha racial a raíz de los asesinatos de Malcom X (1965) y Martin Luther King (1968), símbolos consolidados del reconocimiento de derechos de la población afroamericana. La crítica convencional del rap adolece de un enfoque interseccional de la realidad situada de los integrantes de la cultura hip hop, capaz de revisar el contexto racista y clasista en el que surgió el género, sin por ello descuidar las propias contradicciones de sus integrantes: con la búsqueda de respeto y paz entre clanes coexistía la exaltación de la figura del gánster, los intentos por mejorar la calidad de vida no iban exentos de vandalismo e inseguridad callejera, violencias directas que surgían como la cara visible de otra violencia inherente a todo sistema, la estructural.¹⁰² Frente a la preeminencia de «I have a dream» tratamos de rescatar del olvido las palabras de Coretta Scott King, quien, sobre la tipología de la violencia, afirmó: «I must remind you that starving a child is violence. Neglecting school children is violence. Punishing a mother and her family is violence. Discrimination against a working man is violence. Ghetto housing is violence. Ignoring medical need is violence. Contempt for poverty is violence».¹⁰³

El mito del sueño americano, que sucumbe ante la situación de desigualdad extrema potenció la generación de un discurso de protesta en el hip hop. El trabajo conjunto de las activistas de la interseccionalidad como Collins o bell hooks será determinante para el avance del rap como símbolo de una comunidad que resiste por una mejora de su calidad de vida, frente a los intentos de estigmatización y ocultación de los poderosos. Un ejemplo de la necesidad de aplicar este enfoque interseccional y de la importancia del hip hop para los estudios postcoloniales lo encontramos en la elección del nombre artístico del DJ Kevin Donovan, quien se rebautizaría artísticamente como Afrika Bambaataa¹⁰⁴ tras una estancia con la tribu zulú que cambió su concepción del hip hop. Aparte de la realidad contextual interseccional del grupo, el rap vendrá a responder a dos motivaciones contraculturales esenciales: las iniciativas anti-violencia que persiguen hacer del barrio un lugar más seguro y la búsqueda de sus raíces culturales situadas en las tradiciones de sus ancestros. Para estos impulsos Afrika Bambaataa será quien

ción y el turismo insostenible en el rap andalucista. Estas nociones no solo promueven luchas anticapitalistas, sino que tienen un enfoque feminista y ecologista en muchos casos, pues las mujeres son quienes sostienen e incluso en muchas ocasiones lideran estas iniciativas, ya que en sus cuerpos se visibilizan de forma más notable las devastadoras consecuencias del extractivismo.

102 Véase Galtung: *La violencia*.

103 Elliot McLaughlin: Why Martin Luther King Jr.'s philosophy of nonviolence matters now more than ever. En: *CNN* (27 de febrero de 2022).

104 El término *Bhambatha* hace referencia al jefe zulú que lideró una rebelión contra el imperialismo extranjero a principio del siglo XX en Sudáfrica, se ha visto además como precursor del movimiento antiapartheid (Chang: *Can't Stop Won't Stop*).

ponga en marcha dos actividades. Por una parte, inicia un viaje de autodescubrimiento hacia África Occidental, donde en convivencia con la tribu zulú adopta dos medidas: trazar una línea genealógica entre las manifestaciones culturales de esta tribu, situando así los inicios del rap en un folclore étnico del que se siente heredero en la diáspora, los *griots* de África occidental, juglares ambulantes parecidos a los de la Baja Edad Media española;¹⁰⁵ así como la fundación del proyecto *Universal Zulu Nation* (1976), creado por el giro étnico que el DJ Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) otorgó al movimiento hip hop tras su vivencia en África junto a la cultura zulú, aprendizaje que importó al Bronx para perfilar un estilo pacífico comunitario, que se convertiría en el sello distintivo de esta cultura y lo que nos permite trazar sus orígenes en torno a valores como la paz, la solidaridad y hospitalidad, así como la expresión artística de sentimientos destructivos, al contrario del giro ególatra y promotor de la violencia que adquirirán otras corrientes del hip hop más adelante. Como recopila Ramírez Torres,¹⁰⁶ además de este proyecto surgió el grupo «The Last Poets», quienes sentaron las bases poéticas y contestatarias de sus letras; apoyando, por una parte, una necesidad de protesta ante la situación de violencia estatal no resuelta por las autoridades del gobierno. El proyecto de Donovan vendría a ser la materialización de la denuncia de estos grupos, una suerte de solución interna para combatir la violencia ante del desamparo institucional, que unió las distintas bandas callejeras a través del rap y el *breakdance*.

Bambaataa fue decisivo para la consolidación del hip hop, siendo el primero en aunar estas manifestaciones artísticas en un movimiento contracultural: la música (competencia del DJ y del MC), el baile urbano (*breakdance*) y la pintura

105 En este sentido, diversos estudios como el de Camargo (De la protesta a la cesta); el de Corral Rodríguez (*Empoderamiento en el hip hop femenino español*) o el de Price-Styles (MC origin: rap and spoken word poetry En: Justin Williams (ed.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, pp. 11–21) apuntan a que el hecho de que dicha expresión de descontento se realizara desde una dimensión musical puede explicarse por la idiosincrasia de este grupo. Según Fahashima Patricia Brown, el gusto de la población afroamericana por integrar la poesía en contextos rutinarios es algo que desde siempre se desarrolló en la vida cotidiana de estos grupos de la diáspora de EEUU y el Caribe, lo que podría ejemplizarse en eventos rutinarios, como los sermones religiosos tradicionales que oficia el pastor, los juegos infantiles o las canciones de trabajo. Todos ellos presentes ya en el acervo oral de los *griots* africanos, en los que el rapero debía ser «el buen hablador» (Santos Unamuno: *El resurgir de la rima*, p. 235), procedente de una casta de poetas que tenía, además, el cometido de «traer la memoria», de rescatar las gestas e inmortalizarlas, una función bastante semejante a la que cumplen los juglares de la poesía épica española en un primer momento, y a sus sucesores, los cantores de romances con posterioridad.

106 Ramírez Torres: *Cuando decir es hacer*, p. 227.

mural (grafiti);¹⁰⁷ reconduciendo así el conflicto armado y el uso de la fuerza bruta a expresiones verbales, performativas y gráficas. Para ganar las batallas los integrantes debían canalizar su agresividad en juegos de palabras o bailes sorprendentes, lo que redujo considerablemente la violencia física de estos barrios logrando paralelamente el surgimiento y desarrollo de un género que luego tendrá proyección internacional. La intención de Bambaataa¹⁰⁸ de extender un arte contra la violencia y las drogas, que promueva la cooperación y el respeto, lo configuraría de forma internacional, aplicando un criterio expansivo en el momento en el que el hip hop se convierte en un vehículo de expresión más allá de la situación comunicativa y sociocultural en la que nace. Sin embargo, a la vuelta a EEUU el carácter étnico del hip hop habría de ser incorporado a la escena musical de diáspora, resituándolo en el contexto de violencia estructural del que procedían la mayor parte de sus autores y oyentes. De modo que aparte de su impronta originaria en la tribu africana, la forma de recitación recuerda a una «poesía cantada» por lo que se imagina que el pre-rap debía de haber sido un «blues hablado»,¹⁰⁹ pues los cantantes de blues profieren textos sobre la base instrumental que sonaba en el momento de la puesta en escena. Este estilo junto con el jazz (por su sonoridad y poesía)¹¹⁰ sería seguramente el precedente del rap tal y como hoy lo conocemos.

107 Son varios los estudiosos que arriban a estas mismas conclusiones. Véase Chang: *Can't Stop Won't Stop* y Reyes: *Graffiti, breakdance y rap*.

108 Recientes acusaciones de abuso sexual por parte del DJ de varios jóvenes principiantes en la cultura han hecho quebrar el mito del artista como «padrino del hip hop» en su vertiente más pacifista, polarizando a su recepción entre quienes lo defienden a ultranza y quienes desconfían y desmerecen su trabajo artístico y social «anti-violencia» por el incumplimiento de uno de los principios básicos del rap: el *ethos* o autenticidad entre el discurso y la biografía.

109 Amiri Baraka afirma: «Rap is nothing but a modern blues» (Price-Styles: *MC origin: rap and spoken word poetry*, p. 11), una evolución del blues en el que las historias se narraban con recitación (Rodríguez e Iglesias: *La «cultura hip hop»*, p. 171) y cuyo espíritu social reivindicativo también reproducían los primeros compositores de blues, esclavos negros de las plantaciones de EEUU.

110 A parte del funk, de la música disco y la incipiente música electrónica de los 60 y 70, los estilos norteamericanos como el blues, el jazz, el *soul* o los jamaicanos como el reggae y el *dancehall* podrían ser considerados como los precursores del hip hop. No obstante, cualquier ritmo binario podría emplearse para construir el *beat*, así como la fusión que se logrará a través del uso del *sample*, haciendo hip hop sobre cualquier estilo musical surgido del reciclaje, fragmentación e innovación de los ritmos nuevos y antiguos (Pérez Olmos: *Cultura hip hop y rap español*).

1.1.3 Desarrollo: diversificación de corrientes y despegue

Las batallas callejeras que no contaban con respaldo musical emplearon las capacidades del *beat boxing* (imitación del sonido de un tocadiscos por una persona), una forma asequible de sustituir al pesado equipo técnico portable, lo que siguió restando protagonismo al DJ en las improvisaciones. Así los MCs ya no se limitaban a animar al público que venía a escuchar la música del DJ, sino que entretenían a un auditorio dispuesto a prestarle atención a lo que ellos decían, de manera que el contenido y la forma del discurso cobró tal importancia, que la función lúdica del mismo empezó a ser desplazada por cierta reivindicación social, generando de esta forma espacios para la libertad de expresión en los que se aunaba ritmo y discurso a través de un mensaje de denuncia con el que el público se identificaba. Ese sería el nacimiento del rap protesta, un fenómeno ligado a denuncia de la violencia, la injusticia y la precariedad, así como las vindicaciones de personas con pocos recursos que producían música con escaso material físico, pero con un trasfondo y trabajo textual significativo. Cuando este rap reivindicativo y social incorporaba un propósito pedagógico, es decir, pretendía influir en el auditorio para que reflexionara sobre un asunto o se sumara a la lucha colectiva, se denominó rap conciencia, una de las corrientes más significativas a nivel internacional y la que más ha influido en la producción española. En este momento también se empezó a popularizar el *freestyle*, combates dialécticos en los que dos raperos o más muestran sus dotes retóricas improvisando sobre un *beat* y manteniendo un diálogo rimado con el oponente sin necesidad de usar la violencia entre pandillas,¹¹¹ lo que sería el correlato pacífico del actual *beef*.¹¹²

111 A propósito de la improvisación, Ramírez Torres (*Cuando decir es hacer*, p. 227) matiza que no solo se da agilidad mental, agudeza vocal y capacidad creativa, sino también es importante la variedad en el conocimiento de temas, incluidos los de actualidad. Asistimos, por tanto, a la actualización total del rap en las batallas de *freestyle*, puesto que los integrantes miden sus capacidades al son de una actualidad política y cultural en la que deben estar versados.

112 La competición, rasgo fundamental del rap, adquiere importancia en estas batallas, en las que el raperos se denomina «gallo». Existen múltiples diferencias con el rap de estudio; por ejemplo, la argumentación en torno al insulto, pues el uso de la violencia que se establece en estas batallas da lugar a la necesidad de contraargumentación rápida, para articular verbalmente la defensa. El uso del insulto en el rap previamente elaborado no busca derribar al oponente, individual o físico, que se halla frente al interlocutor, sino que tiene una dimensión simbólica y comunal. Esta abstracción y tipificación del personaje, permite dirigir el texto hacia el estado, las instituciones o un narratorio grupal. El concepto y el mensaje no es el elemento fundamental de la modalidad, sino la retórica y el dominio en la expresión. Por este motivo, el raperos se asemeja al orador político, capaz de convencer con su mensaje, pues debe ganarse el favor del público en detrimento de su contrincante.

A comienzos de los 80 en Nueva York el rap se tiñe de contenido social como reacción a una primera cosificación y «blanqueamiento» del sujeto por parte de otros barrios neoyorquinos. Sin embargo, rápidamente el fenómeno ampliará su centro de irradiación, hasta convertir a la ciudad de Los Ángeles, a finales de los 80, en otro de los focos significativos de experimentación y desarrollo de este género musical. Esta mercantilización del rap¹¹³ se traducirá en un primer distanciamiento del carácter social de los albores de este género. A partir de este momento, el rap se va difundiendo por otros estados del país desprendiéndose del perfil de sus creadores, que ya no pelean por sus derechos y denuncian situaciones de miseria, sino que hacen apología de las drogas, la violencia, el dinero, el consumo de bienes de lujo y el proxenetismo mediante sus textos y videoclips. Este fenómeno es lo que se conoce como el *gangsta rap* que hoy en día podríamos considerar simplemente un subgénero, pero que en ese momento dirigió casi la producción mayoritaria de esta música en la zona Oeste de EEUU, con autores tan destacables como Ice-T o el más actual 50Cent:

Dicha situación se haría especialmente acuciante cuando el movimiento es globalizado definitivamente a través de la cadena televisiva MTV, videoclips, radios, etc., haciendo del «gangsta rap» un estilo número uno en ventas. Este subgénero del Hip Hop está representado por artistas de gran éxito internacional, cuya imagen sugiere hedonismo, materialismo y sexualización de las relaciones hombre-mujer. No obstante, dentro de la cultura siempre quedarán voces contestatarias y valientes que continuarán propagando su mensaje crítico y antisistema.¹¹⁴

La polémica que despertó la temática y estética del gangsta rap en las instituciones norteamericanas¹¹⁵ fue utilizada por los sectores más conservadores para criminalizar a su comunidad promotora. No tardó en llegar la respuesta desde la lucha contra el racismo, protagonizada por bell hooks, quien criticó la hipocresía de una sociedad blanca que demanda música negra con la que divertirse sosteniendo una doble moral, pues a la vez que critica la vulgaridad y la misoginia dentro de la comunidad estigmatizada se invierten grandes fortunas en publicitar y promover esa música tan rentable para el monopolio industrial blanco. Esta tesis se presta a ser analizada desde la tipología de masculinidades de R. Connell,

¹¹³ Expresión adoptada y conceptualizada por Camargo: De la protesta a la cesta, p. 51.

¹¹⁴ Carrasco y Herrero: *Demstrar más para ser una más*, p. 29.

¹¹⁵ Llama la atención la propia definición que integrantes del hip hop proponían para esta corriente. Como autoridad en el campo artístico, este diccionario califica al gangsta rap de la siguiente manera: «Rap songs of murder, money and mayhem. Describes sex, drugs, and violence in detail. Elements of danger, profanity, and black machismo» (Alonzo Westbrook: *Hiphopnary TM: The Dictionary of Hip hop Terminology*. Broadway Books 2002, p. 53), en la que se presupone que el machismo es necesariamente negro y el habla vulgar, blasfema.

en la que se explicitan las relaciones entre la masculinidad hegemónica y marginal a través de la mitificación mediática del individuo negro cuando posee un lugar icónico frente al crecimiento del estigma de la comunidad de la que forma parte.¹¹⁶ Esta podría definirse como una masculinidad:

diferenciada de otras masculinidades, especialmente de las subordinadas, no fue propuesta como la «normal» en términos estadísticos; sólo una minoría de hombres la encarnaban, pero lo cierto es que sí era «normativa». Encarnaba la forma más honorable de ser hombre, requería que los otros hombres se posicionaran con relación a ella, y legitimaba ideológicamente la subordinación global de las mujeres.¹¹⁷

Por otra parte, será ya en ese contexto, en el que podamos asistir a una verdadera multidimensionalidad del rap: desde artistas inspirados por la militancia de las Panteras Negras, en bandas comprometidas como Public Enemy, hasta la exaltación del capitalismo y el individualismo del *gangsta rap*.¹¹⁸ No solo se rompe el compromiso político del rap anterior, sino que se amplía su horizonte temático y creativo, desplazando el eje racial al socioeconómico,¹¹⁹ es decir, ya no será necesario pertenecer a la población negra de estos barrios del extrarradio para producir o aficionarse al rap, como demuestra el gran éxito de *The Marshall Matters LP* (2000) de Eminem, el disco más vendido de la historia de esta música, centrado en la propia vida del artista, ajeno a cualquier reivindicación política o social.

116 Esta misma estrategia se emplea en el enaltecimiento de las pocas mujeres que llegan al poder representando intereses masculinos. La masculinidad hegemónica se enorgullece de ello ensalzando la labor de estas mujeres como seres especiales, más próximos a su sexo que al otro; al tiempo que fortalece la dicotomía entre estas excepciones dentro de su grupo y el resto de su estirpe, sobre la que continúa recayendo el estigma. Para consultar estas tipologías de la masculinidad consúltese Connell: *Masculinities*.

117 Raewyn Connell y James Messerschmidt: Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto. En: *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6 (2021), p. 36.

118 Este recorrido aparece detalladamente documentado en Chang: *Can't Stop Won't Stop*.

119 Dentro de esta diversificación destacan el *nu-metal* (rap con características del *heavy metal*) o el *mumble rap* (*rap melódico o emo-rap*), por citar algunos de ellos. Este último, bastante disputado por las discográficas, establecerá los códigos de lo que debe ser un rap comercial, que roce las superventas y sea capaz de captar a un público joven e impresionable frente a una producción *underground*, fiel a la vieja escuela o al espíritu revolucionario de sus inicios (Camargo: De la protesta a la cesta, pp. 50–52), pero que no interesa a las grandes productoras y no goza apenas de difusión. Si bien ya desde el inicio del rap se entreveía una vindicación interseccional, será a partir de los 90 con la demonización de los raperos *gangsta* cuando se produzcan ciertas fisuras en el rap de EEUU y en la crítica cultural en torno a este, dividiendo definitivamente una escena de rap comercial y otra *underground*, con poéticas narradas desde la clase, la etnia y el sexo, poniendo en valor textos de raperas latinas, chicanas o negras que emplearán este canal para dar forma a sus vindicaciones sociales y políticas.

La cultura hip hop se extendió entonces hacia el mundo entero, llegando a Europa y Asia a través de filmes, desde donde rápidamente fue adquiriendo una esencia propia, gracias a la idiosincrasia de los territorios donde penetraba; pero determinando con claridad los rasgos imprescindibles del rap, que podríamos articular en torno a las dimensiones oratorias del *ethos*, *pathos* y *logos*, retomando la reelaboración española de estas directrices a través de lo que Nach denominó: Revolución, Actitud y Poesía, las tres siglas que el artista reconoce en el rap. En este trabajo, queremos indagar, sin embargo, en la recepción que las raperas feministas hacen de estos conceptos, resignificándolos o presentándolos desde otra perspectiva.

Pese al componente de literatura oral procedente de las tradiciones afroamericanas, provistas del espíritu de vuelta a los orígenes que motivó el giro afro-céntrico motivado por Afrika Baambaata, el influjo rítmico afro-jamaicano y la protesta social de los barrios neoyorquinos segregados y estigmatizados ya iban consolidando los rasgos estéticos, basados en la tirada de barras (dos versos, que riman frecuentemente en pareado), propias de las pugnas juglarescas, sobre una base rítmica compuesta de instrumentación autóctona, pero con un propósito insurgente, a modo de un impulso de combinación entre lo nuevo y lo viejo. Este acercamiento desde la composición textual dotará al género de una dimensión más poética, representando luchas que tenían gran presencia en las realidades tangibles de los sujetos, con manifiestos anticapitalistas o antiracistas de la mano de grupos como Public Enemy; mientras que su contrapunto, el *rap gangsta*, defendía la estética consumista y capitalista basada en el lujo y ascenso social provocativo y amoral. El rap que llega a Europa, sin embargo, resulta un producto híbrido de la convergencia de ambas corrientes, que repetiría en torno a la crisis económica de 2008 la misma bifurcación.

En España las demandas sociales tenderán al eje de clase y no al de raza, dando lugar a una escena gangsta poco consolidada. Asimismo, la *crew* se desplaza hacia ciudades más pequeñas, que también gozarán de gran protagonismo en los orígenes del rap español, como Zaragoza o Alicante. En Europa, por tanto, el género sufrirá una adaptación y asimilación con idiomas, costumbres y ritmos autóctonos dando lugar a una música propia, cuyos elementos proceden de múltiples fuentes. A este respecto, destacan géneros novedosos como el rap-flamenco, surgidos a raíz de fusión entre el estilo extranjero y el propio folclore andaluz (algunos representantes de esta corriente serán Haze o El Maki). A partir de 2010 el rap no solo se reinventará a nivel estilístico o musical, sino a nivel conceptual, creando subgéneros que se fundamentan en otro modo de transmitir mensajes y relatar la actualidad política desde ópticas más alternativas a la visión predominante. Esto se debe a que el rap europeo (en especial el español) no se limitó a copiar los esquemas procedentes de sus orígenes, sino que se impregnó de la idiosincrasia de las distintas regiones en las que se iba introduciendo.

1.2 La polémica en torno a las escuelas españolas

1.2.1 La vieja escuela española

En este trabajo partimos de la propuesta con la que Nach, —rapero veterano en el hip hop español y uno de los mayores representantes de la corriente del rap poético en su canción «R.A.P. Tres siglas»¹²⁰—, introduce los rasgos identitarios del rap a través de tres conceptos: Revolución, Actitud y Poesía. Me resulta un buen punto de partida para guiar la investigación sobre rap, ya que su aproximación nos muestra dos elementos que fortalecen el carácter político del género: la revolución y la actitud, entendida desde la autenticidad, mientras que el último aspecto reflexiona sobre los elementos estéticos del discurso o el uso ornamental del lenguaje. Estas nociones serán revisadas en este trabajo no solo indicando de qué modo son comprendidas y compatibles en el rap como género cultural y político, sino indagando en qué significado confiere el rap feminista a estas nociones. Compartimos una cronología similar a la analizada en otros trabajos sobre las dos escenas en la música urbana española, tomando como referencia la fecha de 2010¹²¹ como cambio de paradigma y apertura de una nueva escuela caracterizada por el *streaming* y otros rasgos definitorios de las subjetividades que crean en el nuevo milenio.

Denominaremos en este trabajo «vieja escuela española» a todas aquellas producciones que beben en los modelos estadounidenses independientemente de la corriente, escena o momento en el que se produjeran. La vieja escuela adapta los esquemas extranjeros en los tres géneros predominantes que llegan a España: un rap más comercial que funciona como mera pose, un rap comprometido (herencia del rap conciencia o *hardcore* de los grupos-protesta) y la corriente *gangsta*.¹²² Va-

¹²⁰ Nach: R.A.P. Tres siglas. En: *Mejor que el silencio*. Universal Music Spain 2011.

¹²¹ Autores que sostienen esta misma cronología son Checa Fernández: *Speaking Rap* y Ernesto Castro Córdoba: *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naurae 2019.

¹²² A propósito del término «gangsta» en el rap español puede consultarse el documental *Spanish player*, que dedica un capítulo a discutir sobre la existencia de dicho fenómeno en España. La mayoría de raperos y críticos coinciden en aplicar el término con referencia a la estética de unas producciones que pretenden imitar a los gánsteres estadounidenses, pero que situados en la idiosincrasia europea pierden credibilidad (Patric Taladriz: *Spanish Player*. Xclusif Films 2008). Esta música servía en esas comunidades como tapadera para blanquear dinero procedente de actividades ilícitas, a la vez que funcionaba para llenar las irresueltas ansias de poder de chicos de barrio con pocos recursos, que se escondían tras un *alter ego* poderoso disimulando un complejo de inferioridad socioeconómica. Muchos raperos procedentes de barrios conflictivos insisten en la diferenciación entre una estética gangsta como mera pose, frente a la criminalidad real, al margen de la escena del hip hop. La influencia del cine y el rap importado de la Costa Oeste

rios críticos coinciden en que el hip hop llega a España alrededor de la mitad o el último tercio de los 80, como intento de emular a los raperos norteamericanos, es decir, sin una reivindicación propia.¹²³ Si bien es cierto que hay cierto consenso al pensar el rap como producto autóctono,¹²⁴ cabe destacar el rol fundamental de los medios de comunicación, la irrupción de la película *Beat Street* (1984) y el intercambio que se produjo entre los jóvenes locales y los militares estadounidenses de la base de Torrejón de Ardoz fueron los desencadenantes del hip hop en España, concretamente a través de su baile.¹²⁵

Estos jóvenes asombrados empezarían a copiar esta danza, popularizada con rapidez en las discotecas y en los medios de comunicación de todo el país, exaltando la figura del *breaker* a través de la publicidad y las competiciones televisadas. Otro lugar cumbre para el desarrollo del hip hop en España fue la discoteca Stone, en la que se escuchaba *funk*, *R&B* y otras músicas negras, detonantes de las primeras bases del rap, forjando así las alianzas entre la diáspora africana en España y el género que empezaba a calar en los jóvenes blancos atraídos por esta cultura en auge. La explotación mediática fue tan exagerada, que, tras el *boom* de su surgimiento, el cliché del *breakdancer* dejó de captar la atención del gran público, situando a sus seguidores en un terreno *underground*, en el que aún se encuentra el rap *old school* en la actualidad.

Gracias a esta minoría que mantuvo el interés por la cultura pese a la caída mediática, se comenzó a profundizar en la música que amenizaba estos bailes, descubriendo que se trataba del rap, en un momento en el que también se estaba estableciendo el vínculo entre el grafiti y las otras manifestaciones del hip hop.

podría haber desencadenado una incipiente escena *gangsta* en España que en ningún momento gozó de suficiente credibilidad y repercusión en la *crew* y en el público. Además, en España ya existía una estética de la delincuencia y el estraperlo muy asimilada en la literatura y cultura popular, la estética quinquí, que pasaría a devenir política en el rap neoquinquí (Labrador: *El mito quinquí*).

¹²³ Véase Camargo: De la protesta a la cesta; Pujante Cascales: *La retórica del rap*; Reyes y Chojín: *Rap, 25 años de rimas*.

¹²⁴ Me estoy refiriendo a las manifestaciones de grafitis a finales de los 70 en Madrid, bajo el seudónimo «Muelle», trasunto de Juan Carlos Argüello (1965–1995). Su legado generó un movimiento que siguió expandiéndose bajo su firma y estilo característico dando lugar a los «flecheros» en un momento en el que aún no se habían popularizado los aerosoles y en el que los elementos del hip hop todavía estaban en construcción.

¹²⁵ Aparte de esta base militar madrileña, las bases de Morón en Sevilla o la de Zaragoza supusieron un hecho determinante para la creación de escenas diferenciadas, adscritas en la geografía nacional: la del norte-centro, la del Levante y la del sur. Las bases militares permitían a los raperos españoles tener un contacto directo con el hip hop, ya fuera traduciendo en algunas ocasiones las letras o compartiendo las cintas de *cassette*. Véase Camargo: De la protesta a la cesta; Reyes: Hip hop, grafiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana.

Tras el descrédito mediático sobrevino el rap como contracultura, como muestran algunas palabras de los propios creadores: «por fiarnos de los medios e intentar hacer las cosas demasiado rápido estábamos ahora condenados al ostracismo, ya nadie se tomaba en serio el hip-hop y decidimos hacer las cosas a nuestra manera».¹²⁶ El rap español de finales de los 80 empleaba un *flow* más heredero del funk, sin poner el foco en la letra y desprovisto de la seriedad que caracterizaría a las composiciones de los 90. En 1989 sale a la luz el recopilatorio *Madrid hip-hop* del sello Troya, carente de nexo o concepto que uniera estas obras, todavía como mera imitación, y *Rapin Madrid*, que iniciaba con el famoso «Hey, pijo» de MC Randy,¹²⁷ distintivo de un momento del género en el que las rimas todavía eran ripios y no estaban sujetas a la misma precisión técnica que proponían los raperos formados en las bases militares.

En este punto ya se estaban fraguando los cimientos culturales y estéticos del rap español que se redefinirían con más detalle a lo largo de la década del 90. Después de la estética de los ochenta, tan marcada por el impacto comercial y *funk*, los raperos se mantienen fieles a la forma americana de fluir sobre los ritmos (*flow*), junto con el repetitivo *beat* de la llamada *old school*, caracterizado por el *boom-bap*, resultado de la percusión del bombo y la caja, el cuidado de las destrezas (ingenio, métrica, barras) y el compás 4x4. Ser estrictos en la forma de rapear los lleva a querer innovar respecto al empleo de la rima y a concebir la parte más poética del género, más allá del acto *per se* de rimar, los raperos empiezan a comprender el sentido del *beef* y la necesidad de crear este dialogismo en sus textos. En palabras de Reyes, esta sería la época de las maquetas: la grabación con escasos medios de las cintas de *cassette* y la difusión manual por las distintas tiendas de las ciudades.¹²⁸

En este momento, los raperos se separan del soniquete americano (el clásico *boom bap*) buscando un sonido propio a través de *flows* y métricas más cuidadas. La producción y difusión en esta época se ciñe a la autoedición y las maquetas. La primera productora que contribuyó a la grabación de discos en España fue Zona Bruta, con su clásico *Madrid, zona bruta* (1994), el primer LP de El Club de los Poetas Violentos (CPV),¹²⁹ compuesto entre otros por el carismático MC Frank T. Gracias a

126 Véase Reyes y Chojín: *Rap, 25 años de rimas*, pp. 112–113.

127 MC Randy y DJ Jonco: *Hey, pijo*. En: *Rapin Madrid*. Ariola Records 1989.

128 Reyes: *Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana*.

129 La maqueta El Club de los Poetas Violentos: *Madrid, zona bruta*. Yo Gano 1994 fue una declaración de intenciones, a través de sus tres piezas «El parto», «Rimadero» y «Sánchez», el grupo retomaba el espíritu primigenio del hip hop que Kevin Donovan hubiera querido instaurar en el movimiento, una capacidad de canalización de la rabia y la agresividad a través de la expresión poética de la palabra. La denominación «poetas violentos» hace mención así al oficio de canalizar

ello, el fenómeno se irradia a diferentes ciudades, de modo que se van estableciendo escenas en todo el territorio nacional, con representantes identificables de cada una de ellas. A grandes rasgos y como herencia de los principales focos, destacará una escena del norte con centro en Zaragoza y personajes tan influyentes como el grupo Violadores del verso o 7 notas 7 colores, con ritmos más *hardcore* y cierta agresividad en la forma de rapear. Una escena del centro y del Levante, con tendencia más conciencia y poética, cuyos representantes más relevantes serían El Chojín o Nach y una escena del sur, con sede en Sevilla, bastante impregnada del espíritu *hardcore* de la vieja escuela, el movimiento quinquí y los guiños al folclore como marca identitaria. Los mejores representantes de esta escena son Zatu, del grupo SFDK o la Mala Rodríguez, primera rapera en conseguir un disco de oro¹³⁰ alcanzando incluso mayor popularidad fuera que dentro de España. Será esta década junto con los primeros años del nuevo milenio en la que se consoliden los grandes sellos discográficos del hip hop de la mano de artistas o consumidores del género y no de grandes empresas.

Si bien es cierto que la idiosincrasia de los españoles y el contexto sociocultural nada tenía en común con los guetos estadounidenses, pronto se produciría una relectura de estos modelos generando una conciencia situada, de diferencia en cuanto a sus predecesores. Por ello, matizaría la apreciación de Camargo sobre el espíritu combativo del rap español, ya que como toda corriente artística que entra con posterioridad a una cultura en la que antes era desconocida, necesita un tiempo de asimilación, adaptación y remodelación de sus componentes hasta dar lugar a un producto cultural con personalidad propia, pues también el primer hip hop se limitaba en sus orígenes a ser una música lúdico-festiva. Así pues, de la fiesta-ritual emanará todo el rap español, coincidiendo este fenómeno etnográficamente con el origen de todas las músicas populares.

Existe cierta discrepancia entre los propios integrantes de la cultura hip hop sobre la cuestión de si existe un rap español con identidad propia.¹³¹ Los DJs suelen ser de la opinión de que el rap es norteamericano e internacional, de modo que el rap español solo está imitando. Según este planteamiento se hace hip hop desde un mismo sentimiento de respeto y comunidad y su internacionalismo no permite hablar de diferencias étnicas o lingüísticas, posiblemente porque estos artistas interpretan el género desde el *pathos*, como forma musical con pretensión universalista. Entre los MCs, por otra parte, existe mayor heterogeneidad en

artísticamente emociones y escrituras del yo mediante un estilo directo y crudo, en el que abunda la imprecación verbal, el insulto, el habla vulgar y escatológica o la generación de *beats hardcore* u *horrorcore*.

¹³⁰ Nos referimos a la publicación de Mala Rodríguez: *Lujo ibérico*. Yo Gano 2000.

¹³¹ Para seguir el debate véase Taladriz: *Spanish Players*. Xclusif Films 2008.

las percepciones. Son varios los autores y críticos de rap que reivindican una esencia original en el rap español, ligada a la identidad que haga posible un discurso desde temáticas o circunstancias nacidas del propio contexto del artista; pero es innegable que los *beats*, la recitación y el proceso de montaje y difusión de las maquetas fue importado de EEUU, de modo que esa impronta identitaria es lo que hace reconocible al rap como lo que es, en tanto que el género no es solamente texto, sino también música y puesta en escena. Otro aspecto destacable a la hora de comprender el hip hop español resulta tras el análisis de su evolución desde unos inicios aún muy marcados por el *input* estadounidense y la repercusión que están desarrollando los artistas que generaron un estilo propio o se formaron bajo otras influencias. Esta es la noción que lleva a pensar que las manifestaciones de las dos últimas décadas apuntan a la consideración de un rap tan autóctono como abierto al sincretismo, que resulta bastante alejado de los modelos previos con los que llegó al país.

A propósito de este término, Reyes insiste en hablar de un «rap español» en lugar de un «rap en español», situando a las producciones latinoamericanas en un primer momento bajo la influencia de los artistas de España, a los que escuchaban desde el material pirateado que llegaba a México.¹³² Si bien en un primer momento pudiera ser así, teniendo en cuenta la cercanía geográfica y cultural entre México y EEUU, resulta demasiado aventurado y un tanto eurocéntrico considerar que el trasvase fuera necesariamente vía España, pues los fenómenos de influencia migratoria hacen pensar en una permeabilidad mayor entre los países americanos e intranacional entre los integrantes de su escena, que en un primer momento habían sido latinos residentes en la América angloparlante.

Desde el comienzo hasta la actualidad, podríamos decir que se ha producido una diversificación del rap en general: tanto en sus temas y propósito, como en el público al que interpela. En los 90 los oyentes de rap pertenecían a la esfera del hip hop, se interesaban también por otras vertientes de esta cultura, pero hoy en día no es necesario estar vinculado al rap desde su matriz para disfrutar de esta música,¹³³ es decir, no hay que estar inmerso en la cultura para sacar provecho de su manifestación musical, pues a través del surgimiento de subgéneros y la apertura del panorama del rap, este se ha ido modificando mediante el influjo y la asimilación de rasgos procedentes de otros géneros musicales o temas que en un principio podrían resultar ajenos e incluso contradictorios.

Por otra parte, el desarrollo del *sampleado* y de la fusión ha experimentado en las últimas décadas un auge sobresaliente. Lo que en el rap de los 90 resultaba

132 Véase Reyes: *Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana*.

133 Véase Pujante Cascales: *La retórica del rap*.

anecdótico, podría considerarse en nuestros días la forma habitual de crear de la nueva escuela del rap español. Las fusiones con los *samples* de flamenco por parte de Mucho Muchacho fueron una muestra de ello, que luego explotaron grupos como La Excepción o la polifacética Mala Rodríguez. Hoy en día, este recurso se halla totalmente normalizado desde que la segunda generación lo integrara en sus piezas. También se crearon programas dirigidos por personalidades del rap, como *El rimadero* de la mano de Jota Mayúscula, *Ritmo Urbano* o *La cuarta parte*, revistas especializadas y secciones en festivales, que otorgaban una dimensión cada vez más profesional al género. Será precisamente esta apertura la que origine fisuras en el sistema, dando lugar a subgéneros que en un panorama del hip hop precedente hubieran sido inimaginables, como es el caso que nos ocupa, del rap feminista hispano.

Entre 1990 y el 2000 el rap va configurando su *ethos* hasta el punto de que podemos hablar de una escuela claramente diferenciada de la neoyorquina, impregnada de la tradición cultural española y de las posibilidades retóricas que ofrece su idioma. Es el momento en el que podemos hablar de *old school* española, con rasgos propios, pero todavía asimilables al discurso predecesor del que no quieren distanciarse. Los *leitmotivs* del rap importado (competencia, calle y protesta social) se mantendrán como rasgo identitario del género a través de la introspección de los raperos españoles en el meta-rap (producción inspirada en el propio discurso del rap que reflexiona sobre sí mismo); si bien, la lucha por la vida en la España precrisis económica no presentó nunca el mismo espíritu combativo que en EEUU, la crítica social se dirigió a problemáticas latentes presentes en cualquier sociedad económicamente fuerte, que en caso español serían la migración, la segregación étnica de pueblos como el gitano, la violencia hacia las mujeres, los embarazos adolescentes, el alcoholismo, la precariedad de las familias *monomarentales*,¹³⁴ etc. De este modo, la conciencia meritocrática y la confianza en el devenir instauraba una actitud optimista presente en las letras de los 90 y 2000 que con la crisis económica acabaría desmoronándose tiempo después.

A nivel artístico el rap será una poética que apuesta por la exaltación del ego (a través del narrador personal y el lirismo presente en la expresión cruda de las quejas y sentimientos del yo-poético), la habilidad retórica (el ingenio, la capacidad de rimar, la riqueza léxica, el conocimiento de la jerga...) y una unión del elemento protesta-calle, situando la lucha obrera en las narrativas de barrio. Así pues, para estos raperos el único arte auténtico sería aquel que se forja en la

¹³⁴ Se emplea este término en lugar del vocablo recogido por el DRAE «monoparental» para hacer justicia, indicando el desajuste existente entre estas familias en las que el progenitor que abandona el núcleo familiar es el padre en un 90% de los casos, siendo la madre quien asume la responsabilidad económica y de cuidados.

calle, en compañía de la comunidad y los temas fundamentales del barrio los que atañen a la crítica social por causa de clase. La principal aportación que la *old school* presenta en el rap español y lo que la hace diferente del rap importado será el sincretismo con los temas literarios españoles (la picaresca, el mito del loco-cuerdo o la crítica al exotismo de la cultura popular), los dialectos peninsulares y el metarap; lo que hace que tanto a nivel conceptual como a nivel estilístico hallemos un nuevo tipo de discurso que no solo innova líricamente en el plano del *flow* (adecuación texto-sonido) por las particularidades lingüísticas del español, sino que presenta otros temas o reinterpreta los temas originarios del género desde esta perspectiva subalterna, es decir, que pretende convertirse en su épica particular intrahistórica. Si bien todos estos elementos empiezan a configurarse durante este momento, será a partir de la nueva escuela cuando acaben asentándose.

Así pues, encontramos algunas corrientes que permiten catalogar a nivel de forma, mensaje y estructura las composiciones que se están produciendo en este momento. A grandes rasgos son dos las tendencias desarrolladas en España: por una parte, la cuestión de la protesta social dará lugar a las corrientes con mayor y mejor desarrollo peninsular: el rap conciencia y el rap hardcore, centradas en la vertiente textual; mientras que una corriente que podríamos llamar *funk-rap* o *groove-rap*, situará su interés en el componente musical sobre el textual, volviendo a la figura inicial del MC como presentador del DJ en lugar de como un rétor. Si bien el panorama es bastante más complejo, *grosso modo*, podríamos señalar la existencia de estas tres corrientes:

- El rap hardcore (o rap violento): caracterizado literariamente por el uso de la agresividad verbal, tratamiento de temas escatológicos y presentación de la violencia de forma explícita. Surge como respuesta rabiosa a la injusticia social. Vocalmente se caracteriza por sonidos guturales, gritos y recitación en tonos más altos, pretende mostrar una imagen de dureza, semejante al un-metal. Musicalmente destacan las bases oscuras, ambientales, a menudo con elementos del punk o del *heavy metal*. Conserva el lirismo y la exaltación del ego. Si bien sus iniciadores en España son CPV, esta corriente tendrá mayor repercusión en la escuela zaragozana iniciándose a partir del LP *Vicios y virtudes* de Doble V.¹³⁵ En la escena del sur, destacó la publicación de *Siempre fuertes y Lujo Ibérico*,¹³⁶ que ponían el foco en la riqueza lingüística popular y en los temas literarios del extrarradio (la picaresca y la convivencia intercultural), que en el rap se aprecia a través de la fusión musical con ritmos afroamericanos, pero también autócto-

135 Violadores del Verso: *Vicios y virtudes*. Boa Música 2001.

136 SDFK: *Siempre fuertes*. Zona Bruta 1999b; Mala: *Lujo ibérico*.

nos, como el flamenco. Esta obra habría influido a la corriente del rap flamenco, de Haze; o del rap gitano de La Excepción, de la que beberán artistas de la nueva escuela como El Coleta con su rap neoquinqui o Las Ninyas del Corro.¹³⁷

- El rap conciencia (o rap positivo): se caracteriza literariamente por el uso del argumento y la habilidad retórica para influir en el auditorio, siguiendo el tópico del *docere*. Aborda cuestiones sociales con una intención pedagógica, muestra un compromiso pacífico y antidroga. El rapero se presenta como un maestro de vida. Aunque aborda el discurso desde el lirismo, pretende poner el foco en la cuestión social comunitaria y no en cómo le afecta especialmente al individuo, aunque use su subjetividad para proyectarla. Un claro ejemplo de esta corriente son los manifiestos de Nach¹³⁸ o las campañas éticas de El Chojín por las relaciones sexuales seguras y contra el racismo.¹³⁹ Casi todos los MCs españoles presentan temas en esta línea, por ejemplo, «Nanai» de Mala Rodríguez contra la violencia machista.¹⁴⁰
- Groove-rap: un rap muy ligado a los orígenes, vinculado con los sonideros jamaicanos y las *block-partys* al aire libre, que congregaban a personas que bailaban sobre el *breakbeat*. El grupo Solo los Solo con su *LP Quimera*¹⁴¹ fue el introductor del rap *groove* (ritmo expansivo [swing], efecto procedente jazz o del R&B). Este estilo estaría más conectado al componente jamaicano o afro de sus inicios, un rap másailable en el que el sonido cobra mayor importancia que el texto. El componente literario se dirige a la evasión, la evocación de paraísos artificiales, a la creatividad para lograr letras sensitivas sin un compromiso social tangible. Se caracteriza por el ambiente lúdico-festivo y *funk*, ligado a la música disco en la que el baile es un componente fundamental. Este aspecto distanciará esta corriente de los subgéneros de rap más centrados en la retórica del ingenio y la crítica social. Un ejemplo de ello sería el *beef* del hip hop español entre las canciones «No bailes» de Nach, en las que se critica el entretenimiento vacío que supondría bailar tras haber consumido drogas en la discoteca frente al tema «Baila o te mato» de Solo los Solo, donde se hace apología del baile como elemento imprescindible del hip hop.¹⁴² Este

137 Nos referiremos a Las Ninyas del Corro: Cine de barrio. En: #SKIT2020. Roomlab Studi 2021a, cuyo título es un guiño al programa televisivo presentado por varias folclóricas.

138 Nach: Manifiesto. En: *Un día en suburbia*. Universal Music Spain 2008a; Nach: Los zurdos mueren antes. En: *Almanauta*. Universal Music Spain 2018.

139 Chojín: Lola. En: *Solo para adultos*. Virtual Video 2000; Chojín: Rap contra el racismo. En: *El ataque de los que observaban*. RCA Records 2011.

140 Mala Rodríguez: Nanai. En: *Malamarismo*. Universal Music Spain 2007a.

141 Solo los Solo: *Quimera*. Del Palo 2001.

142 Para el cotejo de ambas véase Nach: No bailes. En: *Ars magna*. Boa Música 2005; y Solo los Solo: Baila o te mato. En: *Todo el mundo lo sabe*. Satélite K.

género es una oda a la primitiva figura del MC-presentador, apenas puesta en valor, en la que el MC *old school* ha tomado un viraje más literario que musical. Artistas de la nueva escuela, como Gata Cattana, volverán sobre esta corriente para desarrollarla en temas como «Limonero» o «Mi negra».¹⁴³

Pese a que el primer rap que llega a España será la corriente *gangsta* (la que estaba surgiendo en paralelo a la producción española), en España no tuvo muy buena acogida debido que nunca resultó verosímil, dada la diferencia urbanística y político-social de ambos países.¹⁴⁴ No obstante, la temática del narcotráfico o el proxenetismo siempre estuvo presente en el rap español. Sin embargo, el yo-poético enuncia desde la figura de víctima y no tanto de victimario, de ahí que no podamos considerar un rap que glorifique a estos jefes, que los presente como «chicos malos» de negocios, sino más bien como traficantes a pequeña escala o adictos. Por ello esta corriente a nivel conceptual resulta más cercana al trap norteamericano,¹⁴⁵ surgido en torno a la década de los 1990 en Atlanta. Algunos raperos que emplean esta estética fueron Mucho Muchacho de 7 Notas 7 Colores¹⁴⁶ o Trad Montana.¹⁴⁷ En la escena española pronto se generó una contrarreacción a esta minoritaria corriente, debido a su fallo en el *ethos*, puesto que la pose o la imagen predominaba sobre el texto y la música en un momento en el que lo audiovisual era para los raperos insignificante.

No obstante, muchos músicos denuncian la degeneración producida en el rap por la mercantilización de su discurso y estética. Afrika Bambaataa decía para una entrevista concedida al periódico El país: «El capital nos ha robado el hip hop y ha logrado que la mayoría de la gente confunda la música rap con la cultura hip hop. El dinero hace que todo se decante hacia lo que se cree que es, el público demanda y parece ser que eso es la cultura del *bling* y el *gangsta rap*».¹⁴⁸ Así pues, la mercantilización del hip hop llevada a cabo por los medios de comunicación de masas situó la corriente más capitalista y consumista del mismo como foco de interés público, haciendo que los primitivos valores del hip hop, los nacidos en el sur del Bronx en los años 70, se simplificaran y tergiversaran para resultar rentables. El público fiel al movimiento se situaba al margen en torno a

143 Gata Cattana: Limonero. En *Banzai*. David Unison Dirty Leg Estudios 2017d; Gata Cattana: Mi negra. En *Banzai*. David Unison Dirty Leg Estudios 2017e.

144 Véase Reyes: Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana.

145 De acuerdo con el tempo ralentizado y al carácter envolvente de las letras el vocablo ha sido entendido también como «estar atrapado» (Hero Suárez: Trap y neoliberalismo: Gramáticas de sujeción y resistencia. *Revista Stultifera de Humanidades y Ciencias Sociales*, 3, 1 (2020), p. 45).

146 7 notas 7 colores: Tenemos Droga. En: *Cookin Bananas*. Cookin Soul Records 2013.

147 Véase Trad Montana y Señor Ortega: Como Curtis. En: *H.I.M.P.* Vol. 1. Ghetto Blaster Producciones 2016.

148 Bambaataa citado en Pérez Olmos: *Cultura hip-hop y rap español*, p. 19.

una escena *underground*, que no participaba de la farsa que los medios difundían sobre el rap. La polémica generada por lo que se entiende por *gangsta rap* y las divididas opiniones de los raperos de los 90 sobre este tema¹⁴⁹ nos recuerdan al reciente debate en torno al *trap*, decisivo para la consolidación de la *new school* de rap español. Se trata de sujetos productores y consumidores de rap que difieren en estilo, mensaje y formas de producción del rap de los orígenes:

La principal causa de la poca concienciación de la llamada –a veces despectivamente– «nueva escuela» (generaciones de jóvenes que, atraídos por la estética hip-hop o por algunas manifestaciones de cualquiera de sus elementos, pretenden sumarse al movimiento, pero que desgraciadamente están conociendo, en multitud de ocasiones, tan solo la parte mercantilizada del mundo del hip-hop, la cual asumen como algo llamativo, pero con una gran ausencia de valores morales y cívicos).¹⁵⁰

Este debate coexistía también con la reflexión acerca de la legitimidad del arte de raperos que no habían formado parte de los inicios culturales, consolidando en esta época lo que habría sido un distintivo entre el «toyaco» («toy», rapero falso, imitador) y el rapero auténtico. Compartimos en cierto sentido esta afirmación sobre la inexistencia de continuidad entre la vieja y la nueva escuela debido a una presentación mediática banalizada de su estética y concepto. Sin embargo, cabe resaltar que una de las corrientes de la *old school* española sí centraba su interés en la preminencia de la música sobre el texto, la necesidad de ritmos bailables y la influencia del *Groove* (la sensación y la atmósfera evasiva). Esta escena, que pasó desapercibida, permitirá a parte de los raperos que juegan con las influencias del *trap* en la nueva escuela conectar con el carácter ritual de la *old school* presente en el baile. Desde esta corriente una continuidad entre la *old* y la *new school* dentro de este movimiento no resultaría un planteamiento tan descabellado.

¹⁴⁹ Muchos raperos procedentes de barrios marginales y conflictivos que habían crecido escuchando *gangsta rap* norteamericano sostienen que en España solo había un intento de emular la estética, pero que la realidad representada en estas canciones no podía conectar con vivencias reales de los artistas. No porque no hubiera contextos de armas, venta de drogas o proxenetismo en el barrio, sino porque los criminales que se dedicaban a estas actividades no participaban del rap, o si lo hacían, no tenían necesidad de comprometer su reputación por haberlo mostrado públicamente en un videoclip. Los raperos que se posicionaban como gánsteres usaban esta pose falsificando la ilegalidad sin generar sospechas ante la ley (Taladriz: *Spanish players*). Desde el rap se pretende emular a estas figuras de poder construidas desde la masculinidad hegemónica, a modo de una falsa ilusión de control, solo existente en el ámbito artístico.

¹⁵⁰ Pérez Olmos: *Cultura hip-hop y rap español*, p. 20.

1.2.2 La nueva escuela española

La nueva escuela del rap español es un concepto en construcción permanente, lo que hace muy compleja su categorización universal, en este apartado damos cuenta de la década entre 2010 y 2020, momento en el que se consolidan dos corrientes determinantes en la música urbana: el rap comprometido y el trap. Actualmente podemos considerar nueva escuela española a todas las producciones que rompen con los códigos anteriores, especialmente los externos (producción, difusión y recepción), si bien, han de conservar algunos elementos para poder ser considerados todavía rap, estos serán a mi modo de ver los que atañen al proceso creativo de la composición textual. Desde este planteamiento podemos justificar el estudio de la nueva escuela desde una dimensión literaria que marque el reconocimiento de la autoría de las piezas de rap. Para referirse a este complejo panorama cultural desde la sociología de la música y el periodismo se tiende al empleo del término paraguas «música popular»,¹⁵¹ debido a los cambios tan destacables, fundamentalmente a nivel de sonido que está experimentando el rap. Sin embargo, pese a los distintos caminos y tendencias que ha tomado el género desde el nacimiento de la nueva escuela hasta la actualidad, son varios los fenómenos a los que tendríamos que referirnos para comprender la potencialidad de esta nueva escuela y poder ubicar el surgimiento del rap feminista en este complejo paradigma cultural y sociopolítico.

A partir del 2010 podríamos hablar de una nueva escuela del rap español, tanto a nivel estilístico como discursivo derivada de un impulso provocativo y revitalizador de los temas, formas y funciones del rap. A nivel artístico, observamos una clara apuesta por la fusión y el sincretismo con músicas extranjeras y autóctonas, dotando a dichos estilos de un componente folclórico modernizado. A nivel conceptual se tenderá hacia un tono melancólico, nihilista o desenfadado, fruto del cambio sociopolítico del país, que tras la crisis económica de 2008 había sumido a la juventud en una situación de incertidumbre y desengaño ante el cre-

¹⁵¹ Con la deslocalización que permite Internet el término «urbano» aplicado a la música actual resultaría desfasado, pues ya no es necesaria la inmersión en la urbe para producir con una estética urbana. Esta denominación resultaría más operativa en los inicios del género, o bien, con una focalización espacial, de aquellos temas que traten la ciudad como cuestión central, pero no para referirse a la música que surge en la metrópoli de un código compartido por integrantes de una *crew* en un barrio periférico. La música urbana en nuestros días no solo tematiza la ciudad y sus conflictos centro/periferia, sino que también se extiende al ámbito rural, para denunciar las duras condiciones del campesinado o la lucha por el territorio y la soberanía alimentaria ante el extractivismo. El rap ofrece un vehículo a disposición de estas voces gracias a la globalización del movimiento, rasgo de la nueva escuela que ha abierto el panorama de autores, mensajes, vindicaciones y recepciones de modo internacional.

cimiento y optimismo de la década anterior.¹⁵² La nueva escuela del rap español se caracterizará por recibir los rasgos de su momento histórico: el despegue tecnológico que permite la democratización de Internet, con la consecuente hibridación musical fruto del mestizaje de las y los propios artistas, a menudo con raíces migratorias o plurilingües, la asequibilidad a la hora de autoeditar los clips y pistas, así como una marcada facilidad en la búsqueda de bases, contactos y difusión permitida con internet.

Estos artistas son herederos de su tiempo, marcado por la apuesta visual, la información rápida, el estímulo ante la indagación profunda y la ruptura con la escuela anterior, caracterizada por unos temas importados basados en conceptos que habían dejado de interpelar o ser significativos para la recepción contemporánea. La denuncia anterior carecía de credibilidad en una época de un candente cambio social, producto de la globalización, un momento de cuestionamiento y quiebra de privilegios que podría hacer tambalear al sistema. La introspección y expresión artística sin impronta social dibujaba dos actitudes: una negación, evitación u ocultación tras los paraísos artificiales de la ostentación; o el compromiso social abrazando alguna lucha de las que se reactivaban y potenciaban en los espacios activistas y teóricos. Los artistas de la música urbana que se empieza

152 El alto índice de paro juvenil, la sobrecualificación académica sin correlato salarial, la explotación y precariedad laboral y, por ende, las sensaciones y perspectivas de un futuro nefasto generaron apatía ante el devenir de la juventud. Por una parte, el contexto sociopolítico en el que se encuentran los jóvenes en el nuevo milenio distará de la prosperidad que existía en los 90, lo que dará lugar a una actitud más desengañada frente al futuro. La intensificación de la desigualdad social trajo consigo el aumento de la delincuencia y la violencia especialmente en los barrios más humildes, lo que conllevó un fenómeno de guetificación de los mismos, que pasaban a ser ocupados por obreros procedentes de otros barrios gentrificados, convirtiéndose en focos de miseria donde aumentaban las tasas de criminalidad. La mendicidad producida por embargos de inmuebles o la precariedad extrema en el ámbito profesional dio lugar a movimientos *okupas* y hurtos para la subsistencia, cuestionando la calidad de vida y los ideales de trabajo por los que la generación anterior había luchado. Estos jóvenes del nuevo milenio, al contrario que sus progenitores, asisten desde la adolescencia al derrumbamiento del sistema capitalista y las profundas desigualdades que encierra, a la vez que gozan de formación reglada y acceso a la información y comunicación instantánea. El bombardeo constante con información, la escasa capacidad para gestionar este impacto o filtrar saberes relevantes y fiables entrará en conflicto con la preocupación sobre el devenir futuro, sin apenas tiempo para articular estrategias de defensa. Son jóvenes educados en el consumismo y la competitividad voraz, con una fuerte actitud individualista en un mercado laboral en continua reconversión, donde las profesiones de antaño generan desinterés y en las que la imagen y la tecnología parecen ser los únicos puentes sólidos de acceso al éxito social y económico, máxima aspiración en una sociedad neoliberal que iguala la popularidad mediática y la riqueza material a la felicidad.

a fraguar en esta época se encontraban ante dicho dilema. Algunos rasgos que caracterizan esta escuela se han sistematizado a continuación:

a. *La falta de referentes en el rap y la conciliación de los intereses comerciales y artísticos*

Pese a disponer de toda la información a golpe de *click*, la inexistencia de unas líneas de actuación, un esquema o guion determinado para la consecución de los objetivos llevaba a los jóvenes artistas a dispersarse en el caos de la red de redes, consumiendo variedad de fuentes de forma sesgada, sin llegar a profundizar o a decantarse completamente por ninguna de ellas. Esto generará estilos eclécticos, fragmentarios y a menudo superficiales. Los jóvenes del nuevo milenio no conocen la época de las maquetas ni el sacrificio por construir un rap español con esencia propia, no establecen vínculos o simpatía fácilmente hacia los raperos de los 90, que no pueden tomar como referentes por la inexistencia de nexos experienciales comunes. Unos jóvenes que no han bebido de la cultura desde el principio no son fieles a la misma, de modo que se acercan superficialmente a ella con el objetivo de crear géneros híbridos. Si bien el contacto entre la vieja y la nueva escuela continúa vivo, los orígenes del género pasan a ser comprendidos desde un elemento histórico y memorial, pero trazando una ruptura entre el rap de las maquetas y el de la época del *streaming*.

El hastío sociopolítico potenció una actitud provocadora, que en algunos casos se saldó a través del descuido absoluto de las letras y la puesta en escena reactiva y burlesca.¹⁵³ El hecho de que el trap se haya convertido en fenómeno de masas no podría ser mejor síntoma de esta degeneración en las costumbres del hip hop, que tendrán su correlato más vistoso en lo que algunas autoras han denominado «pornificación social».¹⁵⁴ Esta corriente triunfó rápidamente en un panorama juvenil asolado por la alienación y la necesidad de evasión ante una certeza desesperanzadora; mientras que quienes buscaban expresarse desde el rap

153 El trap es el género donde este fenómeno se expresa con mayor ahínco, supone el distanciamiento completo del modo en el que la vieja escuela concebía el rap, no solo a nivel retórico, sino fundamentalmente ético, pues corresponde con el alejamiento absoluto de los valores de esfuerzo, fortaleza y comunidad que los veteranos habían entendido bajo la equiqueta de «rap patrio».

154 El concepto desarrollado en Pamela Paul: *Pornified: how pornography is damaging our lives, our relationships and our families*. Nueva York: Holt Paperbak 2005, será retomado sucesivamente por otras autoras españolas. Véase: Mónica Alario: La influencia del imaginario de la pornografía hegemónica en la construcción del deseo sexual masculino prostituyente: un análisis de la demanda de prostitución. En: *Asparkia. Investigación feminista*, 33 (2018), pp. 61–79; Ana De Miguel: La prostitución de mujeres, una escuela de desigualdad humana. En: *Dilemata*, 16 (2014), pp. 7–30.

de otra manera sentían rotos los vínculos con los pioneros, y miraban hacia otras corrientes extranjeras, como el *rap engagé* francés o a la nueva escuela estadounidense. Pero no solo los mensajes y actitudes diferían de la vieja escuela, sino que los medios de producción y difusión habían cambiado drásticamente, facilitando y democratizando el género. La carrera artística no comenzaría por la publicación de un disco largo (LP) sino por la puesta en común de algún *single* a través de redes sociales y plataformas de *streaming*. Este fenómeno supuso el salto a la fama a actantes que no se hubieran imaginado formar parte de la cultura desde los métodos habituales de pertenencia a la *crew* y el trabajo duro que suponía recorrer la ciudad dando a conocer las propias producciones. El rap vuelve a tornarse una moda, entendida por gran parte de estos jóvenes descontentos como vía rápida de enriquecimiento en un panorama que muestra cómo la cultura del esfuerzo intelectual desemboca en la precariedad, mientras que la explotación de la imagen y la pose impostada genera elevados beneficios económicos. El término «toyaco» (vendido, farsante), referido al artista que cedía sus derechos a una discográfica pierde su significado en un universo en el que todo artista acaba, tarde o temprano, asimilándose al sistema.

b. No es necesaria la coherencia con una idea o causa, la contradicción o la duda es aceptada por el auditorio, que no espera encontrar «mentores» o «maestros de vida» en los raperos

La apuesta por el entretenimiento en lugar de por la «conciencia» y el «aprendizaje» aparece como reacción a un ecosistema sociopolítico muy diferente, en una crisis de valores e incertidumbre que suma a las cuestiones anteriores de violencia, narcotráfico y pobreza nuevas preocupaciones en sectores que ya se sabían conseguidos. Aparte de eso, la actitud paternalista y arrogante de parte de algunos veteranos en el rap dificultaba la identificación con la siguiente generación de raperos, a quienes solo se les podía ver desde arriba, como discípulos, pero no como iguales. La imagen del rapero estaba desvirtuada e interpelaba solo a una pequeña esfera fascinada todavía con los ídolos de su infancia o algunos temas desde la nostalgia de un tiempo pasado.

Los valores del hip hop, por otra parte, también se habían tergiversado desde la mercantilización del género, que, desprovisto de una ética sólida, era fácilmente asimilable al *gangsta rap*, lo que generaría aún más prejuicios en la sociedad lega en la materia. Esta imagen comercial del hip hop será la que resulte más atractiva a un perfil de creadores que buscan el beneficio económico a través de su arte y que encuentran en el hip hop una plataforma para explorar su propia imagen y los valores *vintage* de esta cultura a través de la romantización del gueto y de la figura del gángster estadounidense, pura pose en el rap español donde hemos defendido una preeminencia del barrio y representatividad comunitaria. La crisis de valores que acompañó a la recesión de 2008 trajo consigo una

fuerte respuesta social a través de la indignación, que, si bien dio lugar a un sector del rap comprometido con estas reclamas, no toda la música urbana se tiñó de contenido social. La mayor parte de las producciones en este sector aprovecharon el sentimiento de impotencia para dar cabida a otro sector indignado que prefirió el escapismo al compromiso.¹⁵⁵ Este, impulsado por las corrientes neoliberales, vio en el rap (especialmente en el trap) una forma interesante de acercarse al problema social, dando voz a una comunidad estigmatizada por todos los sectores sociales: la juventud sin expectativas, que se debatía entre el trabajo duro y la creencia utópica en la meritocracia y el desenfreno, pero que resolvía esta anomia desde la búsqueda evasiva en paraísos artificiales viendo en el hedonismo, la fama y la pose una actitud vital lícita:

Los vínculos entre el trap y la ideología neoliberal resultan obvios. La actitud prodiga de traperos y traperas es fácilmente asimilable a la figura defendida por los neoliberales —como, por ejemplo, Fiedrich von Hayek—del emprendedor que en un marco de competencia alcanza el éxito, y con ello hace avanzar a la sociedad. En las producciones de trap se canta a la competencia entre individuos en un mundo pensado como un mercado, en el que el yo poético es alguien que ha sido capaz de triunfar en un contexto altamente competitivo.¹⁵⁶

Elementos troncales en el rap como el *ethos* (coherencia vida-obra) pasaban a resultar irrelevantes en un enfoque centrado en la apariencia y el culto a la imagen evocada en la performance y las redes sociales por encima de cualquier compromiso ético o estético con los parámetros del género. La nueva escuela rompe con la vieja al distanciarse de estos referentes, ya sea desde la admiración o desde la renuncia a sus valores, estas figuras están demasiado lejos, apenas existen vínculos musicales o conceptuales entre sus mensajes y gustos estéticos. Suárez esboza una poética del trap en los rasgos que a su juicio determinan la subjetividad del género conectándolo con los principios básicos del neoliberalismo: el yo poético en primera persona; la experiencia como modo de extracción de conocimiento; la construcción del profesional hecho a sí mismo como fruto de sus méritos en un marco de acción competitivo; la hostilidad de los decorados; y el movimiento pendular entre la pobreza y el lujo como focos del punto de partida y la aspiración.¹⁵⁷

En este sentido, son varias las divergencias entre rap y trap. La primera de ellas es su propósito y extensión. Mientras que el rap es un modo de internacionalismo, con intención universalizante, pues refleja el dolor del subalterno, el trap es un producto temporal, situado y enfocado en una actitud vital desenfadada,

155 Véase Raúl Rey-Gayoso y Carlos Diz: Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. En: *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 16, 3 (2021), pp. 583–607.

156 Suárez: Trap y neoliberalismo, p. 42.

157 Suárez: Trap y neoliberalismo, p. 53.

alejada de grandes propósitos o luchas utópicas. Así pues, en el rap prima el beneficio colectivo sobre el particular, de ahí que el yo-comunal sea el sujeto enunciatador preponderante, que busca acceder a un narratario comunitario, que funcione como representante, gestionando no solo las emociones del individuo oyente, sino del grupo del que este forma parte. Otra diferencia notable es la función de la experiencia en el rap comprometido, aún muy notable, pero impregnada por la teoría (fundamentalmente en el rap feminista, pues cuando se recurre a la experiencia esta será siempre con espíritu crítico y con vistas a teorizar sobre la misma contribuyendo a la construcción de genealogías o a la difusión y divulgación de conceptos o estrategias útiles para la recepción).

El rap comprometido en lo que refiere a la meritocracia no es constructivista, sino esencialista: parte de la noción de imposibilidad de olvidar los orígenes o abandonar a la *crew* (el término «vendido» o «toyaco» hace referencia a estas actitudes neoliberales que toman algunos raperos; y es uno de los rasgos de la *old school* que la nueva recuperará en su vertiente conciencia). No obstante, la diferencia fundamental radica en la cuestión ética. En el trap prima la estética y la epistemología del neoliberalismo económico: el beneficio y la acumulación de capital justifica cualquier lógica de la dominación, de ahí que autores como Suárez vean en este sistema económico el esquema conceptual y filosófico del trap. En el rap comprometido, sin embargo, observamos una ética de herencia ilustrada y una política que no favorece a los poderosos, luego su objetivo no será el mantenimiento del *statu quo* en la ilegalidad, sino su desmantelamiento y apoyo a una lucha social.

c. La gran importancia de la estética y del sonido sobre la dimensión textual

En los casos más extremos la letra carece de interés, se busca producir música bailable y evasiva. Musicalmente se tendió a una experimentación con influjos latinoamericanos (*dancehall* o *dembow*, entre otros), un intento de revertir los códigos del rap¹⁵⁸ o resignificarlos para que representaran a esta generación sin alicientes, heredera del espíritu de esfuerzo no recompensado. Lo que todas estas producciones tienen en común es la necesidad escapista de la realidad actual, una música centrada en las historias personales y en el deseo de salir de su situación miserable, usando la focalización interna y la subjetividad del artista, sin intención crítico-social. Aunque estos aspectos acercan estas producciones a las originales, los recursos para lograrlo

¹⁵⁸ Cabe recordar que el trap no es pionero en la mezcolanza del rap más purista con los ritmos latinos, pues el género *groove* introducido por Solo los Solo ya recurría al efecto del *swing* para conmemorar las aportaciones de la música clásica negra al propio rap hispano. Si bien no será hasta nuestros días cuando la pervivencia del *reggae* o el *dancehall* adquiera una dimensión comercial y deje de ser considerado como un subgénero minoritario dentro del rap.

difieren tanto en el estilo como en el compromiso ideológico de las canciones. El mito del «nini» (individuo joven que ni estudia ni trabaja) será el protagonista de estas narrativas,¹⁵⁹ ya que, frente a la figura del guerrero o el superviviente, se potencia un icono basado en la asimilación intencionada al sistema, que también se diversifica para cada sexo, siguiendo el tradicional mandato de género: el chico malo poderoso o la diva.

Mientras que en los 90 los finales felices o aleccionadores en las canciones de rap resultaban verosímiles, en el nuevo milenio la música no pretende ser fiel a una tradición del rap, sino reflejar la repugnancia y el vacío al que se enfrenta una juventud desconcertada. Los jóvenes eternos, inmaduros, que renuncian a comportamientos de adultos, sujetos a sus contradicciones, utilizarán músicas distorsionadas que muchos han denominado bajo la etiqueta del «trap»¹⁶⁰ pero cuyo eclecticismo no parece tener ningún punto en común. Rey Gayoso y Diz sitúan el nacimiento del trap en 2012 como alternativa a los esfuerzos políticos del movimiento de indignados iniciado en 2011, que en su opinión habría motivado la corriente más política del rap.¹⁶¹ Considero, sin embargo, que el 15M impulsó corrientes en el rap que ya poseían un sustrato teórico y asociativo previo y que de ningún modo propició un rap político que funcionara en conjunto con el surgimiento de partidos o iniciativas gubernamentales. El carácter antisistema del rap sitúa este discurso desde la desconfianza hacia cualquier partido institucional, pese a las confluencias entre orador político y rapero, la afiliación a partidos gubernamentales rompe con la ética y estética independiente del rap; que, si bien no necesariamente ha de promover anarquía, como mínimo sí debería garantizar desconfianza y sospecha ante cualquier iniciativa política.

De cualquier modo, el trap aglutinaba a distintos sectores de la juventud insatisfecha que buscaban crédito en una burbuja insurgente tecnocrática que ensal-

159 Son varios los trabajos que analizan con pretensión estética los cambios coyunturales del trap en España a la luz de la hegemonía cultural sobre las que estas manifestaciones construyen subjetividades muy operativas en este orden mundial. Véase Sofía Nicolás Díez: Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos. En: *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 16 (2020), pp. 93–128; Alfonso Ollero Gavín: Estética Trap en la década de 2010 en España. En: *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 37 (2022); Suárez: *Trap y neoliberalismo*.

160 Ernesto Castro escribía sobre la demonización del término trap: «Por medio de este tipo de gestos se ha dado a entender que el trap es algo que no se dice, sino que, como mucho, se muestra. De este modo, la prensa musical española ha pasado del pan-trapismo, la creencia de que todo lo que no es música clásica es trap, a la trapofobia, entendida como el miedo a hablar del trap, no vaya a ser que se echen encima de uno los repartidores de carnés de la autenticidad y realidad callejera, que han decidido bautizar unilateralmente a la criatura como «música urbana»» (Castro: *El trap*, p. 28).

161 Rey Gayoso y Diz: *Música trap en España*, p. 586.

zaba con su discurso decadente el espíritu desalentador del nuevo milenio. Ante esta sensación de desamparo estatal, repleta de insatisfacción personal pero carente de causas discriminatorias obvias, debido al vacío histórico y al proceso de desmemoria tangible en los planes educativos en los que se habían formado estos artistas, los raperos y raperas bifurcarán sus producciones: una vertiente *mainstream*, con un «trap» lúdico-festivo que exaltará los valores del neoliberalismo y el individualismo; o bien, una escena más *underground*, que rechaza esa «anestesia», en la que destaca un rap conciencia y *hardcore* protesta comprometido con el cambio social para provecho de la comunidad.

Prefiero el término «corriente»¹⁶² para resaltar formas de crear diferentes, tanto a nivel estilístico como conceptual, en tanto que me resulta más exacta que «escuelas». La nueva envuelve a los creadores que han llegado al rap de un determinado modo y forman parte de un ecosistema cultural distinto al de los inicios del rap en España; si bien, dentro de este grupo se dan diferencias muy notables en cuanto a composición, ejecución y difusión de su obra; rasgo que nos permite clasificarlos en diferentes corrientes, aunque cronológicamente pertenezcan al mismo movimiento. Mención especial requiere esta primera dirección por ser la que ha aglutinado a mayor número de consumidores (teniendo en cuenta las visualizaciones o las escuchas en plataformas de *streaming*). Esta primera dirección musical del rap, denominada bajo la etiqueta de «trap», dará lugar a una escena desigual que influirá paralelamente en el desarrollo de un rap feminista con esencia propia, surgido como contra reacción al rearme patriarcal en la música. Se convertirá pronto en un género comercial, un híbrido entre ritmos festivos latinoamericanos como el *dancehall* o el *reggaetón* y una temática propia del *gangsta rap*, siendo sus puntos centrales el tráfico de estupefacientes y personas, así como el dinero fácil y conseguido ilegalmente. Entendiendo el *trap* como un subgénero del rap, y no como un género propio, podríamos observar una derivación del *gangsta rap* en una versión más comercial, que interpela no solo a un público consumidor de esta corriente, minoritaria en la España de los 90, sino al grueso de la población joven, ansiosa de evasión ante la falta de expectativas, que encuentran en la figura del delincuente un modelo de éxito inmediato en una sociedad que mide la valía de sus integrantes a través de criterios estéticos, en las que la ética difusa y el relativismo hacen justificable cualquier postura enfrentada.

¹⁶² Remitimos a su consideración desde la clasificación literaria como «tendencia intelectual o estética que procede de un periodo literario anterior y que continúa en el periodo siguiente, supuesta o subyacente» (Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 166). Así pues, tanto en rap como en literatura las diferentes corrientes coexisten entre los distintos miembros de una misma escuela.

Pese a que la mayoría de estudios presentan al trap como una derivación del *gangsta rap*, a mi modo de ver su diferencia sustancial se encuentra en la focalización; mientras que la perspectiva del primero es la del antihéroe, el hombre poderoso de negocios recreado en la figura del jefe, ya sea el mafioso, el narcotraficante o el proxeneta; la perspectiva prioritaria del trap se centra en el consumidor o el traficante a pequeña escala (el que «trapichea»), lo que hace mucho más creíble el género en España, a la vez que permite una mejor acogida de cara a la recepción, más propensa a consumir esporádicamente que a dirigir un imperio de narcotráfico. El *trap*, por tanto, llama a los más jóvenes al disfrute efímero representando la decadencia de unos valores y describiendo sus rutinas en la anomia y en la carencia de sentido vital. Su crítica social, bastante velada, para algunos incluso inexistente, es en cualquier caso costumbrista, muestra el día a día de sujetos confundidos, delirantes, cuyo motor vital es el entretenimiento por medio de bienes pasajeros y banales, para mostrarse a sí mismos victimizados, como resultado de sus circunstancias y contexto histórico-social. Esta infantilización es la que desacredita el discurso en cuanto al ideal neoliberal meritocrático, en tanto que los perfiles de gran parte de sus narradores parecen llamar más al desenfreno irreflexivo que a la construcción de una trayectoria por sí mismos.

La asequibilidad de su producción es asombrosa, pues para su realización no se necesita ningún tipo de talento, de ahí que se manifieste como un escenario de igualdad total, en el que solo importaría el manejo de tecnologías de modificación de la voz. La pose y el culto al cuerpo será el mensaje predominante para estos artistas, que asisten en la expansión de Internet y las redes sociales a la única forma de sentirse productivos, generando contenido que guste, cuya valía se cuantifica en función de los «likes» obtenidos.¹⁶³ De esta forma, destacan artistas más fieles al *trap* norteamericano y latino como C. Tangana, quien partió de la misma estética noventera del *old school* pero se decantó por el trap, o artistas conocidos por Kinder Malo, Pimp Flaco o Yung Beef. Una escena estéticamente más rica, con letras también inspiradas en motivos culturales y andalucistas la encontramos en el trap de artistas como Della Fuente o Rosalía en sus primeros trabajos.

Por otra parte, una segunda corriente musical, alejada del *trap*, pretenderá resignificar la escena sin por ello alejarse del estilo *old school* tan característico del rap, pretendiendo ser fieles al movimiento, al que enriquecerán desde la calidad lírica y musical. Esta escena minoritaria no gozará de la repercusión del gran

¹⁶³ Este dato será especialmente relevante para las traperas, consideradas válidas en este ecosistema de culto al cuerpo y estéticas «transgresoras» solo desde la estrategia del «neoliberalismo sexual» (Véase De Miguel: *Neoliberalismo sexual*), esto es, la capacidad de sacarle rentabilidad económica a la imagen para las mujeres supone entrar en dinámicas de apología a la prostitución.

público y se mantendrá en los márgenes de la recepción de hip hop, monopolizada por el *trap*, que sustituirá al reggaetón y a la música disco. Por una parte, destaca una escena más purista, formada por los propios raperos que comenzaron en los 80 y continúan activos, como Nach, El Chojin o SDFK, así como por los epígonos de estos artistas, que se sienten herederos de este género e innovan a partir de los planteamientos y estilos musicales que caracterizan al *old school* tanto musical como conceptualmente, como los gemelos Ajax y Prok o los dúos Las Ninyas del Corro y El No de las Niñas.

Paralelamente, se construye otra escena menos purista, que fusiona el *hard-core*, el compromiso social y el *groove* con una estética, temas y músicas populares y urbanas no tan asimilables con el hip hop. En este ámbito podríamos situar a los artistas que pretenden conciliar la vieja y la nueva escuela, haciendo que prime el espíritu inicial de protesta y respeto al ritmo (al DJ) pero sin por ello renunciar a la fusión a nivel musical, lingüístico y a la apertura temática, dirigiendo el rap a territorios inexplorados y ahondando más en nuestro legado cultural popular y literario. Así encontramos la relectura de los tópicos del *old school*, la erudición y el propósito culturalista en la rapera Gata Cattana, quien incorpora la herencia grecolatina con el folclore popular y los temas sociales del momento, imbuyendo algunos de sus trabajos de las músicas envolventes del *trap*; o los raperos que se definen a caballo entre varios géneros, como la rapera-coplera Carmen Xía o el grupo de influencias moriscas, flamencas, procesionales y carnavalescas que compone al Califato ¾.

1.3 Las mujeres y el rap

1.3.1 Algunos prejuicios en torno al rap femenino

El rap femenino ocupó el lugar de la música pop en un momento en el que el hip hop estaba de moda y la presencia de creadoras resultaba bastante anecdótica. Cuando el rap empieza a comercializarse asistimos al fortalecimiento de los cánones de género que habrían de separar un rap masculinizado y estandarizado, que exaltaba atributos como la agresividad, la rivalidad y la insurgencia, —véase para ilustrar esto el famoso «Hey, pijo» del MC Randy, acompañado además por DJ Jonco— frente al segundo tema del recopilatorio, una pieza interpretada por una cantante, Sweet, en la que la supuesta rapera adaptaba el mandato femenino al rap, glorificando así desde la dulzura y la sensualidad el amor romántico.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Véase Sabes que te quiero. En: *Rapin Madrid*. Ariola Records 1989.

Las críticas no tardaron en llegar, su trabajo fue leído por la recepción como un intento de banalizar y edulcorar el género. En su performance, destacan elementos que alejan indiscutiblemente esta obra del hip hop de esa época: la presencia de coreografía y una letra centrada en la sumisión amorosa al varón, radicalmente opuesta a la noción de empoderamiento personal a la que aspiraba el rap masculino. El rap femenino entretenía a un auditorio lego en la materia al tiempo que fortalecía el rol mediático habitual de la mujer como objeto de deseo. Lo llamativo de ello es que la pieza formara parte del primer recopilatorio, quizá con la pretensión de animar a las mujeres a interesarse por esta música de una forma menos «agresiva» que los roles que estos podían desempeñar, y, por tanto, más acorde con el mandato de género. Otras dos raperas aparecían en este primer recopilatorio, Sony y Mony en «Toma, toma»,¹⁶⁵ último tema de la maqueta, un incipiente *beef* todavía en un estadio muy poco desarrollado, con rimas fáciles y sin representar el espíritu tradicional del hip hop.

La relación entre las mujeres y el rap no dista demasiado de los obstáculos compartidos en los espacios artísticos tradicionalmente masculinos. No obstante, pese a que siempre formaron parte del hip hop¹⁶⁶ rara vez tuvieron el reconocimiento que merecían. Esta razón resulta problemática en los *hip hop studies* por varias razones. Por una parte, el criterio cuantitativo no arroja datos fiables, pues existen menos estudios del rap escrito por mujeres que de rap compuesto por hombres. Por otra parte, la etiqueta «rap femenino» aparece en el *fandom* y en la investigación como modo de desprestigiar el trabajo de sus autoras, a modo de género menor. Esta problemática terminológica nos lleva a preferir «rap escrito e interpretado por mujeres» para referirnos a la función creativa (y no decorativa) de estas. Por último y más importante, la razón del prejuicio. El androcentrismo asumido por la crítica

¹⁶⁵ Véase Sony y Mony: Toma, toma. En: *Rapin Madrid*. Ariola Records 1989.

¹⁶⁶ Numerosos estudios prueban ya la presencia habitual de mujeres en el hip hop con roles tan o más relevantes que los varones ya sea en forma de MCs, DJs, grafitas, *breakers*, o consumidoras (Véase Díez Salvatierra: Feminismos activistas en el rap latinoamericano, p. 44; Gonçalves de Paula: *Graffiti y hip hop femenino en la España del siglo XX*; Clara Isabel Martínez Cantón: Representaciones de mujer. La figura femenina en las letras del rap. En: Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo y Helena Guzmán García (eds.): *Malas*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia 2014; Pough: *Check it While I Wreck it*, p. 7). Su papel en el nacimiento y difusión del hip hop fue determinante, ya que estas no solo estaban presentes en todas las modalidades del hip hop, sino que en varias ocasiones actuaban como mecenas con roles muy relevantes para la introducción y consolidación del rap en España. Un ejemplo de ello sería la discográfica creada por Sonia Cuevas y Nieves Villar, quienes financiaron proyectos de índole internacional para la difusión del trabajo de las mujeres en el hip hop (Véase Corral Rodríguez: *Emporaderamiento en el hip hop femenino español*, pp. 14–15). Gran parte de la crítica del hip hop, por otra parte, también procede del ámbito femenino.

del rap —y por los propios raperos— sobreestima las obras masculinas como rap universal y objetivo, obligando a partir de estos parámetros para decidir lo que se considera rap, de modo que el rap *mainstream* sigue funcionando conceptualmente en torno a nociones de masculinidad marginal, a las que las raperas han de adscribirse.

Estas dificultades han originado falsas premisas a la hora de estudiar su obra: la infrarrepresentación de las mujeres en manuales, festivales, entrevistas documentales, etc. ha llevado a pensar que apenas hay creadoras dedicadas al rap. El veto sistemático en estos espacios ha sido explicado a través del desinterés de las mujeres hacia este género cultural respaldándose en el estereotipo de género, por considerarlo demasiado violento, agresivo o competitivo. Por último, su obra ha sido devaluada por androcentrismo, al instalar una óptica basada en la masculinidad sobre el trabajo de las mujeres, de modo que solo aquellas que abracen estos preceptos tendrían cabida en el movimiento hip hop. Esta es la razón de por qué grandes poéticas del rap femenino han gozado de menos atención o credibilidad por parte de la recepción y crítica del rap, consideradas como obra menor o rap secundario y, a sus creadoras, en el eterno papel de asistentes, musas o coristas aficionadas.

En el mejor de los casos, contamos con literatura secundaria para la realización de este trabajo que parte de la etiqueta de «rap femenino», para abordar estas obras huérfanas que no encuentran correlato en el rap masculino, pero tampoco en el rap, en tanto que la paradoja androcéntrica disfraza de neutralidad el trabajo de los hombres, relegando a la otredad las aportaciones de las mujeres. En este trabajo se ha preferido la denominación «rap compuesto por mujeres» a riesgo de que esta atribución no resulte tan precisa como nos gustaría para abordar este complejo fenómeno cultural. No obstante, preferimos su uso al de «rap femenino» por varias razones: el reconocimiento del perfil de las creadoras en tanto que escriben los textos que interpretan; la demarcación entre bailarinas y raperas; y la diferencia entre una forma de escritura femenina y la forma de escritura que tendrían las mujeres de poder desarrollarse en igualdad de condiciones en la industria musical. Como se apuntó anteriormente, nuestro trabajo indaga desde la mirada feminista crítica que guía la interpretación, rechazando formas esencialistas o etnográficas de comprender la escritura de las mujeres como fenómenos particulares de su sexo.

En el primer caso queda clara la intención de implicar a la mujer como sujeto creador, esta denominación no es arbitraria en un panorama académico y político influido por la teoría *queer* y el posthumanismo, que insiste en la fusión conceptual a través de las categorías sexo y género, lo que implica el borrado de las mujeres como sujetos que crean y la invisibilización de su lucha contra la violencia patriarcal. A este respecto, se destierra la categoría «rap femenino» porque

resulta demasiado inexacta y vinculada no con las mujeres, sino con lo que sociológicamente se considera femenino. El concepto no reconoce necesariamente la autoría femenina, en tanto que cualquier individuo puede producir «rap femenino», falseando el análisis por la importancia que le concede al género a la hora de articular el discurso. Un enfoque basado en el género y no en el sexo fortalecería la creación de un rap alineado ideológica y estéticamente con la diversificación y modernización del mandato de género, ergo no es una postura ética que compartamos en este trabajo. Por tanto, defenderemos aquí los resultados a los que arribó el feminismo de la igualdad español, afirmando que tal concepto de la feminidad es impostado y no obedece a patrones conductuales o sociales empoderantes de ningún modo.

Si partimos del enfoque radical y, por ello, de la aceptación de categorías generadas durante este momento histórico del feminismo (el patriarcado, el género y el androcentrismo, fundamentalmente) apelar a la existencia de una manera diferenciada de rapear las mujeres significaría negar la universalidad, y, por tanto, una ética basada en la igualdad, principios básicos de una de las corrientes preferidas por las creadoras en el rap: la conciencia. Partiremos, por tanto, de la premisa ilustrada de que las diferencias entre el rap de los hombres y de las mujeres se deben a diferencias en su sociabilización (el género) y sus experiencias vitales, pero no en la diferencia en cuanto a sus capacidades discursivas, artísticas o analíticas de su *statu quo*. Estas diferencias aparecen difusas en un análisis de corrientes del rap que abordan la subjetividad y el lirismo de las y los artistas, como el rap poético.

La perspectiva de la igualdad no pretende, sin embargo, negar la diferencia sexual y circunstancial de acuerdo con la interseccionalidad de la autora. Pretende crear una poética inclusiva de la realidad de todas las mujeres que expresan a través del rap vivencias, vindicaciones, y estrategias de defensa contra la violencia que perciben por ser mujeres, por ser leídas como tal y sociabilizadas en la negación de lo «masculino» en el patriarcado. Así pues, desde el estudio feminista radical del rap en español encontraríamos dos inconvenientes, de nuevo, tanto cuantitativos como cualitativos. Por una parte, hay pocos trabajos que aborden el rap de las mujeres; por otra, la mayoría de ellos analizan su objeto de estudio desde la diferencia y en contraposición al rap masculino. La tesis que más se repite y en la que la mayor parte de la crítica suele coincidir es la dificultad de acceso de las mujeres al rap debido al entorno masculinizado, en el que sus producciones escaseaban ya sea porque sus compañeros las vetaban o porque ellas

preferían dedicarse a otras ocupaciones ante la presión que suponía ser la «única» chica del grupo, dada la inseguridad y soledad que percibían en estos espacios.¹⁶⁷

Si bien estos son los resultados que ofrece la sociología gracias a una metodología basada en la historia de vida o la entrevista a las artistas, y sin ser mi intención cuestionar la propia percepción que estas tengan de su trayectoria artística o sus impresiones en la cultura hip hop; considero que una tarea de la crítica cultural debe ser la de ir más allá que la mera descripción de resultados, es decir, ser capaces de aportar teorías de por qué las artistas conciben así sus realidades y qué estrategia lograría desmontar estas redes opresoras que distancian a las mujeres del rap. Las aportaciones del feminismo radical, por tanto, no solo guían en este propósito, sino que permiten arrojar luz, además, en la problemática que implica partir de axiomas prejuiciosos, como la afirmación de que la cultura hip hop nace en un entorno fuertemente masculinizado, envuelto en una cultura de la violencia o la delincuencia. De esta premisa partiría la creencia de que el rap feminista es un género de oposición al rap, por tanto, reactivo, en tanto que supone una separación del rap primigenio, para cuestionar sus faltas; o bien, que es un producto *underground* que apenas genera relevancia cultural y sociopolítica, y que, por tanto, resulta más bien una copia de este o un género artificioso creado desde ámbitos académicos, poco emparentados con sus orígenes. A continuación, aportaremos argumentos que justifican la falsedad de ambas hipótesis.

En el primer caso, podemos constatar que las raperas tuvieron en el rap la misma dificultad que habrían experimentado en cualquier otro terreno profesional masculinizado, es decir, cualquier otra profesión a la que mayoritariamente se dedican hombres.¹⁶⁸ Sin embargo, a este respecto debemos percatarnos de una diferencia fundamental con el resto de los sectores oficiales y bien reconocidos o legítimos de la sociedad: el estigma que todavía opera sobre el rap, asociado habitualmente a contextos de marginalidad, delincuencia y violencia. Cuando se em-

¹⁶⁷ Véanse las conclusiones del estudio de Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*.

¹⁶⁸ La estadística muestra cómo las profesiones más feminizadas son más precarias que las masculinizadas, los salarios más bajos, la contratación tiende a ser parcial o temporal (para compaginar con la vida familiar y doméstica) y los trabajos están más vinculados con carga mental y estrés físico o psicológico (Véase Ibáñez et al.: *Mujeres en mundos de hombres: segregación ocupacional de género y mecanismos de cierre social de acceso en profesiones de dominación masculina*. En: *Sociología del trabajo*, 101 [2022], pp. 329–343). El fenómeno es circular: a las profesiones menos cualificadas y más precarias acceden mayormente mujeres, mientras que cuantas más mujeres dominan una profesión, más se precariza ese espacio. La observación de este fenómeno en las últimas décadas resulta paradigmática en el caso de la medicina, cuya relación calidad de vida-desempeño profesional es bastante cuestionable a medida que va aumentando el número de mujeres que la ejercen.

plea la denominación del rap como arte masculinizado no se está aludiendo al componente androcéntrico presente en todas las formas de hacer arte o categorizar el mundo, sino que nos referimos a un tipo de masculinidad incómoda, que también molesta a la élite y sobre la que se proyectan todos los vicios y defectos masculinos, aquella a la que Connell denomina «masculinidad marginal» y a la que desde el enfoque interseccional bell hooks habría aludido al abordar la crítica blanca en torno al *gangsta rap* en EEUU.¹⁶⁹ En este sentido, justificar que las mujeres tienen problemas de acceso legítimo a un ámbito tan «masculinizado» no solo entraña una desconfianza en el desempeño de las mujeres como raperas, sino que sostiene el prejuicio de que estas no forman parte de la vida pública de sus propias comunidades o mantienen en ellas un papel pasivo.

Sin embargo, esta visión se aplica desde el desconocimiento academicista sobre las formas de vida barriales, en las que las mujeres articulan lazos de solidaridad y autogestión más intensos que en los contextos en los que gozan de mayor independencia. Si bien la violencia que reciben las mujeres de contextos segregados es mayor que la de otras mujeres, los vínculos y cuidados entre ellas suelen estar reforzados, por lo que estas adquieren estrategias culturales de protección y alarma más operativas que las de las mujeres de clases más altas o sociedades más individualistas, de manera que esto disminuye la vulnerabilidad y fortalece la praxis feminista de sus territorios. Ejemplos de ello es el control sobre la soberanía alimentaria que poseen las mujeres campesinas, o la camaradería femenina del pueblo gitano, que se presta a la crianza comunitaria, apenas existente en la sociedad neoliberal, en la que las mujeres maternan solas, o con fortuna, con ayuda de sus parejas.

Otra crítica que se establece en torno a la existencia de un rap femenino comprometido surge de la puesta en duda del interés que estas pudieran tener en formar parte de un género subalterno y atribuido a características tan deplorables como la violencia, la apología del narcotráfico o el proxenetismo. Esta hipótesis, por tanto, parte de un doble prejuicio, pues confunde el medio y el discurso, al que observa desde su reproducción sistemática de estas formas de dominación unidireccional y no como vía de respuesta contracultural a la violencia institucionalizada, al mismo tiempo que entraña cierta condescendencia al presuponer que: por una parte, las mujeres no son capaces de desarrollar aptitudes de liderazgo en la ilegalidad a través de la explotación y subyugación de otras, característica que la historia desmiente continuamente; por otra, desmerece el género del rap y su potencial discursivo y transformador de mentalidades, reduciéndolo a un panfleto ingenuo de ideales libertarios descontextualizados o de malinten-

169 Los trabajos mencionados son Connell: *Masculinities*; hooks: *Sexism and Misogyny*.

cionada apología de las armas, las sustancias ilegales y el maltrato. Muestra que desmiente esto la encontramos en los relatos de historias de vida de narcotraficantes femeninas narradas por raperas de renombre en sus respectivas escenas.¹⁷⁰ Este planteamiento dogmático no resulta aceptable desde el feminismo radical que indaga en la necesidad de pedagogía feminista, ya que tanto mujeres como hombres parten de una educación formal e informal en la desigualdad. El rol patriarcal de la colaboradora, la mujer que contribuye a la dominación de otras, ha sido reforzado desde la producción cultural con la tipificación de mujeres poderosas, incluso más crueles y temerarias que sus correlatos masculinos, cuyo objetivo no sería otro que la perpetuación del patriarcado o el fortalecimiento de este en un momento en el que estuviera debilitado.

El enfoque feminista, por tanto, nos permite descubrir la falsedad que radica en la idea de que exista un machismo más extremo en el rap que en otros ámbitos artísticos, al tiempo que nos permite no relativizar la opresión que los raperos generaron sobre ellas desde los mecanismos tradicionales: la exclusión y la violencia física, directa o episódica, en primer término, pero también la simbólica, a través de la invisibilización y el desmerecimiento. Las mujeres no solo encuentran en el rap la herramienta para denunciar la opresión estatal que reciben por razones de clase y étnicas, sino que la emplearán para criticar la opresión intracomunitaria silenciada desde el relativismo cultural, la que poco interesa a las élites o forma parte de un discurso de culpabilización de las masculinidades marginales para aumentar el estigma sobre los varones de dichos grupos. El rap feminista dará voz a las mujeres comprometidas con un triple entronque patriarcal: el hegemónico, el progresista-*queer* y el cultural.

Por otra parte, por rap feminista entiendo una derivación del rap fruto de la nueva escuela, que surge gracias al entronque de un panorama sociopolítico favorable al resurgimiento de un feminismo activo en la calle, unido al gusto de las raperas por profundizar en las raíces del movimiento, entendiéndolo en su faceta teórica, filosófica y política. A lo largo de este trabajo indagaré en las características fundamentales de este subgénero como literatura oral transmedia. Sin embargo, previamente sería oportuno apuntar el rol de las raperas en la conformación del rap *mainstream*, así como el cambio del paradigma que se da en la nueva escuela y que posibilitaría referirnos actualmente a la existencia de un rap que ya sí podríamos considerar feminista, debido a los cruces que establece con las movilizaciones sociales que surgen en el seno de organizaciones y reclamas popu-

170 Arianna Puello y Amparanoia: Juana Kalamidad. En: *13 Razones*. Zona Bruta 2008; La mexicana. En: *La mexicana*. Universal Music México 2020; Mala Rodríguez: La Niña. En: *Alevosía*. Universal Music Spain 2003b.

lares feministas, al tiempo que fortalece y se empapa de un discurso teórico, sociológico y filosófico.

1.3.2 La «querella de las raperas» del old school

Para abordar esta cuestión sería interesante recurrir a una analogía con la historia del feminismo: me refiero al estadio previo a la consolidación de un movimiento teórico y activista sólido, que podemos situar en torno a la Ilustración europea y a las sucesivas aportaciones que el feminismo ha ido experimentando durante el siglo XIX y XX. Este movimiento previo a la articulación del feminismo en defensa de las mujeres se conoció como *Querelle des femmes*, un debate filosófico, literario y político en el sur de Europa que aglutinó desde el siglo XV hasta el XVIII una serie de discursos contra el prejuicio, la mayoría de autoría masculina, salvo excepciones como Christine de Pizan o Sor Juana Inés de la Cruz, dirigido o financiado desde el mecenazgo de damas nobles comprometidas con la defensa de la inteligencia femenina bajo el lema de que la razón no tiene sexo.¹⁷¹

Según Celia Amorós,¹⁷² este movimiento socioacadémico constituiría la memoria histórica del feminismo en lo que ha denominado «memorial de agravios», es decir, genealogía de la queja o la denuncia, que, si bien supone un primer paso hacia la consciencia y la toma del espacio público, aún no proyecta el sentido último del feminismo: la vindicación política. Amorós emplea la tesis de que el feminismo nace del entronque ontológico, político y ético que por primera vez otorga a la mujer la categoría de sujeto. Como producto de la modernidad no puede situarse ni en la pre- ni en la postmodernidad, en tanto que lo que pretende es un universal, la defensa de la autonomía humana y su aplicación a cualquier individuo, al margen de su sexo, clase o etnia. De este modo, descarta catalogaciones de proto-feminismos anteriores a la Ilustración; al tiempo que señala la falsedad de las teorías identitarias de la diferencia postmodernas. Sobre la teoría de Amorós, Arriaga se posiciona por el reconocimiento no solo de su lugar

171 Véase Mercedes Arriaga: La querella de las mujeres en Italia y España. Una revisión bibliográfica. En: *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 16 (2021), pp.125–148; María Milagros Rivera: La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual. En: *Política y Cultura*, 6 (1996), pp. 25–39. En los albores del rap empresarias como Sonia Cuevas y Nieves Vivar verían el potencial del género y abrirían con su discografía, Zona bruta, un espacio para el intercambio musical entre raperas y raperos bajo el mismo ideal de que el arte no tiene sexo.

172 Véase Celia Amorós: *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra 1997.

como precursoras, sino como iniciadoras de una de las vindicaciones más importantes, la de educación y ejercicio académico:

Por otra parte, las voces de la Querella de las Mujeres formulan una reivindicación de la educación de mujeres, de su acceso a la escritura y a la cultura y, por tanto, su legitimidad como oradoras en el espacio público y/o como formadoras en el privado, cuestiones fundamentales que desmontan las teorías de la inferioridad femenina y que plantean una visión del mundo en clave de género en la que se ponen en discusión los roles asignados a hombres y mujeres. En el debate de la Querella se forjan nuevos conceptos de masculinidad y feminidad, sin olvidar las disidencias y la heterodoxia que se encauzan a través de sus textos.¹⁷³

Pese a que había algunas figuras femeninas muy importantes, este movimiento sería protagonizado por hombres en los círculos del saber, la mayor parte de estos escribían bajo mecenazgo femenino para representar los intereses de sus mentoras, contraargumentando así a los impulsores del pensamiento misógino que emanaba de los textos Löschen popularizados en las universidades europeas del siglo XIII. Los defensores de las damas, por tanto, articulaban su discurso en torno al elogio femenino basado en la complementariedad de los sexos, reconociendo la valía de ambos en su diferencia sexual, pero sin que esto fuera motivo de desigualdad.

El acontecimiento es comparable con el rap también a nivel ideológico, porque este discurso que fue fraguándose siglo tras siglo como mera queja también tuvo un origen literario y debió lidiar con el descrédito y el desmerecimiento de sus detractores misóginos. Así pues, en *Le Livre de la Cité des Dames* (1405) de Christine de Pizan están presentes algunos de los argumentos que tiempo después las proto-feministas ilustradas abordarían desde la filosofía y la política, como la ornamentación del cuerpo femenino y la vindicación de su lugar como creadoras, es decir, su paso a la posteridad a través de obras del intelecto. La justificación de la necesidad de remarcar este movimiento medieval anterior a lo que se ha considerado la cuna del feminismo o protofeminismo en Occidente, que nace en la Ilustración, queda justificada a través de la vigencia actual, debido al hándicap no superado y puesto en cuestión permanente acerca de la ontología de las mujeres:

Las escritoras italianas que participan en la Querella de las mujeres [...] apuntan algunos de los puntos que figuran en la agenda feminista postmoderna: la construcción de una genealogía y una tradición de cultura femenina, la autoridad de las mujeres en la cultura y la sociedad, la necesidad de una educación igualitaria entre hombres y mujeres, la libertad de las mujeres y su derecho a la creación, y, por último, la excelencia de las mujeres como meta que alcanzar.¹⁷⁴

173 Arriaga: La querella de las mujeres en España e Italia, pp. 126–127.

174 Ibid, p. 136.

La cuestión que nos ocupa en esta analogía será entonces, la de presentar a las raperas de la *old school* como este estadio previo a la creación y consolidación del rap feminista, en el que las raperas empleaban el género desde la denuncia personal, sin todavía establecer un diálogo con la tradición filosófica y sociológica feminista o sin gozar aún de un plan de acción colectivo. Tanto por el entorno masculinizado en el que surgen, como por el foco que sitúan sobre el lamento como forma de deconstruir el prejuicio, considero destacable dar cuenta de por qué en la *old school* no podemos hablar de un rap feminista que participe en el debate público y sobre todo, teórico, pero sí de una querrela de las raperas o un caldo de cultivo sugerente para el feminismo, caracterizado por la casi ausencia de raperas feministas, la desviación de su lugar de objeto al de sujeto y las estrategias que articulan para hacer frente a estos obstáculos.

1.3.2.1 Hacia el camino del sujeto: objeto deseado y deseante

El *boom* del rap compuesto por mujeres será más tardío, en torno a la primera década del 2000. En esta época dos son los nombres más sonados en el ámbito nacional, la catalana Arianna Puella y la andaluza Mala Rodríguez, cuyo primer LP subió a la lista de los discos más vendidos de ese año. Sin embargo, en los estudios de rap existió gran resistencia a considerar a estas raperas auténticas pues surgía el interrogante de si un rap que no está masculinizado sigue siendo rap. Tanto la generación de un discurso desde la vivencia, amparado por Arianna Puella, como la preferencia por la estética ostentosa de la mano de Mala Rodríguez, quedaban fuera del prisma conceptual desde el que se posicionaban los análisis de rap. La presión a la que están sometidas las raperas en la industria musical deja claro que la mayoría de las mujeres que triunfan en este mundo lo hacen a costa de su imagen, lo que nos llevaría al siguiente interrogante: ¿por qué asumen y normalizan las raperas roles hipersexualizados para iniciar o mantener sus carreras en el rap? Son varios los estudios que han intentado arrojar luz a este respecto tanto en la vieja escuela¹⁷⁵ como en la nueva.¹⁷⁶ Sin embargo, fue el monográfico de Carrasco y Herrero¹⁷⁷ el que más a fondo perfiló esta cuestión en los albores del rap compuesto por mujeres.

Me refiero a las mujeres como objetos en la obra de los raperos, tanto en sentido textual (el objeto de amor o desamor) como audiovisual (mujeres con poca ropa, con actitudes sugerentes y apoyando al raperero que se crece en el tópico del donjuán que dispone de un «harén»), pero también a los roles subordinados de la

175 Véase Corral Rodríguez: *Empoderamiento en el hip hop femenino español*; Fernández Llaneza: *Bitches & Sisters*.

176 Véase Pérez Anzola: *Del «trap» a la lírica arcaica*; Sibaja: *El videoclip de Hip hop andaluz*.

177 Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*.

escena como «coristas», «teloneras» o *groupies*.¹⁷⁸ La cosificación de las mujeres en el rap comprende el lugar de sujeto, como artistas menores o eternas aprendices, pero también el de objeto.

Por otra parte, en el imaginario de esta figura, la *groupie* es la aficionada que también está dispuesta a mantener relaciones íntimas esporádicas con el artista, y, si fuera posible, de sufrir su mal humor o actuar como confidente, es decir, de asumir lo que Amelia Valcárcel denomina como «ley del agrado»,¹⁷⁹ la gestión emocional de los sentimientos reprimidos desde la masculinidad, que las mujeres a través de su empatía y mediación deben liberar. Esta consideración arcaica anula totalmente la capacidad crítica y gusto estético de las mujeres, asumiendo una inferioridad moral e intelectual que las sitúa como medio y no fin en sí. Por otra parte, en el plano literario la *groupie* es demasiado orgánica para ser musa, en este sentido, el objeto de amor que es la mujer adquiere una perspectiva más abstracta e idealizada, permaneciendo en la posición de objeto como fuente de inspiración que eleva al poeta.¹⁸⁰ Este carácter abstracto, que desde el feminismo

178 Aunque el término no es específico de la cultura hip-hop, se entiende como la mujer joven que sigue de forma obsesiva a los músicos en los conciertos y giras. Es una versión erotizada de la función del fan que parte de la premisa que muchas de estas mujeres estarían dispuestas a mantener sexo con los artistas al sentirse atraídas por el poder o fama de estos. Los raperos se jactan de ello siendo este un parámetro para medir su valía, ya que la relación ídolo-*groupie* ocupa una parte primordial de las letras. Los conceptos asociados a esta categoría sitúan a la mujer en una función accesoria y desprovista de toda capacidad crítica. También se empleaba dentro del rap el insulto hacia la novia o la hermana del rapero rival para desacreditar su obra, como ocurría en las batallas por el honor medievales. Este término está denostado en la actualidad, se prefiere su uso asexual «fan» o «seguidor/a», que no lleva implícita dicha connotación.

179 Véase Amelia Valcárcel: *La Ley del Agrado*. En: Rosa María Rodríguez Magda (ed.): *Sin género de dudas: logros y desafíos del feminismo hoy*. Biblioteca Nueva 2015, pp. 185–202.

180 La objetivación de la mujer en la música procede de la Antigüedad, en la que la mujer artista debía complacer mediante artes como la música, la lectura poética o la pintura, pero también sexualmente al varón. El acceso de la mujer a la música no se producía como sujeto pleno creador, sino que se establecía siempre a través del hombre, con quien se vinculaba el virtuosismo, la innovación y la originalidad. La imagen de la mujer emuladora del varón impera en todas las artes haciendo que su función de creadoras se desdibuje, además de que solían representar el objeto amoroso o plástico, al que se cantaba, dibujaba o escribía, en palabras de Bourdieu y Wacquant: «Las mujeres solo pueden aparecer en él [en el orden social] como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento de capital simbólico poseído por los hombres» (Véase Bourdieu y Wacquant: *Respuestas*, p. 19). Ante la difícil entrada al mundo artístico como creadoras, las mujeres se convertirán en las principales receptoras de artes, así como en las musas o inspiración de los poetas, lo que reforzará asimismo el rol de la mujer que se ve a sí misma a través de la óptica del varón, proyectando como deseos propios las expectativas ajenas, lo que explica comportamientos paradójicos que la filosofía feminista ha desarrollado sobre los conceptos de libertad y amor.

se ha denominado «muñequización» de la mujer¹⁸¹ esconde un claro sesgo idealista, de proyección estetizada de las mujeres como seres inmateriales y perfectos, eternamente jóvenes y bellas, un continuo recordatorio para las mujeres de carne y hueso de su finitud, bastante breve en un canon de belleza pedófilo en torno al cual se construyen las narrativas de la pornografía que hoy configuran las prácticas sexuales normalizadas.¹⁸²

En el rap español, la cuestión de la cosificación femenina ha formado parte del arte del espectáculo desde sus inicios hasta la actualidad, de hecho, este no es un fenómeno que vaya en retroceso, sino que es el que más llama la atención a las artistas jóvenes en una época tan influida por el culto a la imagen. En la *old school*, el deseo de gustar por parte de algunas raperas en los inicios fue una estrategia publicitaria usada por los medios de comunicación para «atraer» a los consumidores, si bien en la *new school* parece nacer de la propia rapera, elemento que hace peligrar los cimientos éticos del feminismo. Aunque en el primitivo álbum *Rap'in Madrid* ya aparecían los nombres de Sweet y Sony y Mony, en ambos casos se reproducía el cliché de género tanto por su performance como por los temas de sus letras, «tradicionalmente femeninos».¹⁸³ los nombres de estas raperas figuran a modo de «mujer coartada» para justificar la presencia temprana de mujeres en el rap y justifican que algunos críticos hayan considerado el rap femenino un género menor que mostraba de forma muy parcial lo que era el movimiento hip hop. Este fenómeno ha sido denominado por Amelia Valcárcel «ginofobia»,¹⁸⁴ estrategia patriarcal que consistiría en utilizar de modo pernicioso la insuficiencia de alguna mujer en un empleo o puesto directivo para justificar la poca valía del grupo al que

Esto explica el supuesto gusto que las mujeres obtienen de procesos que mancillan su cuerpo como la depilación, la cirugía estética para rejuvenecimiento y las distintas formas de adaptación de sus cuerpos al canon estético de turno, la ya aludida «ley del agrado».

181 Bernárdez: *Representaciones de lo femenino en la publicidad*. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. En: *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, 14 (2009), pp. 269–284.

182 Alario: La influencia del imaginario de la pornografía hegemónica en la construcción del deseo sexual masculino prostituyente.

183 Un ejemplo de la escasa calidad de las letras y la repetición *ad nauseam* de los estereotipos femeninos, en este caso ligado al de la abnegada amante: «Solo sé que mi existencia no tiene valor, si no estás a mi lado y me ofreces tu calor» / «Supongo que soy tonta, que nunca cambiaré, que siempre que me llames a tu lado correré» (Véase Sweet: Sabes que te quiero). Llama la atención la doble moral que se proyectaba sobre el rap de las mujeres, con tendencia a lo comercial y delicado, frente a la dureza y la preponderancia del sujeto que observamos en la performance del «Hey, pijo» de MC Randy. Ambas representaciones funcionan como constructos poco realistas del género (masculinidad/feminidad) y de sus estragos para una recepción que construye sus ideales de vida en torno a ídolos completamente mediatizados por la cultura patriarcal.

184 Valcárcel: *Sexo y Filosofía*.

pertenece, de todo su sexo. Así las mujeres reconocidas por su excelente labor son solo excepciones que confirman la regla. En el rap español de los inicios estas excepciones fueron Mala Rodríguez, y, en menor medida, Arianna Puello.

El culto al cuerpo como posibilidad de supervivencia en la sociedad patriarcal será determinante para las mujeres que pasarán a competir entre ellas por el respeto de un hombre. La competitividad, aspecto determinante en el hip hop funciona de forma diferente para los dos sexos. El constructo patriarcal nos ha mostrado que mientras los hombres compiten por la acumulación hasta el máximo exponente con todos los integrantes de la escena, las mujeres compiten solo entre ellas por un mínimo.¹⁸⁵ Así pues, las artistas acceden al hip hop con desventaja a través de una competencia que es injusta *a priori*. El respeto en una zona imposible de conquistar sería ingenuo, por ello su competencia se transforma en justificación y demostración continua para «subsistir» en la misma. Sin embargo, la causa fundamental para el desencanto de las mujeres con el rap en estos inicios radicará en su objetivación sexual encarnada primero en la figura de la *groupie*, que tras la mercantilización del rap será el anzuelo para vender dicha música a través de la hipersexualización de las bailarinas o acompañantes de los videoclips. Resulta especialmente interesante esta primera concepción, que aúna el estereotipo de la mujer como consumidora sin dotes creativas, a la vez que se introduce el componente sexual y de deseo que la sociedad patriarcal proyecta sobre las figuras de poder.

Así pues, la proyección de la *groupie* se establece como un constructo patriarcal para recordarle a las mujeres su lugar, como parejas sexuales del creador, cuyo estatus se construye en tanto que son «aceptadas» por él, en un juego acumulativo en el que él busca el mayor número de mujeres, mientras que ellas le deben lealtad a un único rapero, ídolo con poder que castiga con el desdén o el

¹⁸⁵ Desde la infancia la socialización del niño implica la acumulación (conocimiento, encuentros sexuales, bienes materiales, etc.) en el ámbito público, donde todos los demás son rivales potenciales. Ser competitivo implica riesgo y mostrar superioridad en cualquier tarea ante cualquier interlocutor; mientras que la niña aprende el conformismo para con los demás y la competitividad exclusiva consigo misma. Su lucha no se centra en derribar a un oponente externo, sino a mejorarse a sí misma en función de las expectativas sociales, dirigidas a la complacencia de un tercero (Véase Valcárcel: *La Ley del Agrado*). Su competitividad se orienta al interior, o bien, a las demás mujeres y no se basa en la acumulación, sino en el mantenimiento de las posesiones (materiales o intelectuales) bajo un eterno cuestionamiento de si realmente las merece. Este planteamiento explicaría el «síndrome de la impostora» (Véase Pauline Clance y Ament Imes: *The impostor phenomenon in high achieving woman: dynamics and therapeutic intervention*. En: *Psychotherapy: theory, research and practice*, 15, 3 [1978], pp. 241–247) que sufren en mayor o menor medida todas las mujeres en su carrera artística o intelectual y aquellas que se encuentran en posiciones de poder.

abandono la iconoclastia de su fan/amante. Este esquema polígamo se repite en numerosas tribus y es el que se desprende de muchas doctrinas religiosas, lo que subraya desde una dimensión antropológica el carácter sectario del movimiento en los 90, tan vinculado a estas formas culturales de masculinidad marginal y primitiva. La libertad sexual del varón no tiene el mismo correlato diferencial para las mujeres, cuya actuación en el campo sexual se relaciona directamente con intereses profesionales o artísticos, haciendo que su trabajo intelectual y su vida personal se intercalen, volviendo realmente complejo compaginar la vida privada y la profesional.

Sin embargo, me resulta interesante indagar en la forma en la que estas pioneras del rap trataron una de las cuestiones centrales en la «querella de las mujeres», la asociación del cuerpo femenino como adorno y su nexo con el silencio.¹⁸⁶ Porque las raperas de los inicios también debatieron sobre si es el adorno una vía de empoderamiento o de sometimiento para la mujer. Así pues, la mujer desnuda fue leída por los sectores más conservadores como mujer sexualmente accesible, pública, dentro del imaginario de la concubina; mientras que el sector más progresista entendió un componente liberador en el destape que vendría a reivindicar la libre elección del vestir o de la estética femenina al margen de la represión religiosa o patriarcal. El culto al cuerpo en la rapera es ambivalente: por una parte, se exige una adecuación al canon de belleza vigente, lo que podría suponer el aumento de éxito al cuidar este mandato; no obstante, sobre el cuerpo femenino sigue primando una mirada instaurada en la honra, enfocada en el uso de su sexualidad, relegando su arte a una esfera secundaria. La negación de la capacidad creativa con vistas a aumentar la estética deviene en una anulación de la propia figura de la rapera, de su ontología, manteniéndola en roles secundarios.

La cuestión motiva dos puntos de partida para las raperas en la sociedad patriarcal. Por una parte, el adorno es lo que determina el estatus de la mujer, pues como ser carente de esencia, ha de construirse a través de artificio, mutable y dependiente de su acceso económico; pero, por otra parte, el adorno otorga agencia a la mujer como objeto deseado sobre los hombres, pues estos se convierten en sujeto deseante dependiente o manipulable de acuerdo con su instinto sexual. Que hoy en día muchas artistas aseguren sentirse empoderadas desde la recurrencia a artificios como el maquillaje, la performance feminizada y las operaciones de cirugía estética da clara cuenta de la pervivencia de una imagen de *femme fatale* que todavía impregna el mundo del espectáculo.

186 Véase Milagros Rivera Garretas: La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual. En: Política y Cultura, 6 (1996), p. 36.

La incongruencia que han tenido las creadoras en cualquier disciplina a lo largo de la historia también se expresará en el rap a través de dos modelos que las raperas han llevado a cabo desde sus orígenes: la reafirmación de los estereotipos de género para marcar la diferencia; o bien, el intento de asimilación como «una más» del movimiento a través de la imitación de los códigos masculinos, leídos por las y los integrantes de la escena como los códigos universales o neutrales del rap. Este conflicto identitario ha sido definido por Carrasco y Herrero como el camino de no sujetos a objetos. La mujer adorno o la mujer masculina no parecían especialmente sugerentes en un panorama en formación, cuyos códigos más bien relegaban a la mujer al anonimato o a la parodia. Ambas vías, la femineidad exagerada y la asimilación masculina serán empleadas en los inicios de estas artistas para hacerse un hueco en el mundo de rap:

Es decir, creíamos que aquellas mujeres que no aceptaban los modelos impuestos desde una óptica patriarcal (raperas masculinizadas o coristas sexualizadas) eran rechazadas con argumentos tales como «lo que esa hace no es rap», «no saben clavar las rimas», «tienen la voz demasiado aguda», etc. Nos parecía evidente que era el varón sobre quien recaía la legitimidad tanto de establecer patrones de calidad artística, como de juzgar con relación a dichos valores la pertenencia o no a la primera línea del Hip Hop.¹⁸⁷

La Mala Rodríguez es un caso aislado dentro del panorama español, una mujer que no recurrió esta dicotomía para saltar a la fama.¹⁸⁸ Dejando de lado esta escena *mainstream*, paralelamente se desarrollaba en España desde los inicios del rap un movimiento *underground*, que agrupará a todas aquellas referentes de artistas posteriores que surgirán en lo que podríamos denominar la «ola feminista del rap». Sin embargo, todas esas veteranas del rap español, cuyos nombres apenas son conocidos, son las iniciadoras en los 90 de un primer rap femenino que se retroalimentaba a sí mismo y subyacía sediento del reconocimiento y la expansión que también ambicionaban sus precursoras; podríamos denominar este impulso como «querella de las raperas» marcando una analogía con este acontecimiento en la historia del pensamiento feminista. A este respecto, en dicha época de transición, después del lanzamiento de su primer LP *Justicia verbal* (2009) Zeidah apelará a esta necesidad de referentes femeninos en el rap:

Aunque la presencia femenina fuera poca, era de una calidad muy alta, me representaba y solo me esforzaba en mejorar para poder llegar al nivel de esas referentes [refiriéndose a Shuga Wuga y Ari] que admiraba. Fue después, cuando ya llevaba más tiempo, que empecé a

¹⁸⁷ Véase Carrasco y Herrero: *Mostrar más para ser una más*, p. 4.

¹⁸⁸ Para la comparación de la trayectoria de Arianna Puella y Mala Rodríguez véase el estudio de Corral Rodríguez: *Empoderamiento en el hip hop femenino español*.

notar las consecuencias de esa situación. Al principio solo estaba enamorada de esa música y de ese modo de vida.¹⁸⁹

Así, raperas como Mai, Wöyza, Shuga Wuga, Dnoe, Las Niñas, Sylá, Le Fay, Zeta Drastyka, o Sondkalle aparecen solo sesgadamente en los primeros trabajos recopilatorios del rap de los 90, pero son rápidamente olvidadas en una efímera performance mediática y asimiladas como teloneras, *groupies* de los raperos masculinos o raperas de «segunda clase». La presencia de las mujeres en el rap siempre estuvo ligada a la resistencia, por ello, una década después, las que siguieron el trabajo de estas artistas reconocen desde su propia experiencia la ardua labor que supone para ellas crearse un nombre en la escena del rap. La observación del corpus comentado presenta la década de 2010 como el momento concreto en el que el rap femenino se vuelve activamente un rap feminista tanto en su mensaje como en su forma. Como sus antecedentes podemos señalar a todas esas raperas que una década anterior abrieron camino y sirvieron como referentes de toda una generación comprometida con el rap feminista que vino después, especialmente Mala Rodríguez, Shuga Wuga, Arianna Puella o Dnoe, quienes en testimonios de sus sucesoras fueron las primeras raperas en introducir una perspectiva de género en el rap, visibilizar los problemas que atañían a las mujeres en España y entrever los obstáculos que se les presentaban. Sin embargo, la historia del rap femenino español no es fácilmente rastreable en la obra de las propias raperas. Su trabajo irradia de las colaboraciones, de la lucha continua por trascender y se abre paso a través de las lecturas feministas que parte de la crítica y el *fandom* arrojan sobre sus poéticas.

Cuando las mujeres acceden al rap como creadoras, deben articular un modo de mantenerse en el espacio creativo que las desplace del lugar de objeto al de sujeto; y este desafío no será resuelto de la misma forma por todas. Frente a la complejidad que supone este acercamiento, ya que cada rapera enuncia desde su individualidad, no todas las raperas se ciñeron al esquema «corista sexualizada/rapera masculinizada» que introducen Carrasco y Herreno, sino que algunas buscaron sortear el anonimato refugiándose en la construcción de una estética y ética propias, como Zeidah. Sin embargo, sus proclamas no llegaban a ser oídas en un momento en el que no existía una conciencia feminista que vinculara a las mujeres del hip hop español. Hasta que estas se dieron cuenta de que solo podrían transitar el rap con éxito cuando su narrativa se convirtiera en discurso convocante, generando lazos entre sí y apelando a una recepción feminista, com-

189 Ana Iris Simón: Ya es hora de reivindicar a las raperas españolas de los 90 y 2000. En: *Vice* (2019).

prometida con un cambio en los códigos éticos y estéticos del rap; tuvieron que pasar varias décadas.

La respuesta a la pregunta de por qué se conforman las mujeres con el estereotipo de género remite a los clásicos obstáculos de las creadoras en todos los ámbitos del pensamiento y el arte: la inexistencia de referentes, el techo de cristal, la violencia interna en la *crew*, el hartazgo ante la justificación permanente de la propia valía, etc. Estos hechos hacían difícil compaginar la personalidad artística plena e independiente de los posicionamientos maniqueos que oscilaran entre la emulación de los varones y la asimilación de códigos impuestos como única forma de entender el rap; o bien, el distanciamiento de estos y la repetición de un discurso similar al de las cantantes y *performers* de otros géneros comerciales como el pop. De cualquier modo, ambas son vías impostadas, que mantenían a la rapera aislada, centrada, en el mejor de los casos, en el plano literario de la escritura del yo, ya que hasta la irrupción del rap feminista y la potencialidad de su rabia no asistiremos a lo que consideramos rap feminista en esta disertación, el de la cólera que sustituye al llanto y el de la razón que cuestiona la costumbre.

1.3.2.2 La voz silenciada de las raperas

Siguiendo la analogía de la querella, al indagar en su dimensión social, destaca la escasez y la «inconexión» del trabajo de las mujeres desde la conciencia plural de participación en esta escena. La incursión de raperas como sujeto al mismo nivel que sus coetáneos varones supuso un elemento desestabilizador del discurso; generando una reacción de los raperos, quienes adoptarán una mirada similar a la que emplearon los intelectuales de la baja Edad Media: el discurso misógino o el elogio femenino exagerado. La primera dirección tendrá mayor cabida en las corrientes del *gangsta rap* y sus derivaciones más actuales como el trap masculino; mientras que la segunda encarnará una corriente minoritaria dentro del rap conciencia que busca el reconocimiento del rol femenino desde la óptica masculina, marcada por la relación que el arquetipo femenino desarrollado establezca con él, por ejemplo, abundan piezas que los raperos dedican a mujeres que han sido importantes para ellos.¹⁹⁰ En este sentido, las raperas que buscan hacerse un hueco en esta escena han de tomar la voz subvirtiendo los roles esperados para ellas. Si el destino de las mujeres era el matrimonio, el claustro o la prostitución;

190 En la canción «Mamá me dijo» el rapero ZPU agradece a su madre su tarea de criarlo. La canción se construye sobre la reiteración de las enseñanzas que la madre profesa al hijo. La identificación con la madre es lo que dota a las mujeres de dignidad, como apreciamos en este pasaje: «Por qué mamá me dijo, trata bien a las mujeres, como haces conmigo, si no la vida te devolverá lo que eres» (ZPU: Mamá me dijo. En: *Contradicciones*. Amasajala 2008, 1m34s).

en el rap no parece ser muy diferente (la novia del raperero o la fan empedernida). Este elemento podría contestar el interrogante que las críticas de rap se hicieron al principio: ¿por qué hay tan pocas mujeres con roles destacables o poderosos en el rap? ¿por qué tienen menos éxito?

Según Carrasco y Herrero una posible explicación para el escaso reconocimiento de actantes femeninas en esta escena lo encontramos en los dos recursos que el patriarcado ha empleado para asegurar la supremacía de los grupos dominantes: un primer filtro, la privación (son pocas las mujeres dedicándose al rap) y un segundo recurso, la irreconocibilidad, que puede expresarse de dos modos, a través del silenciamiento, falta de difusión de aquellas que han logrado hacerse un hueco o bien, a través del desmerecimiento (consideración de su trabajo como género menor), o bien, la negación o anulación de su obra (ignorar su producción).¹⁹¹ La estrategia más empleada habría sido la del veto de los espacios de creación, que en el rap se articula en el ámbito público, es decir, en la calle,¹⁹² si bien el rap femenino no necesariamente enunciará desde el simbolismo masculino asociado a este espacio.

Por ello, Internet se erige en primera instancia como una plataforma de acceso a este mundo bastante igualitaria, dando al principio una falsa apariencia de meritocracia. La violencia machista en el rap, por tanto, se expresará en esta segunda época de forma más sutil, lo que contribuirá a luchar contra las formas más directas de misoginia, aspecto que en las primeras décadas se había resuelto en el rap con total impunidad.¹⁹³ La dificultad de participar en festivales o torneos seguía existiendo, pero la difusión que posibilitaban plataformas como Youtube, Bandcamp,

191 Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*.

192 Entendemos este espacio no solo como el elemento físico de la calle donde se disponen las manifestaciones culturales del hip hop, sino también en su plano simbólico, como conjunto de temáticas y estrategias que nutren las historias del rap, compuestas por historias de vida, sucesos que conmocionan a la recepción, universales literarios ligados a aspectos étnicos o socioeconómicos que interpelan a los creadores, etc. Al abordar este ámbito callejero desde el feminismo cabe incidir en las cuestiones que preocupan a las mujeres en su acceso al mismo, pues en la calle se producen la mayoría de las violencias sexuales cometidas por extraños; mientras que en el ámbito privado se concentran las violencias perpetuadas por miembros del entorno de la víctima. En contextos de dominio patriarcal la integridad femenina no está asegurada ni en la calle ni en la casa. El temor a transitar la calle, la ocultación en el hogar y la connotación que el espacio público genera en las mujeres articula formas de rap periféricas que abordan el tema desde otra perspectiva, o directamente evitan o esquivan su tratamiento.

193 Un ejemplo de ello en el rap lo encontramos en el viraje feminista y *queer* que toma el último disco, *La estanquera de Saigón* de Los Chikos del Maíz, grupo de rap comunista abiertamente machista en sus trabajos previos, cuya pretensión «feminista» resulta cuanto menos dudosa y esnobista, tanto por la elección de un discurso falaz asentado en el progresismo de ciertos tipos de masculinidad subordinada y marginal de hombres heterosexuales; como su acogida al

MySpace, Spotify, o el contacto con DJs de otras zonas geográficas facilitó bastante la difusión y la generación de lazos entre escenas de todo el mundo hispánico, estableciendo sugerentes colaboraciones que aunaban recepciones a ambos lados del Atlántico, fomentando así la expansión de una escena femenina comprometida con la promoción de las mujeres. No obstante, pese a que hoy en día resulta difícil establecer una prohibición explícita a las mujeres para rapear en determinados contextos, existen formas sutiles de restringir su entrada. Un ejemplo de esta hostilidad se encuentra en la dificultad que las mujeres encuentran en las *crews* mixtas,¹⁹⁴ lo que las empuja a construir *crews* femeninas, a modo de espacios no mixtos donde puedan crear en libertad. Un caso notable es la propia creación de discográficas que apoyen el trabajo de las raperas, ejemplo de ello es la agencia de representación de artistas femeninas Mimosa Bulegoa, iniciada por la rapera La Furia. En muchas ocasiones estas pandillas se consolidan en torno a aspectos interseccionales compartidos por las integrantes del grupo, por ejemplo, la ascendencia migratoria de raperas europeas refuerza colaboraciones internacionales en pro de causas diferentes, ejemplos de ello son el proyecto de Ana Tijoux y Shadia Mansour «Somos Sur»; o de «Soy lo que soy» por parte de Rebeca Lane y La Furia; o bien, en un plano regional, la militancia política acerca a algunas raperas para organizarse artísticamente, como el colectivo Agüita Toffana, conformado en torno al SAT (Sindicato Andaluz de Trabajadores/as).

Esta asociación entre mujeres generará, además, un entorno seguro y libre de violencia hacia sus cuerpos, posibilitando la creación de redes, la sororidad y los grupos de autoconciencia, elementos cumbre para el nacimiento del rap feminista, tal y como se había fraguado antaño el feminismo radical. El mundo del hip hop, entendido como la proyección idealizada de una masculinidad deseada por las propias mujeres en la que las dinámicas de dominación hacia ellas resultan

transgenerismo en un momento en el que el tema ya forma parte del debate público (Véase Los Chikos del Maíz: Putas y maricones. En: *La estanquera de Saigón*. Boa Cor 2014).

194 Existen distintos testimonios de mujeres procedentes de diferentes ámbitos del hip hop donde denuncian episodios de violencia por parte de productores, compañeros y público: desde violencia psicológica, a través de insultos, abucheos, comentarios despectivos sobre su cuerpo o desmoralización en cuanto a sus capacidades, incluso hasta proposiciones sexuales o intentos de violación. Situaciones desagradables ligadas al hecho de ser mujeres han hecho que muchas de ellas se desencanten del movimiento, reconduciendo sus esfuerzos a otros ámbitos más «amables» (Carrasco y Herrero: Demostrar más para ser una más; Simón: Ya es hora de reivindicar a las raperas españolas de los 90 y 2000). Este aspecto recalca la necesidad de construir referentes femeninos y espacios seguros para que las mujeres puedan ocupar estas escenas en la proporción que se merecen y sin sentirse ninguneadas y violentadas por su sexo.

impunes,¹⁹⁵ funcionará como el escenario perfecto para establecer estrategias de negación y de no representación. Por una parte, las raperas, a excepción de Mala Rodríguez, no llegarán a gozar de las estrategias necesarias para hacerse un nombre en esta industria, contando a menudo no solo con el desprecio de los artistas, sino con el del público, acostumbrado a unos valores masculinos que en una mujer no resultan «creíbles». Esto es lo que Carrasco y Herrero llaman «círculo vicioso de la representación»,¹⁹⁶ es decir, la imposibilidad de convertirse en sujeto del rap cuando serlo implica una apariencia y una actitud social ligada al sexo masculino. La asociación a un discurso (el rap) de un mandato de género (el masculino) no marginaría solo lo femenino, sino también lo feminista, en tanto que ambas rompen con el mandato de género basado en lo masculino entendido desde la masculinidad marginal, que es en sí misma la proyección de la masculinidad hegemónica que articula en la ilegalidad unas fantasías que en el plano de lo real solo podrían ser resueltas en la clandestinidad.

No puede haber sujetos femeninos que representen un rap auténtico porque la escena veta cualquier apariencia o comportamiento que no se ajuste por naturaleza al masculino. Una mujer que se comporta como un hombre, es decir, aquella que se posiciona desde el mandato masculino resulta anómala en esta cultura y, por tanto, carece de autenticidad, es lo que en rap se conoce como «toyaco», incapaz de seguir el «keep it real»,¹⁹⁷ tan importante en los círculos de hip hop. La problemática de esta cuestión reside en que las características masculinas, es decir, aquellas que conforman el estereotipo del varón no solo son mejor aceptadas en la sociedad, sino que son las únicas que garantizan el cumplimiento de los rasgos básicos del rap: el *egotrip*, la competición y el liderazgo sobre la *crew* y el barrio. Esta perspectiva anula el rap femenino sustentado en las feminidades barriales, en las que las redes de apoyo, de cuidados y de protección ante la violencia son más visibles que en los barrios más acomodados o las sociedades más individualistas. El giro neoliberal de la música urbana supone una la amenaza para el rap feminista, —comprendemos este desde una mirada ilustrada y radical como aquel que anhela abolir el mandato de género como garantía de la igualdad humana—, para el mantenimiento de unos pilares discursivos sustentados en lo

195 Nos referimos a corrientes como el *gangsta rap* que alimentó buena parte del trap, en el que observamos dinámicas de colectividad expresadas a través de sujetos que dominan a las mujeres, quienes reciben deseadas esta discriminación. El rol servil y complaciente del arquetipo femenino de gran parte de los videoclips de música urbana no solo tolera la violencia, sino que la legitima a través del consentimiento, justificándolo desde las éticas neoliberales de la primera y segunda generación de raperas en el beneficio económico o en el éxito social.

196 Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*, p. 99.

197 Este concepto ha sido teorizado por Chang: *Can't Stop Won't Stop*.

masculino. Mientras que el rap femenino no pone en tela de juicio la pureza del rap, pues su posición subordinada no resulta alarmante; el rap feminista comienza a desvirtuar ciertos parámetros básicos para la cultura hip hop.

En el ámbito receptivo, por otra parte, el desmerecimiento aseguraría que las mujeres que accedían al ámbito de la creación de cualquier tipo debieran mostrar genialidad, una capacidad superior a la de sus compañeros para asegurarse el mismo lugar y un estado de alarma permanente para justificar la ocupación de ese espacio. Esta estrategia se materializa en el rap a través de la inexistencia de *crews* en las que posean un papel equivalente al de los artistas varones, así como en la negativa de discográficas que quieran financiar sus discos o la censura en festivales o torneos. Es de hecho este sector del movimiento el que produce un veto más alarmante, los torneos de *freestyle rap* nacionales e internacionales, las conocidas como «batallas de gallos», donde solo a partir de 2019 encontramos una incipiente presencia femenina, que además resulta bastante minoritaria.

El análisis del corpus de este trabajo nos llevaría a considerar que uno de los inconvenientes que entorpeció el acceso de las mujeres al rap fue la naturaleza dual del discurso: su carácter personalista y su propósito comunal. En el rap coexisten varios yoes, que en función de la corriente y el estilo particular del rapero oscilan entre el lirismo y el carácter épico; entre la historia de vida particular o el manifiesto convocante, entendiendo el rap como continuación de una literatura oral¹⁹⁸ que nace en lo colectivo, pero tiende al reconocimiento del individuo. Las autoras anteriores al *boom* del rap feminista (en torno a 2010) permanecían en el anonimato por su ausencia de individualidad, percibidas como «las idénticas», un grupo homogéneo sin genio creativo que buscaría interpelar a una recepción fundamentalmente masculina con la que no compartía experiencias comunes. Así el rap de las mujeres se erigía como subcorriente minoritaria y apenas tenida en cuenta, el «rap femenino», un rap que trata cuestiones de mujeres, devaluadas y accesorias para el discurso *mainstream*, y, por tanto, únicamente interesante para ellas. En los inicios este público femenino supondría una recepción bastante minoritaria, sin embargo, la no exigencia de letras de contenido feminista y el hecho de conformarse con la falacia de la neutralidad o universalidad masculina se explica más bien desde la alienación y la naturalización del androcentrismo que desde un criterio cuantitativo: en este primer estadio no es tan importante cuántas mujeres escuchan rap, sino cuáles son sus expectativas al hacerlo.

198 La falta de acceso de las mujeres al capital cultural configuraba distintas formas de acumular experiencia, ligadas a lo privado, y por tanto a lo oral. Así pues, incluso en un género oral, al que las mujeres tradicionalmente han contribuido más que los hombres, las recopilaciones o los intentos de canonizar su obra brillan por su ausencia, frente al prolífico campo de literatura cancioneril adjudicada a varones.

Por una parte, la autoría es una cuestión imprescindible en el rap, puesto que los raperos con compositores de sus letras y en ellas deben exaltar su figura, erigirse como héroes o líderes de su comunidad. Pese a que el propósito es colectivo, el ejercicio de ostentación del ego es individual, basándose en un proceso poietico propio del arte de autorías concretas. En el rap compuesto por mujeres, el reconocimiento de la autoría individualizada permite salir a las mujeres de la categoría de «idénticas»¹⁹⁹ en la que están encerradas. Los textos y obras de una rapera llevan su firma, su seudónimo y su estilo, lengua, y tono peculiar son características que construyen su perfil artístico sacándola del anonimato y diferenciando su trabajo más allá de la etiqueta simplista de «rap femenino». Mientras que este alude a una supuesta homogeneidad estilística y temática, reconocer la autoría, es decir, emplear conscientemente el yo-lírico con vistas a resignificar su nombre y particularidad lleva a la rapera al reconocimiento y le permite luchar contra la irreconocibilidad de la escena del hip hop masculino. El lugar común de la autoría en el arte femenino es uno de los primeros obstáculos a los que las raperas debieron enfrentarse. La reivindicación de su estilo y nombre individual será uno de los grandes avances que abrirá el camino a sus discípulas.

Por otro lado, el rap también posee la pretensión de convertirse en discurso, en voz de una comunidad o de un movimiento social, que tradicionalmente ha sido la lucha antiimperialista, antirracista y anarquista. En este sentido, el rap de las mujeres hallará su máximo obstáculo en esta primera fase: encontrar un punto en común en el que coincidan las mujeres; puesto que, sin una conciencia de la dominación compartida, las opiniones y percepciones de estas son muy divergentes. El patriarcado fortalece una cultura de la rivalidad por la aprobación de un hombre, dificultando la sororidad, la unión de las mujeres para darse cuenta de un objetivo común: «Las mujeres van en los dos últimos siglos adquiriendo poco a poco autoconciencia como sexo, como grupo de interés; pero, precisamente porque al hacerlo se oponen a un orden de valor —el patriarcal—, compartido por varones y mujeres, no tienen fácil dianoéticamente señalar al contrario».²⁰⁰ El rol colaboracionista de muchas mujeres y el estigma que muchos hombres viven en el patriarcado por presentar una masculinidad que no encaja con los parámetros de deseo de poder, éxito, heterosexualidad, promiscuidad o alarde de la virilidad da lugar a confusiones respecto a la aceptación de la existencia de un patriarcado compuesto individualmente por hombres. Así Valcárcel determina:

199 Término que alude a la categoría desarrollada en Celia Amorós: Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación. *Arbor*, 128 (1987), pp. 113–127.

200 Amelia Valcárcel: Entre la Venadita y la Medusa. En: *Isegoría*, 38 (2008), p. 102.

El feminismo ha evitado siempre, es más, ha sentido pánico ante la idea de que su trabajo y su lucha fueran interpretados como una «guerra contra los hombres». Ha buscado y busca enemigos abstractos: las leyes, las costumbres, el patriarcado... enemigos que no tengan rostro. Sin embargo, la libertad de las mujeres tiene muchos enemigos que cumplen lo que Hegel magistralmente dictaminó, que «sólo obra lo particular»; malamente podrían ser las mujeres humilladas, sometidas, violentadas o ninguneadas si algunos y algunas no lo hicieran real y efectivamente.²⁰¹

Así pues, en esta primera escuela las mujeres enunciarán en el rap desde su particularidad, buscando ser acogidas en el ecosistema mediático carente de conciencia compartida, lo que las llevaría a asimilarse en el sistema desde el género, ya sea el dominante, adoptando atributos masculinos; o bien, desde lo femenino, intensificándolos. Ambos acercamientos impiden la toma de conciencia por parte de las mujeres de que son un grupo con intereses comunes, es decir, no permite la creación del dispositivo de pensamiento y acción que llegaría a ser el rap feminista a lo largo de la década posterior. Ante ello, la segunda estrategia patriarcal que las raperas deben sortear es la ocultación de su obra y su persona. Este recurso de descrédito posee también una trayectoria histórica, el silenciamiento a través de la falta de representación. Al igual que las literatas o las científicas, las raperas no aparecen en general en el archivo historiográfico de la disciplina, lo que se traduce en la falta de mención en recopilatorios, documentales, obras críticas sobre el género y demás eventos para promocionarlas.

Este fenómeno es especialmente llamativo en el caso de Mala Rodríguez, quien pese a estas circunstancias pasó a la historia por su genialidad artística y su performance original, incluso antes que raperos tan notables coetáneos suyos como Tote King o el grupo SFDK. Sin embargo, fueron y son muchos los intentos por invisibilizar su figura (por los sectores más conservadores del hip hop), aunque hoy en día resulta inimaginable su expulsión del olimpo del rap. También por parte de la crítica observamos una puesta en duda constante del trabajo de las raperas mediante lo que Carrasco y Herrero han llamado «la exclusión de sus productos de lo que se considera Hip Hop», siendo este el mecanismo de discriminación el que encontramos en citas de este tipo: «La Mala Rodríguez —que logró con su primer lanzamiento *Lujo Ibérico* subir a la lista de los discos más vendidos, pero a la que no se puede encajar fácilmente en la categoría de MC de rap—».²⁰² Con mucha menos fama, pero con una estética y pose más masculina, Arianna Puello (Ari), en palabras de Camargo, es la única que «hasta ahora ha conseguido sumar años de aprendizaje en el mundo del hip-hop, estilo propio, buenas letras

²⁰¹ Ibid., p. 103.

²⁰² Véase Camargo: De la protesta a la cesta, p. 56.

y un público fiel»,²⁰³ situando el criterio androcéntrico como el único viable y auténtico para una ética y estética del rap bien valorada por la crítica. Otros mecanismos de exclusión tradicionales también tienen correlato en el rap:

La Historia del Arte oficial ha olvidado a las mujeres. A lo largo de los siglos, las mujeres han sido apartadas de la primera línea de la producción artística a través de diversos mecanismos: relegándoles a papeles de interpretación secundarios (coristas, enamoradas del protagonista); interpretando obras de autores masculinos; vetándoles la posibilidad de la producción artística; usurpando la autoría de sus obras; etc. El caso del Hip Hop en el Estado español no parece una excepción». ²⁰⁴

El hermetismo androcéntrico del rap empujaría a las raperas a construir su obra como género menor,²⁰⁵ oscilando entre la defensa del discurso misógino y la necesidad de generar una narrativa propia que diera cuenta de su particularidad como forma de desarticular la categoría de «idéntica». Carrasco y Herrero exponen los resultados que muchos estudios han llevado a cabo sobre la recepción y la visión que el público tiene sobre la obra de las autoras cuyas conclusiones apuntan a la catalogación de su trabajo con la etiqueta «rap de mujeres» sin revisar sus particularidades y presuponiendo determinadas características ligeras y moderadas (suavidad, dulzura, temas menos obscenos o rimas menos arriesgadas). Así se ejercía presión constante desde los entornos del hip hop para cumplir estas rígidas poses, una impostura de varones, es decir, un travestismo ideológico, que las obligaba a situarse en la disidencia, pues desafiaban los estereotipos femeninos en tanto que no buscaban transformarse en varón, sino en ser humano. Este dilema, desafiar los mandatos de su género para tampoco poder llegar a convertirse en el otro, las situaba en un terreno marginal, incapaces de definirse como sujetos, en un umbral de ambos géneros, sin pertenecer plenamente a ninguno. Las raperas de este entonces todavía no se veían en la escena como integrantes de un mismo grupo, observando más diferencias que analogías entre ellas, excluidas de la competición global y relegadas a una rivalidad enfermiza entre ellas.

La consideración del rap femenino como género menor es parcialmente justificable si tenemos en cuenta las primeras producciones que se hicieron para mercantilizar el movimiento, lo que se logró a través del uso de mujeres-adorno que rapeaban, como la anteriormente citada Sweet, para que el género musical resultara más atractivo al público masculino que lo desconocía. En la década de 1990, momento cumbre para la consolidación del hip hop español, la mujer parecía predestinada a dos roles: la negación del éxito como no-sujeto, o la consecu-

²⁰³ Ibid, p. 56.

²⁰⁴ Véase Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*, p. 99.

²⁰⁵ Carrasco y Herrero: *Demostar más para ser una más*.

ción de la fama usando su imagen. La marginalización del impulso creativo se manifestará también a través de las acusaciones de falsedad de sus producciones, de no ser capaces de representar su escena, es decir, de «toyacas», aquellas mujeres que resultaban poco creíbles por desarrollar una performance femenina, o bien, aquellas que apropiándose de códigos masculinos²⁰⁶ eran leídas como «mujeres travestidas» ideológicamente, pues, como venimos explicando, la calidad de sus textos siempre estuvo y continúa estando, supeditada a su apariencia física.

1.3.3 Las raperas feministas de la new school

Las mujeres de esta generación se separan de los roles femeninos que sus abuelas habían representado a la perfección o que sus madres habían pretendido romper. Se trata del acceso masivo de la mujer a la formación reglada y el desencanto completo de la mayoría por los ideales de familia y pareja. Esta discontinuidad entre el ámbito público y el privado y el deseo de éxito empujarán a menudo a estas mujeres a centrarse en sus carreras profesionales o artísticas descuidando los roles tradicionales que habían ocupado antes. Sin embargo, no todas las autoras usarán el feminismo como proyecto de vida, sino que algunas encontrarán en el neoliberalismo y el culto al cuerpo la mejor forma de empoderamiento personal en una sociedad en la que la imagen pública predica una falsa idea de libertad sustentada en la acumulación material.²⁰⁷ Este desajuste entre las expectativas sociales y los deseos o aspiraciones profesionales y vitales individuales nos permitiría entender la masiva entrada de las mujeres al rap a partir del 2010, en pleno apogeo de la nueva escuela, momento en el que también se hizo visible la frecuente «alianza ruinosa»²⁰⁸ entre el feminismo y el resto de los movimientos sociales, ocurrida en la decepción que las activistas tuvieron a lo largo del 15M.²⁰⁹

206 Ramírez: *Cuando decir es hacer*, p. 228.

207 Véase Pérez Anzola: *Del «trap» a la lírica arcaica*; Suárez: «Trap» y neoliberalismo.

208 Véase Celia Amorós: *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra 1997.

209 Remito a la tesis doctoral de Carmen Galdón Corbella: *La interacción entre los movimientos sociales y el feminismo. El movimiento 15M y la Comisión de Feminismos Sol*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos 2016. Esta se ocupa de la interacción entre los movimientos revolucionarios y el feminismo, mostrando los encuentros y desencuentros producidos en su seno. Su tesis es optimista, pues reconoce el relevo generacional de un feminismo organizado que se fortalece en el 15M compuesto de mujeres más jóvenes. Sin embargo, en este se producen ciertos roces fruto de las experiencias compartidas distintas y del avance de la doctrina queer y el «software libre» que caracteriza a los feminismos 2.0 y a lo que ha denominado «tecnopolí-

El rap querrá convertirse en voz de esta indignación, sin embargo, los creadores reproducirían el mismo discurso misógino de una izquierda organizada por la liberación del colectivo, que acabará jerarquizando asimismo sus propuestas y provocando la necesidad de que las mujeres se organicen de modo independiente. Así es como podemos entender la emblemática frase que cierra el ensayo de la rapera cordobesa Gata Cattana titulado «Acerca del hembrismo y otros delirios»: «Si alguna vez negociamos un mundo nuevo, queremos café para todos y todas, que ya van muchos años fregando las tazas».²¹⁰ Con ella la potencialidad de cambio se presenta como desiderátum, no como logro, trazando un puente entre el feminismo marxista al mismo tiempo que señala cómo las propuestas antifascistas de la izquierda someten y devalúan a las mujeres entendiéndolas como auxiliares, como complemento de un movimiento social que tiene como sujetos a los varones, remitiendo de nuevo a la noción de androcentrismo y exclusión femenina en la categoría ontológica de personas del feminismo beauvoiriano.

Independientemente de la corriente del hip hop que tomen estas artistas en todas ellas se observan algunas similitudes que esbozan una nueva escuela paralela a la que se está produciendo en el rap *mainstream*, pero cuya ética, estética y política abraza un compromiso feminista que no encontrábamos en la cuna del rap español. Siempre hubo raperas que enunciaban desde una perspectiva centrada en las mujeres. Sin embargo, hasta la segunda década de 2010, no se aprecia de forma más generalizada una toma de conciencia y una enunciación abiertamente feminista. Son varias las peculiaridades que caracterizan al perfil de las raperas de la nueva escuela. La primera concepción del machismo que se produce en el ámbito del rap para las raperas veteranas enmascara formas de violencia simbólica que las artistas no llegan a percibir como agresiones directas o dirigidas hacia ellas. En la segunda década del milenio las dificultades de las creadoras parecen estar enfocadas en espacios aún muy masculinizados como el *freestyle*, dando una falsa apariencia de igualdad en otras modalidades del movimiento, como el rap de estudio, donde confluyen propuestas de más calidad literaria y compromiso ético. El rasgo que diferencia a estas raperas será la toma de conciencia de su situación de mujeres en la industria musical y la negación de las dos vías a disposición (el travestismo ideológico y performativo/la sexualización y exaltación de la feminidad). Así pues, las raperas de la nueva escuela, habiendo tomado conciencia de las dificultades que ostentan por ser mujeres, son artistas comprometidas que buscan conscientemente la abolición del género y la desarticulación del patriarcado en todas sus facetas, empleando el discurso a veces

tica», cuya aplicación al 15M se puede consultar en el volumen coordinado por Javier Toret: *Tecnopolítica y 15M: La potencia de las multitudes conectadas*. Barcelona: Editorial UOC 2014.

²¹⁰ Gata Cattana: *No vine a ser carne*, Madrid: Aguilar 2020, p. 73.

como narrativa dirigida a personalidades concretas; pero sin pasar por alto la simbología y cosmovisión perpetradora de la dominación hacia las mujeres.

Otra de las características más relevantes de esta escena será su ruptura con el rap anterior, tanto masculino como femenino, es decir, con sus referentes.²¹¹ Esta generación no se siente heredera de las raperas de los 90. Salvo algunas excepciones, las sesgadas producciones de las raperas de los 90 muestran un afianzamiento de los roles de género, lo que nos lleva a pensar que su puesta en escena estaba a menudo supeditada a los intereses de las discográficas, en tanto que la difusión de rap de esta década no estaba tan marcada por el impulso tecnológico y la democratización musical de Internet que vendría después. El trabajo de las precursoras del rap en España no resulta representativo para esta nueva escuela, que beberá de diversas fuentes, a menudo contradictorias. Así pues, en la estética *hardcore* del rap tendrán cabida influencias procedentes del movimiento punk que dio pie al grupo feminista de tercera ola *Riot Grrrl* (1990), que inspirará a varias bandas feministas en el País Vasco; así como los acercamientos al hip hop más social y *old school*, tanto de la escuela conciencia francesa, con voces tan reivindicativas como Keny Arkana, o bien, de raperas estadounidenses como Queen Latifah²¹² o Missy Elliott,²¹³ u otras con gran impacto en la escena *underground* actual, como Princess Nokia.²¹⁴ Las artistas del rap no necesariamente están versadas en la cultura ni comenzaron siendo consumidoras del rap norteamericano o español, sino que acceden al rap con plena conciencia feminista vislumbrándolo como medio artístico de expresión ética y política.

Otro elemento destacable en este sentido es su interés por la fusión, pues se trata de una escuela más abierta a la innovación con ritmos musicales de distinta procedencia y connotaciones, como el flamenco, el reggaetón, el *dembow*, el *heavy metal*, etc. No existe por tanto una continuación de la escena de los 90 porque nunca hubo un panorama artístico y social favorable para las artistas del hip hop en España. Las raperas de la *new school* comienzan desde cero, desvinculadas del trabajo de figuras como Mala Rodríguez o Arianna Puello; o bien, buscan sus referentes en otros países u otros géneros musicales. Un ejemplo paradigmá-

211 De hecho, son raperas generacionalmente no tan separadas de sus maestras las que las tomarán como miembros de una misma escuela. Así, raperas de la *old school* española influirán más a una escena internacional, que, a las propias raperas españolas, como el caso de Arianna Puello, una de las mayores influencias de la chilena Latina Sativa, como muestra su colaboración en el tema conjunto «Espíritu libre» (2017), así como las continuas referencias a ella como «maestra». Véase Latina Sativa y Arianna Puello: *Espíritu libre*. En: *Rap Komunión*. En tu cuello Records 2017.

212 Véase Queen Latifah: U.N.I.T.Y. En: *Black Reign*. Motown 1993.

213 Véase Missy Elliot: *Work it*. En: *Under Construction*. Atlantic Records 2002.

214 Véase Princess Nokia: *Tomboy*. En: *1992 Deluxe*. Rough Trade Records 2017.

tico de ello es la exitosa *freestyler* Sara Socas, que pasó toda su adolescencia sin haber escuchado una sola pieza de rap. A menudo incluso acceden al género a través del trap latino, implementando estos ritmos en sus bases de rap. Ejemplos de este fenómeno aparecen en el único LP de Gata Cattana, *Banzai*,²¹⁵ que difiere de las bases más puristas presentes en sus primeras maquetas, o en los primeros temas de Las Ninyas del Corro, como «Jumanji»,²¹⁶ que conservan los fundamentos conceptuales a nivel textual del rap, pero que experimentan con los influjos musicales en boga del trap. Otras, buscarán en el folclore y las músicas tradicionales a sus referentes, como la colombiana Taki Amaru, MC del grupo La MafiAndina, inspirada en las danzas andinas del pueblo *kichwa*, o la gaditana Carmen Xía, que bebe de la copla y el flamenco locales, géneros que internacionaliza a través del feminismo.

Como fruto de la deslocalización un elemento fundamental para entender la agrupación de mujeres desde contextos artísticos del hip hop nace del asociacionismo social o político, pues se comienzan a implementar *crews* temáticas, más allá de las geográficas, si bien, estas tendrán luego un impacto físico en los territorios. Gracias a Internet se establecen vínculos con personalidades del hip hop de otras zonas del país u otros continentes, siendo la afinidad ideológica determinante a la hora de forjar colaboraciones o iniciar proyectos en común. Se intensifican así los lazos entre las raperas por ideologías o intereses comunes, dando lugar a *crews* deslocalizadas, pero de gran peso para potenciar la carrera artística de las raperas. En este sentido los contactos entre España y Latinoamérica serán fundamentales, con trabajos en los que participan artistas de distinta procedencia. Así obras tan representativas como el tema «Mujer frontera»²¹⁷ para financiar una campaña en ayuda a las jornaleras de la fresa en Huelva, aglutinará a artistas de distintos géneros musicales, entre ellas, la chilena Ana Tijoux, icono internacional de la lucha feminista y antiimperialista; o bien, la colaboración entre la guatemalteca Rebeca Lane y La Furia, rapera española.²¹⁸ A veces este impulso incluso trasciende la frontera lingüística, abriendo paso a colaboraciones puramente temáticas: la defensa de los intereses territoriales que le corresponden a un pueblo originario, motivación que unió los trabajos de Ana Tijoux y la rapera palestina Shadia Mansour en «Somos Sur».²¹⁹

Otro punto de inflexión para la agrupación de las artistas será el mensaje feminista de sus letras y performances, capaces de interpelar a un público más allá de

215 Véase Gata Cattana: *Banzai*. David Unison Dirty Leg Estudios 2017a.

216 Las Ninyas del Corro: Jumanji. La Percha Studios 2019b.

217 Véase Clara Peya, Alba Flores y Ana Tijoux: Mujer frontera. En: *Periféria*. Vida Records 2021.

218 Véase Rebeca Lane y La Furia: Soy lo que soy. Lolo 2017.

219 Véase Ana Tijoux y Shadia Mansour: Somos Sur. En: *Vengo*. Nacional Records 2014.

los umbrales del consumo del hip hop. Sin embargo, este aspecto resulta polémico en cuanto a su catalogación como «rap femenino» en un intento de desprestigiar su trabajo, como ya habían experimentado las raperas de los 90 en su acceso al masculinizado mundo del hip hop. Dicha etiqueta, a menudo intercambiable por la de «rap feminista», reducirá el mensaje y la riqueza de matices de la obra de las raperas a su contenido social por la igualdad entre hombres y mujeres, minusvalorando el carácter polifacético o versátil de muchas de ellas o su ingenio y capacidades en otras modalidades del hip hop como el *breaking* o el *freestyle* (un conocido caso de este fenómeno es cómo la prensa resumió bajo el eslogan de «rapera feminista» la aportación de Sara Socas en la batalla de gallos celebrada en México patrocinada por una conocida marca de bebidas energéticas). Por otra parte, dentro de la categoría «rap feminista» encontramos diferentes formas de entender esta causa, marcadas por la interseccionalidad de cada una de las autoras, elemento que configura las diversas recepciones de su trabajo. La labor de estas raperas para las nuevas generaciones es muy destacable teniendo en cuenta que el rap es un recurso completo en su vertiente estética y social, capaz de promover cambios sociales en las conductas y en la forma de concebir el arte.

Desde 2010, las que podríamos denominar ya raperas feministas, están creando escuela, escenas temáticas en función de la forma de comprender el feminismo o el rap. Si bien la motivación es ideológica, las repercusiones sí son geográficas, lo que convierte a estas iniciativas en catalizadoras del trabajo de muchas artistas. Las raperas no pretenden ganarse el respeto en una zona masculinizada y jerarquizada en la que ellas tengan vetada la entrada a las posiciones de poder o deban negociar continuamente su lugar, por lo que generan otros mecanismos de pervivencia a través de *crews* solo femeninas; llegando a subvertir la herencia masculinizada del rap e imponiendo estrategias de abolición del género. Sin embargo, pese a que el funcionamiento de la *crew* sitúe objetivamente a estas mujeres en la escena artística del hip hop; en el espacio *mainstream* y en los medios públicos su producción sigue viéndose dificultada y no reconocida como rap, todavía existe bastante dogmatismo en cuanto a lo que se considera auténtico en el rap, siendo el sexo del artista muy determinante.

Asimismo, las raperas resignifican no solo la protesta a través de su foco en la agenda feminista, sino que se atreven a tomar la calle, que adquiere otra connotación más allá del espacio de creación y sustrato temático o contextual de las composiciones. De esta manera transitar la calle pasa a ser leído como acto político. Esto es así no solo para marcar el territorio, o erigirse como líder del ba-

rrío, como ocurría en el rap masculino; sino que supone transitarla sin miedo. Conquistar la «calle» para las raperas va más allá de procurar respeto en su zona, significa ocupar el espacio público en libertad, como ciudadanas de pleno derecho, sin sentir que ponen en peligro su integridad física. Sin embargo, esta característica conecta con el sentido de pertenencia que se articula a través de una tribu urbana. Las raperas de la nueva escuela han roto con sus referentes del rap (algunas de ellas ni siquiera se consideran a sí mismas raperas pese a hacer rap, como la argentina Shitstem), su tribu no es urbana o territorial²²⁰ simplemente, sino que es temática, están vinculadas a través de los hilos transparentes de la sororidad y luchan por un objetivo común.²²¹ Lo que las raperas de la *new school* parece que están consiguiendo es una relectura de los valores del rap, gracias a que redefinen y destierran algunos conceptos, adaptándolos a las necesidades de los sujetos que enuncian y a los que interpelan, así como a los nuevos tiempos de Internet y las corrientes de pensamiento de la actualidad, lo que logran situándose siempre en la resistencia, en el margen, desde el que surgen como hip hop alternativo. La apropiación femenina de la calle se consolidará en el rap feminista, por lo que habría que esperar a la nueva escuela para asistir a la creación de *crews* no mixtas y la toma simbólica de las plazas y los parques tanto en España como en América Latina, como ya podemos constatar en *singles* como «Wachas»,²²² ubicado en la metrópoli argentina u «Onna Bugeisha»²²³ ambientada en la ciudad de Barcelona. Sin embargo, en este primer estadio la rapera aún es una infiltrada, una intrusa en el mundo masculino.

220 Raperas que están abriendo camino en España son Tribade, cuya repercusión en Cataluña está favoreciendo nexos y espacios para muchas raperas jóvenes, como Santa Salut o Elane; o bien, la fallecida Gata Cattana, cuyo impacto nacional e internacional trasciende incluso la escena del hip hop, siendo hoy referencia en las letras hispánicas y en varios géneros musicales.

221 Sería conveniente ilustrar esta afirmación con un fenómeno periodístico que fortalece la conexión entre la teoría y praxis feminista y el rap. Las habituales escuchas de música urbana feminista acompañan habitualmente los podcasts de feminismo radical Radiojaputa, iniciativa de la activista Barbijaputa para mantener los grupos de autoconciencia a través de audios de mujeres que comparten sus experiencias en el patriarcado intercalando teoría, información e interpretación. Muchas de las canciones que acompañan este podcast dan cuenta del rap feminista sin fronteras, en varias lenguas; y suponen un interesante campo de aplicación de este género como catalizador del descontento femenino, en su vertiente de querella, pero también como transformador social en las sesiones de asesoramiento entre compañeras que la activista titula «Aquelarre», abierta durante la mayor parte de sus temporadas con un *track* de la rapera Gata Cattana. En ellas se pretende apelar a la inteligencia colectiva bajo el lema de que lo personal es político.

222 Véase Shitstem: *Wachas*. YouTube 2019.

223 Véase Las Ninyas del Corro: Onna bugeisha. En *Onna Bugeisha*. Esse Delgado 2021f.

El rap feminista supone un replanteamiento de los temas tradicionales del rap: competitividad, calle y protesta.²²⁴ La competitividad se expresa a través de la exaltación del ego en lo que se conoce como «egotrip». Este concepto resulta algo problemático desde su concepción habitual procedente del *gangsta rap* y la cultura del *bling* en una forma de acceso al empoderamiento personal a través de la acumulación de bienes de lujo y la subyugación del otro. El rap se construye sobre la hipótesis de la esperanza o el sueño de una vida mejor, si bien no todas las corrientes contemplan la agresividad y la subordinación del grupo para medrar. En el rap conciencia o protesta *hardcore* el *egotrip* no posee necesariamente una conceptualización opresora, sino que alude más bien a una competencia con uno mismo por la mejora de las destrezas retóricas, del ingenio y de otros logros individuales que no implican ejercer poder directo sobre el resto; si bien el propósito último reside en la toma del poder simbólico y la generación de este capital. La concepción del *egotrip* desde esta perspectiva nos resulta útil para entender cómo se expresa el recurso en el rap feminista, ya que este busca el empoderamiento en el ámbito individual, en primer lugar. Carrasco y Herrero definen este recurso como «glorificación de las individualidades»,²²⁵ basándose en cómo habían comprendido el término otros críticos del rap, como una suerte de narcisismo o egocentrismo vinculado a la construcción de reputación en una escena determinada.²²⁶

La mayoría de los estudios conciben este recurso desde perspectivas pesimistas, de dominio o control. Sin embargo, considero que el *egotrip* es un recurso sugerente para el feminismo en tanto que contribuye a desarticular la doble moral que pesa sobre las mujeres y promover el empoderamiento en la dimensión más individual del genio creativo. Tomar el poder en este sentido, implica adueñarse del capital cultural negado para ellas, esto es posible a través del reconocimiento de la autoría, en uno de los géneros musicales que se erige sobre la labor del poeta, escritor de sus propias letras. Este acto de apropiación de lo vetado no solo consiste en el acceso para sí de la cultura, sino en el potencial de modificarla, haciéndose partícipe de la creación cultural: en su faceta artística y divulgativa. Crear cultura implica también enseñar o mostrarla al auditorio, desde los códigos y planteamientos feministas, ergo educar en feminismo o presentar desde este enfoque de la realidad los hallazgos culturales, influyendo directamente en el simbolismo y cosmovisión de nuestras sociedades, lo que al mismo tiempo otorga una voluntad de poder co-

224 Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*; Santos Unamuno: *El resurgir de la rima*.

225 Carrasco y Herrero: *Demostrar más para ser una más*, p. 36.

226 Reyes: *Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana*.

lectiva a las mujeres, la de crear con miras más amplias que para el propio provecho, pero sabiendo que su contribución revierte necesariamente en sí mismas.

De esta manera, la rapera a través de su narrativa consigue construirse una imagen interior como creadora, ensalzando su dimensión más personalista y situándose en una competencia desde su autoría para con el resto de artistas del rap. Esto es significativo en una escena tan marcada por el tópico patriarcal que ha presentado a las mujeres como competidoras entre sí por el favor de un hombre; el aspecto positivo del *egotrip* femenino se situaría, por tanto, en entrar al mercado de competencia global como iguales, rasgo que solo en el rap feminista parece estar cumpliéndose. En el rap feminista se pretende desterrar esta competencia masculinizada, centrada en la búsqueda codiciosa del poder, en dos sentidos. Por una parte, modificando el concepto de competencia interna, iniciando medidas de colaboración entre las mismas y combatiendo las *crews* machistas con los ideales de masculinidad que aún persisten en muchas corrientes del rap y para muchos integrantes del movimiento; cuestión que logra a través de la sororidad que se materializa en las *crews* temáticas o regionales. Con ellas hacen frente al androcentrismo del género, al tiempo que combaten el ostracismo de las pioneras del rap. Por otra parte, fomentan una competitividad afín a los parámetros del rap, situando a las raperas como artistas válidas en el universo musical, elemento que consiguen mediante el reconocimiento de su trabajo, al desarticular y reconceptualizar lo que es el rap.

Características fundamentales del rap como la pertenencia al grupo tendrán lugar en el rap feminista desde este principio, asegurando la toma de conciencia de las dificultades entre mujeres y fomentando una competencia meritocrática que parta de las mismas oportunidades y esté libre del sesgo machista, racista y clasista que persigue a las creadoras en su trayectoria profesional. El rap feminista, por tanto, incentiva un *egotrip* desde la ostentación de la habilidad retórica y oratoria, es decir, desde la palabra, alejado de puestas en escena o performances agresivas, eludiendo la impostura viril o la feminidad hiperbólica, y buscando desde el ingenio y la elocuencia ganarse el favor del público, mediante la ironía, la mordacidad y la argumentación racional. Este modo de entender la glorificación del ego, alejada del ornato y la transgresión que la tradición androcéntrica ha concedido a los grandes héroes literarios, me resulta más convincente desde el cuestionamiento de la propia tradición cultural a través de los tópicos malvados asociados a las mujeres como fuente de peligro (la bruja, el monstruo, la *femme fatale* o cualquier forma de abyección que la mujer pudiera desempeñar como ente desestabilizador del patriarcado).

Considero que una de las mayores contribuciones de la retórica del rap al feminismo es el concepto de *egotrip* entendido desde el aumento de la autoestima femenina, tan dañada en el patriarcado por lo que se conoce como «síndrome de

la impostora»,²²⁷ la educación en la anulación de la autoestima y la búsqueda de aprobación masculina. Así, retomo una noción positiva de exaltación del ego desde el concepto clásico de la *hybris*, que será desarrollado a lo largo de este trabajo. Empleo este concepto de raíz clásica para referirme a un tipo de soberbia inusual en las mujeres, puesto que la mitología clásica nos muestra cómo la mayoría de héroes castigados por sus delirios de grandeza fueron hombres.²²⁸ Este egocentrismo masculino se ve reforzado y potenciado socialmente en los varones, mientras que la ambición femenina suele verse interrumpida, desviada o castigada varias veces a lo largo de la existencia de las mujeres. Los instrumentos de freno o punición del delirio de grandeza femenino y de potenciación del masculino generan comportamientos sociales diferenciados que permiten a los varones prosperar en el mercado neoliberal competitivo, mientras que funcionan en el caso de las mujeres como barreras psicológicas para conseguir sus metas.²²⁹

Prefiero el empleo de *hybris* al de *egotrip* debido a las connotaciones negativas que se aluden al segundo, generalmente asociado al uso que predicán corrientes neoliberales como el *gangsta rap* y el trap. La *hybris*, por su parte, supera la dimensión egoísta e individualista que se le atribuye al *egotrip*, puesto que el desafío a la autoridad divina o civil de la primera conlleva un propósito más justo: la fidelidad a una causa, y alude también a las heroínas clásicas que confrontaban

227 Véase Clance e Imes: The impostor phenomenon in high achieving woman.

228 Frente al castigo divino de las figuras masculinas mitológicas por sus acciones memorables (Sísifo, Prometeo, Atlas, etc.), en el caso femenino el enaltecimiento del ego se resuelve como una riña infantil. La megalomanía femenina se expresa a través de la vanidad, sobre la que se sustenta el tópico de la diva, como bien indica el relato de la manzana de la discordia. Este mito ha sido comentado por Ana de Miguel señalando lo absurdo que resulta que tres poderosas diosas de la Antigüedad clásica pelearan entre ellas por el dictamen de un varón mortal, Paris, sobre cuál era la más bella. Una de las diosas, ni más ni menos, era la estrategia Atenea. Como la filósofa introduce en este interrogante, ¿qué sentido puede tener la lectura del mito sino el continuo encorsetamiento que el patriarcado impone a las mujeres en la categoría de la belleza suprema, inalcanzable, siempre insuficiente y la rivalidad entre ellas por el favor de un hombre? Véase la argumentación completa en Ana De Miguel: *Ética para Celia*. Barcelona: Ediciones B 2021a.

229 Me refiero al conocido tópico de la necesidad de interrupción del talento creativo de las mujeres para que no se desarrolle presente en *Émile, ou de l'éducation* de Rousseau: «No les quitéis la alegría, las risas, el ruido, sus juegos alocados; pero impedid que se harten de uno para ir corriendo a otro; no dejéis que un solo instante de sus vidas conozcan el desenfreno. Acostumbradlas a ver que se les interrumpe en medio de sus juegos para conducir las a otros quehaceres sin murmurar» (Jean-Jacques Rousseau: *Emilio o De la Educación*. Madrid: Alianza Editorial 1762, p. 585). Este argumento será duramente criticado por el feminismo ilustrado y su defensa de la educación de las mujeres, y posteriormente también desde la necesidad de construcción de espacios para la escritura, como afirmaba Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press 1929.

el poder masculino, como Antígona.²³⁰ Por tanto, la soberbia del ser humano insignificante que le disputa el poder a los dioses funcionaría como una metáfora muy precisa del arduo esfuerzo de las mujeres indómitas del patriarcado por generar quiebras en el sistema que benefician a mayorías, en una superestructura en la que una élite de varones no solo se creen dioses, sino que ejercen el control absolutista de los dioses, seres a imagen y semejanza masculina, a tal nivel que ya son innegables sus efectos causados sobre la naturaleza, la vida salvaje, el cambio climático y la extinción de especies y pueblos enteros desde que los primeros patriarcados empezaron a dominar la Tierra hace 11.500 años.²³¹

Así pues, esta dimensión del *egotrip* me parece más sugerente para las raperas, quienes la entienden como acto de rebeldía. Al nombrar este concepto «feminista» me refiero a la potencialidad sociopolítica que posee el *egotrip* en el rap, ya que el empoderamiento individual busca ser ejemplarizante, convertirse en modelo a seguir para otras, llegar a más mujeres integrantes de esta escena, pero, sobre todo, y lo más relevante, influir en la recepción. Esto último es a mi modo de ver el propósito que diferencia verdaderamente al *egotrip* masculino del feminista: el de contribuir a la pedagogía del feminismo a través del discurso factual del rap. De este modo, el carácter representativo se activa en la exaltación del ego, ya que, aunque este opera en dimensiones de subjetivación y lirismo, la proyección y ecos de su voz devienen en colectivos, convirtiéndose en universal, congregando los puntos en común, pese a las divergencias, características y situaciones plurales de las mujeres. Tanto desde la conciencia de las propias raperas como por parte de los esfuerzos de parte de la crítica feminista más comprometida, una respuesta a la codicia habitual del *egotrip* la encontraríamos en la ecoética,²³² vigilante de los atropellos que generan los varones poderosos en el sistema patriarcal y capitalista sobre los seres vivos y los ecosistemas.

230 Cabe destacar que el concepto de *hybris* nos traslada a una dimensión que trasciende la estética. Sin embargo, la ética imperante en esta tragedia no es la feminista, sino la ética de la tradición patriarcal, de la familia y el rol de la mujer como gestora de los sentimientos de los varones de su clan y portadora de la honra del linaje. No obstante, la elección de este personaje permite una interpretación política refiriéndose a mujeres que desafían al sistema franquista que impide la exhumación de los cadáveres de familiares fusilados en la Guerra Civil. Una actitud inconformista a la que se acogen quienes siguen luchando por encontrar a sus familiares en una España en la que sus restos todavía yacen desaparecidos en fosas comunes. Téngase en cuenta que esta vindicación era todavía ilegal en el momento en el que las raperas componen, hasta la promulgación de la Ley 20/2022 de Memoria Democrática.

231 Véase Marta Tafalla: *Filosofía ante la crisis ecológica: Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*. Barcelona: Plaza y Valdés 2022.

232 Posturas contrarias al desarrollo feminista del concepto *hybris* son las del ecofeminismo crítico de Alicia Puleo (Véase Alicia Puleo García: *Claves ecofeministas para rebeldes que aman la*

1.3.4 La estrategiaseudofeminista del trap

Partimos del surgimiento del trap en un momento de quiebra del sistema capitalista, en el que este ha de reorganizarse para seguir funcionando, dando lugar a un discurso artístico que agrupara las voces de la juventud privada de expectativas. Según Suárez, el trap podría definirse como «expresión exagerada de las formas de subjetivación del neoliberalismo»,²³³ que lleva aparejada la creación del estigma de la cultura de la pobreza a través de la instauración de un dispositivo del miedo construido sobre la amenaza de quiebra del sistema capitalista, previamente presentado como única vía para que una sociedad prospere. Desde esa cosmovisión, solo el conformismo o la búsqueda de éxito (aunque sea en la ilegalidad) parecían ser los únicos móviles de la juventud indignada que se acoge al rap para reflejar este descontento. Pese a la catalogación del trap como corriente nacida en los años 90 en Atlanta, en España esta se edifica sobre una escena minoritaria que resurgiría con la crisis económica, el género *gangsta rap*, subgénero que se consolida en torno a una cultura machista que exalta la figura del «chico-malo», en un contexto violento de negocios turbios utilizando sin ningún pudor a la mujer como adorno para exaltar la supremacía del rapero.²³⁴

Tierra y los animales, Madrid: Plaza y Valdés 2019), quien anula la validez de esta categoría apelando a un criterio etimológico, el deseo de jugar a ser dioses por parte de los hombres habría generado una situación de crisis y amenaza de la vida del mundo vegetal y animal, refiriéndose tanto a sus efectos devastadores consecuencia del extractivismo neoliberal, como del delirio tecnócrata del transhumanismo. Sin embargo, me interesa retomar la noción de *hybris* desde otra perspectiva, unida a la ecética y ecojusticia, en tanto que considero que ante la indefensión aprendida de las mujeres y el freno de sus aspiraciones y deseos de realización más allá del ámbito privado o servicial se esconde el verdadero potencial de estas como creadoras y líderes. La insurgencia desde esta voluntad de poder va de la mano de la sustitución de este concepto en el rap, un discurso donde estas pueden asumir el poder generando capital simbólico y apropiándose del cultural.

²³³ Véase Suárez: *Trap y neoliberalismo*, p. 49.

²³⁴ Destacan trabajos sobre la construcción hiperbólica de la masculinidad que representan las raperas del *gangsta rap* en la escena angloamericana y europea, donde existe una figuración femenina de este personaje. En estos trabajos se ilustra con maestría cómo se ha construido un entramado casi inaccesible a las mujeres que quieren formar parte de ella y de qué modo las raperas con mensajes feministas quedan relegadas a una escena minoritaria. Destaca el trabajo de Sandra Claire Zichermann: *The Effects of Hip-Hop and Rap on Young Women in Academia*. Toronto: University of Toronto 2013, que explora las figuraciones, prejuicios y roles que afectan a las mujeres autoras y consumidoras de rap en EEUU; así como trabajos que se incardinan en el análisis crítico de la escena *gangsta* alemana, una de las más prolíficas de nuestros días, como el de Reger: *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps*. Postdam: Universitätsverlag Postdam 2015 que aborda el caso de la rapera Schwester Ewa, cuya producción y biografía siguen de cerca a la figura del gángster proxeneta; o la obra más

Sin embargo, con la llegada del milenio se consolidó un estilo musical emparentado con esta subcorriente, el *trap*, que romantiza los barrios marginales usándolos de marco para hacer apología de los intereses neoliberales, consumistas y el fomento de una violencia simbólica y explícita que trae de vuelta la hipersexualización femenina como ostentación del dominio masculino, alimentando la falsa ilusión de poder de unas masculinidades marginales edificadas sobre aspiraciones, pero no sobre conquistas políticas reales, a caballo siempre entre la lucha para ser tomada en serio y la necesidad de justificar y demostrar más que los demás. Esta condición queda reforzada tras el advenimiento de la crisis económica que sitúa a la juventud en una encrucijada: la imposibilidad de llegar al nivel de vida de sus progenitores con un empleo regular. Esta situación daría lugar a dos posturas: la indignación rebelde o la aceptación apática.²³⁵

El trap es el género musical que vendrá a dar voz a este último grupo. Sin embargo, la asimilación desde una ética prosistema dará lugar dentro de esta corriente a un pequeño grupo que no reproduce su discurso desde la pasividad y el conformismo, sino que lo entiende como el modo de convertirse en el artífice de su destino, en el tópico que Suárez denomina «el empresario hecho a sí mismo»,²³⁶ aquel actante que partiendo de la miseria construye un imperio que hará progresar a la humanidad. Esta falsa idea del empoderamiento es sobre la que la autora teoriza para arrojar luz sobre la fascinación que esta libertad ilimitada crea en la juventud, siguiendo la tesis de la lógica liberal del mayor beneficio a todo coste de teorías como la de Hayek o Friedam. La crítica al trap es su aceptación antianalítica, su asimilación al sistema hegemónico, el neoliberal, desde un supuesto discurso del margen que no es más que la reproducción paralela del *establishment* en contextos de ilegalidad, para perpetuarlo, no desestabilizarlo.

En su seno, surgirá una oleada de artistas que muestran de forma costumbrista sus vivencias. Este género no llega a generar discurso y supone una narrativa vacía que solo aporta a la estética del *bling* enunciando desde el empoderamiento individual que busca asimilarse al modo de medrar patriarcal. En este contexto, las masculinidades marginales del *gangsta rap* encarnan ideales mascu-

reciente de Heidi Süß: *Eine Szene im Wandel?* que examina las «masculinidades del rap» presentes en el trabajo de raperos alemanes de referencia como Bushido, Kollegah, Haftbefehl o Capital Bra, cuestionándose qué papel desempeñan en las transformaciones sociales actuales.

235 Obras que funcionan en esta dirección son los primeros trabajos de Rakky Ripper, por ejemplo, véase Rakky Ripper: *Enganxao*. En: Soundcloud 2017, con el que busca representar a toda su generación introduciendo elementos que los identifican como el uso alienante de las redes sociales, la apatía frente al devenir político, la adicción a las redes sociales y los estupefacientes como medios de desconexión de una realidad hostil.

236 Véase Suárez: *Trap y neoliberalismo*, p. 49.

linos propios de un patriarcado cultural, que se rige por códigos de hermandad basados en la tradición. Sin embargo, el trap es un género en boga, que no solo ambiciona representar a una minoría heredera de las comunidades migratorias, diaspóricas o marginales, sino que busca llegar a cualquier joven independientemente de su sexo, clase o etnia; y convertirse en el único discurso, apelando a la subjetividad y a la libertad ilimitada, elementos atractivos para la juventud, que entran en conflicto con la ética del rap feminista, pero que llaman la atención de un público de asombro fácil, inmerso en el desarrollo y reafirmación de su personalidad y gusto estético asiduo en el uso de redes sociales y plataformas de entretenimiento que usan la música urbana como anzuelo.

Esta es la estrategia que explicaría por qué se forja una escena de trap femenino con tal facilidad frente a la dificultad que las raperas encontraron y aún encuentran en las corrientes «serias» del hip hop. Las traperas no hallan oposición en esta escena porque en ella pueden seguir representando los roles de «adorno» que tradicionalmente encarnan las mujeres. Un discurso que ha de llegar al gran público necesita de la colaboración de las mujeres. De este modo, el sistema patriarcal vuelve a usar las voces y cuerpos femeninos desde una supuesta libertad sexual que no es más que correlato del deseo de poder que los hombres proyectan sobre las mujeres, manifiesto artístico por excelencia del neoliberalismo marginal.²³⁷ Sin embargo, existe un punto determinante para comprender las diferencias entre el discurso neoliberal de traperos y traperas. Mientras que ellos aspiran a acumular poder en todos los capitales (económico, social y cultural) en forma de «canalla bohemio», la pose de «chicomalo» que genera devoción entre las *groupies*,²³⁸ la traperera solo puede acumular el único capital que las mujeres parecen tener a su disposición: el erótico.²³⁹ La vindica-

237 Aplico al concepto neoliberalismo el término que Connell en *Masculinities* emplea para referirse a las masculinidades que se distancian por cuestiones étnicas, de clase o raciales de las hegemónicas y se articulan en minorías o comunidades limitadas al margen de este núcleo de poder cuya entrada tienen vetada. En tanto que anhelan la hegemonía copian sus recursos, siendo el neoliberalismo en nuestra época el modelo más ambicionado. El trap se erige como género de la transgresión de todas las normas, si bien los fundamentos desde los que se construye tienen sus pilares en los valores sistemáticos que justifican y perpetúan nuestras sociedades. El «neoliberalismo marginal», por tanto, sería la traslación de recursos de emprendimiento, lógicas de la acumulación y la dominación del otro a toda costa en la ilegalidad. El tráfico de personas, sustancias e incluso el asesinato queda justificado con los mismos recursos en tanto que genera capital.

238 Esta figura masculina sería equivalente a lo que otras críticas del rap denominan «el dandy de la cultura de masas» (Mónica Bernabé: Rap: poesía plebeya. En: *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 5, 3 [2013], p. 193).

239 Esta teoría desarrollada por Catherine Hakim atribuye a las mujeres el capital de la seducción de los hombres como mejor vía para medrar en el mercado global, conceptualizando por qué el capital erótico posee grandes implicaciones en una actualidad sexualizada y falocéntrica como la occidental (véase Catherine Hakim: *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate 2012).

ción de liberación sexual de la tercera ola feminista continúa irresuelta, siendo la música urbana uno de los medios que mejor ejemplifica la materialización actual de este mito, que en *Ética para Celia* aparece así introducido:

Sulamith Firestone analizó el engaño y el abuso por parte de los hombres casados cuyo objetivo instrumental era acceder al cuerpo de jóvenes «liberadas». En *Sexual Politics*, Kate Millett disecciona la nueva figura idealizada del «canalla bohemio», coleccionista de relaciones sexuales con mujeres que en el fondo desprecia, como objeto de culto «antiburgués». Asimismo, analizaron la conversión de las mujeres en objetos sexuales y de consumo ligados al mercado capitalista y denunciaron las nuevas revistas, tipo *Playboy* e *Interviú*, que mezclaban temas «serios» destinados a varones con mujeres desnudas, y sobre todo que esto se etiquetara como progresista y emancipador. En nuestro país, al finalizar la dictadura también se reprodujo la ecuación chicas desnudas = libertad. Comenzaba el negocio de la «liberación sexual».²⁴⁰

Las traperas no pueden competir en igualdad en un juego de poder en el que ellas solo pueden emplear su capital sexual para prosperar; y los códigos del género no permiten a las mujeres otra vía de éxito. Sin embargo, este recurso construye un pseudopoder por parte de las mujeres, que generan su ganancia a través de la excitación erótica que producen en su recepción masculina. La explotación del capital erótico se presenta en nuestra actualidad como un fenómeno muy transgresor que buscaría acabar con la represión sexual entendida en sentido foucaultiano,²⁴¹ pero que en la praxis solo resulta una muestra fácil más de sometimiento y asimilación al sistema pornificado en el que cada vez más la violencia sexual acaba normalizándose. Esta expectativa lleva a las mujeres a potenciar es-

La falsedad de su planteamiento ha sido criticada por De Miguel en *Sobre la pornografía y la educación sexual: ¿puede «el sexo» legitimar la humillación y la violencia?* En: *Gaceta Sanitaria: Sociedad Española de Salud Pública y Administración Sanitaria*, 35, 4 (2021b) pp. 379–382 por su intento de conciliación con el feminismo y por la argumentación falaz del discurso, centrado en realidad en el típico reduccionismo patriarcal de la mujer a su cuerpo como fuente para el placer masculino.

²⁴⁰ De Miguel: *Ética para Celia*, p. 380.

²⁴¹ Retomamos la noción de «biopoder» desarrollada por Foucault (véase Michel Foucault: *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*. París: Editions Gallimard 1976). Por una parte, este poder característico de la Modernidad no se fundamenta en la represión de la sexualidad a través de sanciones, sino en su control mediante su intensificación y celebración. Así pues, se trata de un poder que consagra la vida, no busca su destrucción, sino su aprovechamiento. En este sentido, el biopoder ambiciona hacer al cuerpo más productivo para el sistema. Su legitimidad descansa en que es el propio sujeto moderno el que cede al Estado el control y subyugación del cuerpo para garantizar la convivencia y la paz. Para ello instaura el dispositivo de sexualidad; una sexualidad que se usa al servicio del poder, vigilando la anomalía, creando necesidades donde antes no las había, o potenciando unas prácticas y estigmatizando otras. Se trata así de un dispositivo al servicio de los intereses que la sociedad perciba estructuralmente: el aumento o descenso de la natalidad, el negocio de la maternidad subrogada, la generación de beneficios en la industria farmacéutica, etc.

trategias de poder como la seducción, consolidando una imagen de poder femenino en torno a su sexualidad o al impacto que pudieran generar sobre la de los varones. La paradoja del poder radica en que, mientras tanto, las decisiones de relevancia y los capitales importantes siguen lejanos e inaccesibles para ellas, de ahí que desde el feminismo radical la seducción femenina no pueda ser más que un pseudo-poder, subordinado al verdadero ostentador de dicha agencia, el varón, quien dispone del capital económico y retribuye el servicio, de acuerdo con su deseo.²⁴²

Si los traperos generan respeto en su zona por su música, su estética, sus videoclips o sus letras, mientras que ellas lo hacen por su capacidad para despertar el deseo sexual, no parece que esta corriente diste demasiado de la sexualización contra la que se manifestaban las raperas de la *old school*. La estrategia sistémica reside en la presentación de estos intentos de deshumanización y cosificación del cuerpo femenino como deseados, como «elecciones libres» de las mujeres, y no como norma en la industria musical, al tiempo que se genera una oleada de contenido sexualizado para justificar la «igualdad» en la explotación de los cuerpos, como rasgo que «dignifica» al individuo. Si bien esta estrategia posee toda legitimidad desde el capitalismo depredador, de ningún modo puede ser considerada válida desde una ética feminista que ambicione la justicia.

No obstante, los efectos más nocivos de las traperas que reducen su imagen a un contenido sexual se observan en la recepción femenina, jóvenes impresionables que crecen con el mensaje de que ese es el único potencial de las mujeres: su cuerpo, y este, además, es un producto moldeable en la industria de la meritocracia, donde todo el mundo puede conseguir sus sueños o la perfección corporal si trabaja lo suficiente, aunque esto signifique drásticas operaciones de cirugía estética, homonación o trastornos alimentarios y de disforia. Además de la gravedad para la salud física y psíquica de estas violencias, resulta alarmante la laxitud del discurso de liberación sexual que empuja a las jóvenes a iniciarse en la prostitución y la pornografía, como mejor forma de rentabilizar su cuerpo. Al mismo tiempo, cualquier voz crítica que se oponga a este delirio es considerada retrógrada, puritana o conservadora en un ecosistema mediático que oculta su misogi-

²⁴² La problemática de introducir el consentimiento en la sexualidad entre hombres y mujeres pone de manifiesto una violencia velada que no se contempla: la mujer consiente mientras que el varón desea, situando el componente activo y pasivo de la ecuación. De esta perspectiva, tan criticada por el feminismo, se sostiene una cultura de la violación que necesita de dinámicas de blanqueamiento que permitan el ejercicio de violencia sexual hacia las mujeres desde discursos regulados y tolerados en muchas legislaciones, como el de la pornografía y la prostitución, por su gran rentabilidad económica (véase Ana De Miguel Álvarez: *La prostitución de mujeres, una escuela de desigualdad humana*; De Miguel: *Sobre la pornografía y la educación sexual*; Amelia Tiganus: *La revuelta de las putas*. Barcelona: Ediciones B 2021).

nia con la ideología de la emprendedora hecha a sí misma, que en el caso de las mujeres se dirige al cultivo del cuerpo, no de la mente. Existen muchos ejemplos de esta adecuación de las artistas femeninas, *youtubers* e *influencers* al mandato de género para tener fama. La música urbana defiende y estetiza el discurso de la dominación a través del mandato de explotación del capital erótico, siendo uno de los casos recientes más llamativos el de Mala Rodríguez,²⁴³ cuya transformación es un testimonio actual del peso del impacto visual mediático en la carrera de algunas de estas artistas.

No obstante, a raíz de que el neoliberalismo impregnara toda la escena de la música urbana enmascarando el propósito y los cimientos del rap, se extendió la noción simplista del empoderamiento entendido desde un plano muy individualista, a través de códigos y estéticas centradas en la acumulación de riqueza, de *followers*, de *likes* o de visitas. Este fenómeno generó gran confusión en lo que significa el feminismo, mercantilizado como una moda que solo potencia el consumo de productos de estética para fortalecer un canon de belleza que enriquece a élites poderosas mientras contribuye a minar la autoestima y moral de la juventud femenina (y cada vez más la masculina). Este discurso se presenta a través de la publicidad y los medios de comunicación, pero también desde los contenidos culturales y la música popular, bajo una apariencia de modernidad y ruptura de lo convencional muy sugerente para la adolescencia. Sin embargo, como apunta Marcela Lagarde «el empoderamiento es aquello que libera a las mujeres de sus cautiverios»²⁴⁴ y es bien sabido que a la vulneración del cuerpo de la mujer y su cosificación ha estado siempre presente en nuestra sociedad, no es una cuestión novedosa o moderna, sino una continuación de la lectura patriarcal del cuerpo de la mujer desde la atemporal ley del agrado.²⁴⁵

En este sentido, si bien el fenómeno es más tangible en la industria de la imagen y sus consecuencias (insatisfacción corporal crónica, trastornos alimentarios,

243 El impacto de la pornosociabilización en Mala Rodríguez no atañe solo a su cambio de imagen (operaciones estéticas e hipersexualización de su figura), sino también al márketing que le otorgó a una plataforma de prostitución juvenil, al entrar como usuario que «crea contenido», convirtiéndose así en referente para muchas aficionadas a las que animaba a seguir sus pasos. El hecho de que una artista de la talla de Mala Rodríguez, sin problemas económicos, prostituyera de buena gana su imagen constituye un ejemplo visible de cómo los medios patriarcales se valen de estas figuras de «seudoempoderamiento» como multiplicadoras para el mantenimiento del mandato de género. Estas propuestas mancillan el trabajo feminista que desde la educación y el arte se está realizando, al desplazar la recepción a un campo minoritario, frente al enorme crédito que se les concede a estas figuras del *mainstream*, aplaudidas y potenciadas en los medios de comunicación, las televisiones, radios locales y la prensa amarillista.

244 Véase Itziar Abad: *¿Para qué una escuela de empoderamiento?* En: *Píkara Magazine*.

245 Véase Valcárcel: *La Ley del Agrado*.

enfermedades mentales, etc.) o en el sistema prostitucional y pornográfico; no podemos pasar desapercibida la función de los videoclips y la música urbana como modeladores de las expectativas sociales sobre el sexo y la imagen. Ante la inexistencia de un discurso feminista en la educación sexual del alumnado, la pornografía opera como pedagogía sexual debido al contacto temprano que la infancia tiene con estas plataformas.²⁴⁶ A través los videoclips y de la performance pública de las artistas se refuerza el canon de belleza, erotizando determinados *outfits*, maquillajes o comportamientos que lejos de «alejar del cautiverio sexista» lo refuerzan y lo reinventan gracias a los dispositivos tecnológicos y digitales. Se produce un rearme del patriarcado a través de la imagen, de la concepción del cuerpo de la mujer como un objeto intercambiable y puesto a la venta en un universo amoral donde el mero beneficio económico justifica cualquier práctica sexual.

Esta nueva forma de violencia, la pornificación social²⁴⁷ condiciona la estética de las raperas como la de otros tantos personajes públicos, haciendo que el culto al cuerpo sea un recurso que las mujeres deban potenciar si quieren triunfar en la industria del entretenimiento. En el trap femenino este enfoque abunda en las conocidas como «trap queen», traperas que sí han gozado de gran repercusión incluso al mismo nivel que sus compañeros varones, debido a que su mensaje y estética iba alineado con este interés neoliberal que concede a las mujeres lugares bastantes diferentes que los que ocupan los hombres, quienes conservan su dignidad en tanto que van vestidos, no ocupan posiciones humillantes y ven reforzada su virilidad en el séquito de mujeres que conforman su harén.

Traperas como La Zowi, Miss Nina y los trabajos más recientes de Rosalía, lejos de contribuir al feminismo, desvirtúan su mensaje y lo banalizan, a la vez que confunden a la recepción femenina, pues estas extraen una lectura de empoderamiento entendido desde un destape y exhibición sexual dirigida a aumentar sus ventas. Lejos de reivindicar libertad en el vestir, algo difícil en los patriarcados de consentimiento y cada vez más complejo debido a la carencia de pedagogía feminista, lo que realmente muestran es la necesidad de cultivar los atributos femeninos y mostrarlos para poder triunfar en la industria de la música desde la óptica androcéntrica que sitúa el erotismo femenino conforme a unos moldes que antes representaban las artistas del pop y que han pasado a desarrollar las traperas. La cuestión deja de ser individual o personal cuando se convierte en social o política, pues el maquillaje, el vestuario sugerente y la complacencia sexual forman parte de las exigencias que la industria espera de las artistas. Mientras las

²⁴⁶ Véase De Miguel: *Sobre la pornografía y la educación sexual*.

²⁴⁷ Empleo la definición de Pamela Paul: «proceso por el que una sociedad se va acostumbrando, va incorporando como algo «normalizado» lo que anteriormente se veía como obsceno, no permitido, e incluso, vergonzoso» (véase Paul: *Pornified*, s/p).

sociedades exijan de la creadora códigos, conductas o estéticas diferentes a las que ha de desempeñar el creador, estaremos lejos de lograr la igualdad. Es tarea del feminismo analizar esta injusticia, no en pro de exigir la misma subordinación o humillación en el artista varón como algunas teorías sobre nuevas masculinidades vienen estableciendo, sino para erradicar estas expectativas que nada tienen que ver con el arte en ambos sexos.

Estas traperas no vindican la liberación sexual o la elección consciente de la indumentaria, sino que se ajustan al canon de belleza más tradicional, el de la mujer joven, esbelta, sonriente y sumisa, independientemente del rol que ocupe: la chica buena y obediente, o a modo de disfraz de la *femme fatale* que por muy poderosa que parezca, en el fondo solo busca entretener al varón.²⁴⁸ Todas acabarán medrando en tanto que buscan el favor de un varón que las valore físicamente. Así pues, su carácter medial a través del mecanismo patriarcal de mayor tradición (el intercambio de mujeres) da clara cuenta de por qué el reconocimiento y los logros de estas en el terreno cultural ha de verse siempre en relación con el uso de su cuerpo. El trap, pese a ser representado a veces bajo una aparente perspectiva feminista liberal, es incongruente con sus propios preceptos por los siguientes motivos:

- El movimiento se construye desde el neoliberalismo y el individualismo. Las líricas reflejan los deseos del sujeto que espera salir de su situación miserable soñando con una vida mejor y esforzándose para conseguirlo. Lo que el trap femenino parece haber logrado, frente al *gangsta rap*, por ejemplo, es el hecho del reivindicar que la mujer también posee el capital económico, presentándola como gran empresaria, ahí podríamos incluir a artistas de gran repercusión como Nathy Peluso.²⁴⁹ De cualquier modo, el éxito profesional o económico de algunas mujeres no es representativo del índice global de pobreza femenina y de violencia contra las mujeres que experimentan a nivel colectivo. De esta forma, el «yo» no deja paso al «nosotras». La inexistencia de conciencia de grupo y el empleo del neoliberalismo como objetivo vital hacen imposible concebir el trap como un discurso que no atente directamente contra los pilares feministas. Asimismo, la supuesta libertad individual aparece negada cuando la estética erotizada sigue siendo una norma inquebrantable para presentar cualquier discurso.

²⁴⁸ Algunos ejemplos de ello son Rosalía: *Saoko*. YouTube 2022; La Zowi y Albany: *Sugar Mami*. YouTube 2020.

²⁴⁹ Véase Nathy Peluso: *Business Woman*. En: *Calambre*. Sony Music 2020, donde esta «fémina de negocios» no se desvincula de la indumentaria erótica o de los atributos canónicos tradicionales que exaltan su belleza dando por sentado que ahí reside verdaderamente su potencial.

- Uso de la hipersexualización con fines mercantiles. Las raperas cumplen la máxima de usar el capital erótico para prosperar. Este principio atenta contra la dicotomía mente/cuerpo de la que las feministas racionalistas pretenden huir, o que las feministas de la diferencia buscan trascender. El cuerpo no aparece como algo vulnerable que nos iguale y necesite cuidados, ni tampoco como un mero recipiente que no debe captar toda la atención mediática en pro del cultivo intelectual. La cosificación ancestral se revitaliza de nuevo a través del trap femenino, cuyos fines mercantiles son evidentes: si aparecen mujeres con poca ropa en posturas sexuales se disparan las ventas.²⁵⁰

En la preadolescencia discursos de este tipo tienen una fuerte impronta en la autopercepción corporal y en la identidad. Por otra parte, la pornificación social conlleva el riesgo de normalizar violencia sexual y el autodesprecio, conductas que pasan desapercibidas en estos videoclips, publicidades y puestas en escena reforzando un imaginario de insatisfacción corporal que la niñez va asimilando cada vez más temprano; en tanto que dichas representaciones no aparecen indicadas como violencia, sino completamente normalizadas como discursos constructores de la educación social y sexual del individuo.

La estrategia del trap femenino para la toma de poder se basa en la inversión de roles, asumiendo el control de nociones de masculinidad marginal que representaban los hombres en el *gangsta rap*. Así pues, la mujer poderosa es aquella que puede subordinar a los varones en el terreno sexual. Este cambio víctima-victimaria se establece desde la inversión de la «sugarmami» que ocupa el lugar de «sugarbaby».²⁵¹ Algunas de sus integrantes parecen desarrollar un mensaje más comprometido que podríamos denominar trap social-feminista, como el tema «No gyals»,²⁵² aunque las contradicciones que aparecen en la performance de las artistas y las letras de sus canciones hacen replantearse la autenticidad del mismo, pues en el trap como paradigma de la música comercial y pasajera no es posible construir un *ethos* creíble, por ello, obras de este tipo parecen más bien un episodio anecdótico y esporádico, una excepción que confirma la regla.

²⁵⁰ Así la supuesta liberación de la sexualidad femenina se exotiza, como en el caso de Rosalía: Hentai. En: *Motomami*. Columbia Records 2022a, un ejemplo de una pieza que, pese a su supuesta aspiración a la puesta en valor del placer femenino, recurre para ello a una de las formas gráficas de violencia sexual hacia las niñas y mujeres más normalizada: la subcategoría pornográfica del «hentai».

²⁵¹ Véase La Zowy y Albany: *Sugarmami*.

²⁵² Véase Fusa Nocta: *No gyals*. YouTube 2018.